

[2096] PARTE IX: “*FIN DE SIÈCLE*” E DOPO

[2097] Cap. I: Il Simbolismo.

Il 18 settembre 1886 il poeta Jean Moréas pubblicò sul “*Figaro*” un manifesto che definiva la nuova poesia nel modo seguente: «*Ennemie de l’enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste...*»¹ ecc. L’indirizzo era quello del “Parnasse”, e la lettera si rivolgeva al Naturalismo. Se il Simbolismo fosse solo una reazione alla poesia parnassiana, si tratterebbe di una rivoluzione nel bicchiere d’acqua dei circoli letterari parigini. Come reazione al Naturalismo, il Simbolismo divenne un movimento di importanza universale. Come il Naturalismo francese, il Simbolismo francese conquistò due mondi, l’Europa e le Americhe, conservando alla letteratura francese il ruolo di primo piano che essa aveva rivestito dagli inizi del Realismo. Come il Realismo-Naturalismo produsse un romanzo nuovo, così il Simbolismo produsse una poesia nuova, e la sua ripercussione fu ancora maggiore: in un’epoca che pareva appartenere soltanto alla prosa, il Simbolismo creò un movimento poetico di una forza e di un’estensione come pochi altri in precedenza e nessun’altro in seguito.

Il movimento simbolista francese² non cominciò con quel manifesto, che anzi fu il suo punto culminante. I simbolisti disponevano di [2098] forti ragioni per considerare Baudelaire, Rimbaud e Laforgue come i loro precursori, quelli di un movimento che includeva i nomi di Mallarmé, Verlaine, Moréas, Henri de Régnier, Samain, Dujardin, Stuart Merrill e Vielé-Griffin, oltre ai belgi Maeterlink e Georges Rodenbach, e il cui critico “ufficiale” era Gourmont. Avevano motivi per ritenersi i creatori di un nuovo mondo poetico, caratterizzato dalla musicalità del verso, dal preziosismo dell’espressione, dal sincretismo religioso e dall’evasione dalla realtà comune. Ma queste caratteristiche non sono tanto quelle di un mondo nuovo, quanto piuttosto di una “fine del mondo”. La “musicalità del verso”, le espressioni vaghe e preziose parevano attentati alla suprema conquista dello spirito francese, la *clarté* (chiarezza); e in effetti i simbolisti erano anti-intellettualisti, nemici della ragione discorsiva, che era la dea del liberalismo e del radicalismo. L’interesse dei simbolisti per la religione, o meglio per tutte le forme, per quanto strane fossero, di religiosità e di misticismo, era un altro attentato all’indifferenza del liberalismo in materia religiosa e all’ateismo dei naturalisti. Non si trattava, con alcune eccezioni, di un sentimento paragonabile

¹ N. d. t.: «Nemica dell’insegnamento, della declamazione, della falsa sensibilità, della descrizione oggettiva, la poesia simbolista...»

² E. RAYNAUD, *La mêlée symboliste*, 3 voll., Paris, 1918/1922; A. POIZAT, *Le symbolisme, de Baudelaire à Claudel*, 2.a ed., Paris, 1924; J. CHARPENTIER, *Le symbolisme*, Paris, 1927; M. RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, 2.a ed., Paris, 1940; Sv. JOHANSEN, *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes*, Copenhagen, 1945; G. MICHAUD, *Le message poétique du symbolisme*, 4 voll., Paris, 1947; K. CORNELL, *The Symbolist Movement*, New Haven, 1952.

all'angoscia religiosa dei russi e degli scandinavi, ma di un certo snobismo, che provava simpatia per gli aspetti pittoreschi delle cosmogonie e delle liturgie; da ciò il sincretismo religioso di cui l'Huysmans di *Là-bas* e Strindberg nella sua ultima fase fornirono altri esempi. In ogni caso, questo era "reazione", così come l'evasionismo e l'enfasi posta sugli aspetti aristocratici dell'"arte per l'arte". Infine, la pretesa dei simbolisti di portare al mondo una poesia nuova non si armonizzava bene col sentimento di stanchezza che regnava tra loro, al punto che si proclamarono "poeti della Decadenza", parlando di "*fin du siècle*" (fine del secolo) come se si trattasse della "fine del mondo". Questo Decadentismo, che è solo un aspetto parziale del movimento simbolista, fu in seguito il motivo della forte avversione e ostilità nei confronti del Simbolismo. In Francia i poeti "modernisti" del 1910 e 1920, a partire da Apollinaire, riconobbero nel Decadentismo la mancanza di vitalità, l'incapacità [2099] della poesia simbolista di servire quale espressione del mondo moderno. Tra gli anglosassoni alcuni critici diedero al Decadentismo un'interpretazione sociologica, spiegando l'evasionismo dei simbolisti come una fuga dalla realtà sociale. Da ciò i giudizi severi di un David Daiches, che censurava il medesimo atteggiamento "reazionario" anche negli eredi del Simbolismo, in Valéry e Proust, Yeats e T. S. Eliot. Ma questi nomi, ai quali sarebbe possibile aggiungere quelli di D'Annunzio, Juan Ramón Jiménez, Rilke, George, Blok e Ady, bastano per valutare l'eredità che il Simbolismo ha lasciato. Non si "censura" né si "condanna" un movimento dalle conseguenze storiche così grandi, poichè il Simbolismo è la base di tutta la poesia moderna, compresa quella che poi gli fu ostile. Il Simbolismo non fu una mera "reazione" al Naturalismo; per provarlo, basta considerare il fatto che nella Francia del 1880 e del 1890 sorsero anche altre reazioni antinaturaliste, come il tradizionalismo di Brunetière e Bourget e l'estetismo di Anatole France; e l'atteggiamento di questi altri antinaturalisti era di franca ostilità nei confronti del Simbolismo.

La reazione tradizionalista e spiritualista al Simbolismo fu iniziata dalla critica violenta del cattolico Barbey d'Aurevilly³, e trovò le sue basi dottrinali nell'erudizione di Ferdinand Brunetière (1849-1906). Questo dittatore della critica proveniva, egli stesso, dal Naturalismo, per quanto in un senso diverso. Sostenitore dello scientismo e di un positivismo moderato, pretendeva di trasformare la critica e la storia letterarie in vere e proprie scienze, applicando il criterio evoluzionista di Darwin per "scoprire" la "legge dell'evoluzione dei generi". Il senso molto francese dell'ordine gerarchico delle cose e un certo puritanesimo innato gli impedirono, tuttavia, di accettare la transizione da Balzac a Zola. Divenne il critico più ostile al Naturalismo, cui oppose il "naturalismo autentico" dei classici del XVII secolo. Da ciò il tradizionalismo letterario di Brunetière, poi il suo tradizionalismo filosofico e sociale, e infine la conversione al cattolicesimo e la proclamazione della "bancarotta della scienza". In questa ultima fase [2100] Brunetière pare incontrarsi con l'anti-intellettualismo

³ N. d. t.: Su Barbey d'Aurevilly cfr. cap. 8.1, p. 1817.

dei simbolisti; ma da buon accademico non apprezzò la poesia nuova, arrivando a lanciare insulti contro Baudelaire e a trovare poco di buono negli altri simbolisti. Con tutto ciò, non è opportuno confondere la critica di Brunetière con la poligrafia di Faguet e l'impressionismo frivolo di Lemaître, altri due tradizionalisti e nemici del simbolismo. Brunetière fu incapace di comprendere i suoi contemporanei, ma aveva una conoscenza profonda del grande passato letterario della Francia; soltanto, non poteva essere una guida per il futuro. Il risultato immediato della sua attività e della sua combattività fu magro. Bourget⁴ continuò a difendere tesi simili, ma con nessun altro dei suoi romanzi riuscì a raggiungere ancora l'importanza storica di *Le disciple*. Divenne il romanziere dei benpensanti dell'alta società. Lo accompagnarono molti altri, con il loro successo di vendita nelle librerie e il loro posto garantito nell'Accademia, ma fuori dalla letteratura. Non vale la pena parlare degli imitatori all'estero, come lo spagnolo Ricardo León y Román (1877-1943), che confuse i privilegi della *Casta de hidalgos* (Casta di signori, 1908) con la tradizione spagnola. Questa "reazione" non aveva nulla a che vedere con la poesia simbolista, della quale anche Bourget fu sempre nemico. Né tolleravano, questi tradizionalisti, un poeta autentico come l'elegiaco Charles Guérin (1873-1907), perché aveva imparato dai simbolisti certe formule e un gusto raffinato dell'espressione. Questo romantico un po' lacrimevole è l'ultimo discendente di Lamartine. Guérin non fu mai "moderno".

Il tradizionalismo, combattendo le bruttezze antiestetiche del Naturalismo, le spiegava con la separazione tra arte e vita nei tempi moderni, e cercava un rimedio nelle tradizioni del passato in cui l'arte e la vita si fondevano tra loro armoniosamente nel sistema dei principi morali. Il tradizionalismo volle tenere fede a questo principio; ma la sua fede non era molto salda. Charles Guérin, anche nella sua fase cattolica, non riuscì a nascondere [2101] i dubbi; Brunetière, darwinista convertito al cattolicesimo, difese le sue nuove convinzioni religiose con gli argomenti del pragmatismo, che l'anno successivo alla sua morte furono condannati dal Vaticano come tesi del "modernismo" teologico. Il tradizionalismo non fu capace di estirpare da se stesso la mentalità dell'epoca, il naturalismo scientifico.

Gli esteti, dal canto loro, trovandosi nella stessa situazione, ma senza disporre degli "antenati cattolici" di cui parlava Guérin, non si preoccupavano di salvare la società mediante la propaganda dei "buoni principi". Consideravano i tempi moderni come irrimediabilmente decadenti, e pretendevano di evadere in altre epoche, meno grigie e più artistiche. Ma non si illudevano, come i romantici, circa l'armonia perfetta tra arte e religione nel passato. Detestavano l'"oscurantismo" medievale, precursore del clericalismo moderno, quanto lo poteva detestare qualunque radicale di sinistra. Ma credevano nella possibilità di accettare l'arte delle cattedrali senza accettare quella fede

⁴ N. d. t.: Su Bourget cfr. cap. 8.3, p. 2034.

che le aveva costruite, così come si interessavano vivamente all'arte indiana o cinese senza pretendere una professione di fede bramanica o confuciana. Non credevano in alcuna religione se non nell'arte, "ultima dea dell'umanità". Non pretendevano, come i tradizionalisti, di educare la nazione, e all'arte proibivano gli effetti persuasivi dell'eloquenza. Tutte queste cose (decadentismo, evasionismo, "arte per l'arte", antiretorica) son anche tratti caratteristici del Simbolismo. Ma l'obiettivo era diverso: era di ordine morale, o meglio, di ordine immorale. Gli esteti pretendevano l'irresponsabilità morale dell'arte, per sfuggire alle responsabilità sociali. Così pretesero di infrangere il potere del determinismo sociale, di cui il Naturalismo è l'espressione. L'arte è, per loro, l'atmosfera del relativismo etico, e per raggiungere quest'atmosfera si servono di altri strumenti, affini alle attività artistiche dello scrivere, del dipingere e del comporre musica, oppure ad esse estranei, come il collezionismo di oggetti d'arte, la bibliofilia, il dandismo, i piaceri della cucina e di altro genere, siano essi legittimi o proibiti dal codice penale. La fede nell'arte non è l'elemento essenziale dell'estetismo; anzi, questa fede esclusiva nell'arte è l'ultima conseguenza dell'indifferenza morale o addirittura dell'immoralismo consapevole degli esteti. Ciò, evidentemente, non ha nulla a che vedere con il tentativo dei simbolisti di rinnovare la poesia. In effetti, [2102] Walter Pater non è responsabile del fatto che alcuni simbolisti inglesi, dopo la sua morte, abbiano fatto riferimento a lui; il suo discepolo legittimo è Oscar Wilde, che però non fu un simbolista. E Anatole France, dopo essere stato ostile al Simbolismo, uscì dalla torre d'avorio e diventò socialista. Gli esteti sono gli alleati naturali di tutti i movimenti che promettono di indebolire o di infrangere il dominio dell'assolutismo etico. Non sono simbolisti: sono *dandy* o radicali; non rinnegano la parentela con il "Parnasse" del *dandy* Gautier e dell'ateo Leconte de Lisle.

Il più grande tra gli esteti, e forse l'unico destinato a durare, è l'inglese Walter Horatio Pater (1839-1894), perché incarna un tipo durevole. Questo *fellow*⁵ del Brasenose College dell'università di Oxford, nel suo studio, è stato paragonato a un monaco medievale nella sua cella che miniava con ingenua devozione le preziose pergamene di un testo sacro. I paragoni sono sempre zoppicanti, e questo lo è più di qualunque altro. Pater era tutto meno che ingenuo; ma della fede di un monaco medievale possedeva realmente l'ardore, per quanto non l'oggetto. «*The strongest part of our religion today is its unconscious poetry*»⁶ aveva detto Matthew Arnold⁷; Pater invertì la frase, facendo della poesia la sua religione. Sapeva che questa era l'ultima possibilità di credere; ma poco lo disturbava il fatto di vivere in un mondo che giudicava decadente, perché l'arte gli garantiva visibilmente l'esistenza permanente delle idee, e questo solo importava al platonico di Oxford, che

⁵ N. d. t.: Membro interno di un *college* britannico.

⁶ N. d. t.: «La parte più forte della nostra religione, oggi, è la sua poeticità inconscia».

⁷ N. d. t.: Su Matthew Arnold cfr. cap. 8.2, pp. 1879 ss.

dedicò un libro a *Plato and Platonism* (Platone e il platonismo, 1893). Vani furono i suoi tentativi di riavvicinarsi al cristianesimo, e il romanzo *Marius the Epicurean* (Mario l'epicureo, 1885) ne dà testimonianza; nell'arte trovò le verità religiose che in altri secoli gli sarebbero state rivelate dall'esperienza mistica. [2103] Non poteva attribuire queste rivelazioni, le uniche che potevano dare valore alla vita umana, alle forze soprannaturali, quanto piuttosto allo stesso spirito umano: l'arte è l'espressione della personalità, dell'individuo cosciente che vede le idee eterne mentre gli altri dormono. Questo concetto di arte è la traduzione moderna dell'*anamnesi* di Platone; d'altro canto, l'immagine dell'individuo sveglio in mezzo agli altri che dormono è di Eraclito. Ma Platone, con la sua fede nell'eternità delle idee, e Eraclito, con la sua fede nel fluire costante e irreversibile delle cose, sono incompatibili. Ciò significa che Pater seguì il platonismo soltanto fino a un certo punto, poichè l'identificazione platonica dei supremi valori estetici con i supremi valori etici non era compatibile con la sua sete di sensazioni sempre nuove. «*To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life*»⁸, diceva Pater nella postfazione di *The Renaissance* (Il Rinascimento, 1873), e concludeva: «*Art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and for those moments sake*»⁹. E' una teoria dell'estremo sfruttamento delle sensazioni artistiche, senza considerazione di limiti morali. La religione di questo strano monaco di Oxford è un epicureismo estetizzante: è edonistica. Evidentemente, l'edonismo di Pater non ha nulla di materialistico, e anzi non ha quasi nulla di materiale. E' l'edonismo di uno *scholar* inglese che vive tra i libri e nei libri. Ma le pagine riprendono vita tra le mani di questo lettore come in quelle di un negromante, che evoca gli spiriti del passato. A volte il professore si sente addirittura in grado di creare o ricreare personaggi del passato: così negli *Imaginary Portraits* (Ritratti immaginari, 1887), crea le vite immaginarie di un pittore dell'epoca di Watteau, di un organista medievale, di un eroe navale olandese, di un principe tedesco del XVIII secolo. In altre occasioni Pater dà nuova vita a personaggi poetici dimenticati come Aucassin e Nicolette, gli amanti romantici del XII secolo, più vivi, grazie all'immaginazione creatrice del poeta sconosciuto, di tutti gli amanti reali. Oppure a figure storiche: Pico della Mirandola, il poligrafo angosciato; Botticelli, il preferito dai preraffaelliti; Michelangelo, poeta eretico; la Gioconda di Leonardo, che rivela abissali segreti sessuali; Du Bellay, che anticipa il "naturalismo" di Rousseau; e Winckelmann, l'esteta immorale. Al volume che raccoglieva questi saggi evocativi Pater diede il titolo di *Studies in the History of The Renaissance* (Studi sulla storia del Rinascimento, 1873). E' chiaro che "*Renaissance*" ha per lui un senso diverso rispetto a quello

⁸ N. d. t.: «Ardere sempre di questa fiamma severa, simile a una gemma, mantenere quest'estasi: questo è il successo nella vita».

⁹ N. d. t.: «L'arte vi viene incontro proponendo onestamente di non dare se non la massima qualità ai vostri momenti man mano che passano, e per il bene di quei momenti».

dell'accezione comune. Non significa “rinascita dell'Antichità”, se non nel senso in cui il suo contemporaneo Morris [2104] raccontava leggende greche nello stile di un menestrello medievale. “*Renaissance*”, per Pater, è “modernismo” anticristiano, immorale e amorale. L'opera di Pater è una grande protesta contro l'estetica moralizzante di Ruskin, ma anche contro il tentativo di Arnold di educare la nazione. Pater non crede in questo: l'arte non è né sarà mai di tutti, né di molti. Solo pochi hanno il diritto di viverla pienamente, sia pure a condizione di rinunciare agli altri piaceri della vita. Questo è l'imperativo morale del monaco Pater, il suo relativo spiritualismo che egli manifestò in *Marius the Epicurean*. Per questo eliminò, nelle edizioni successive, quella postfazione a *The Renaissance*, per escludere l'equivoco di un immoralismo. Ma alla fine ripristinò quella pagina pericolosa, non sentendosi responsabile dell'interpretazione che ne aveva dato Oscar Wilde.

Pater è più di un grande stilista: è un poeta, nato dall'armonia tra il suo “caso” di individuo inadatto alla vita e la sua nobile natura artistica. Il “caso” senza la nobiltà: ecco Oscar Wilde. E' comune la spiegazione del “caso” Wilde come conseguenza funesta dei pericolosi principi di Pater; altri tuttavia richiamano l'attenzione sull'influenza concomitante delle lezioni di Matthew Arnold¹⁰, per il quale l'arte era l'ultima religione; perché in questo caso l'artista ha il diritto e il dovere di trasformare in opera d'arte la sua stessa vita.

Oscar Wilde (1854-1900) mise, come egli stesso confessa, “il suo talento nelle sue opere e il suo genio nella sua vita”. Per questo la maggior parte delle sue [2105] opere sono “*period pieces*”¹¹ piene di “*esprit*”, o meglio di “*wit*”¹²; ma sono soltanto significative come espressioni dello spirito della sua società e della sua epoca; hanno solo importanza storica. La sua vita fu l'opera di un genio; e al genio la società fa sempre pagare cara la singolarità della sua natura.

Wilde fu tollerato nell'alta società inglese come una specie di buffone di corte, che divertiva i nobili *lords* e *ladies* con paradossi sovversivi, soprattutto quando inseriti in abili commedie alla maniera di Sardou; e queste commedie, a loro volta, fruttavano all'autore il denaro col quale pagava i sarti e altre spese meno confessabili. Quando Wilde, in *The Importance of Being Earnest* (L'importanza di chiamarsi Ernesto, 1895)¹³, rivelò con un'ingenuità quasi grandiosa la sua natura di burlone, non venne compreso. Quando, in *The Picture of Dorian Gray* (Il ritratto di Dorian Gray, 1890) rivelò il lato notturno della sua esistenza, gli altri compresero, ma senza crederci. E quando lo scandalo del suo processo per omosessualità li obbligò a credere, allora rifiutarono tutto quanto Wilde, tranne il

¹⁰ E. BENDZ, *The influence of Pater and Arnold in the Prose Writings of Oscar Wilde*, Göteborg, 1914; J. MAINSARD, *L'esthétisme de Pater et de Wilde*, in “*Études*”, CXCIV, 1928.

¹¹ N. d. t.: Oggetti d'epoca, d'antiquariato.

¹² N. d. t.: Spirito, arguzia, intelligenza.

¹³ N. d. t.: In inglese il titolo gioca sul doppio senso della parola *earnest*, che significa Ernesto ma anche onesto, per cui può anche essere tradotto come *L'importanza di essere onesto*.

suo *De Profundis* (1905), un'effusione di dubbio sentimentalismo. Alla gloria immensamente esagerata di Wilde seguì un declino così forte da sembrare un oblio. Ma poi il mondo compì un altro giro, e anche Wilde ritornò: non soltanto all'estero, dove aveva sempre conservato degli ammiratori, ma anche e soprattutto in Inghilterra. Oggi è già possibile procedere a una revisione dei valori. Wilde non fu un grande drammaturgo, ma soltanto un "commediografo" molto abile; non fu un grande poeta, ma uno spirito molto poetico. Quest'ultima qualità si rivela nelle sue graziose favole, e soprattutto nella critica letteraria, nel volume *Intentions* (Intenzioni, 1891): raramente si è parlato meglio (e in una prosa migliore) dell'autonomia dell'arte rispetto alla realtà. Come poeta in senso proprio, Wilde riuscì a superare solo occasionalmente l'epigonismo dell'"*excellent scholar's poetry*"¹⁴; ma *The Harlot's House* (La casa della prostituta, 1885) è un poema suggestivo e commovente; e *The Ballad of Reading Gaol* (La ballata del carcere di Reading, 1898) non potrà mai mancare in un'antologia della poesia inglese. Le commedie forse non rimarranno per sempre nel repertorio teatrale, e *Salomé* (1891) sopravvivrà soltanto grazie alla musica di Richard Strauss. Ma *The Picture of Dorian Gray* è un buon romanzo, per quanto non appartenga alla tradizione narrativa inglese. A ben pensarci, rimane abbastanza.

Come si spiega questa rivalutazione? Forse perché nell'Inghilterra di oggi non esistono più i preconcetti rancorosi contro l'infelice Wilde? Ma così si spiega soltanto l'atteggiamento più umano nei confronti dell'autore, [2106] e non la valutazione più positiva della sua opera, così lontana, in fin dei conti, dal gusto letterario della nostra epoca. Il realtà l'estetismo di Wilde doveva fatalmente cadere nel disprezzo e nell'oblio in un'epoca che preconizzava i fini sociali dell'arte; il suo saggio *The Soul of Man under Socialism* (L'anima dell'uomo sotto il socialismo, 1891) non fu preso sul serio. Tuttavia l'opera di Wilde presenta problemi attuali e ineluttabili. Quella teoria dei fini sociali dell'arte è arrivata a minacciare l'esistenza stessa dell'arte e dell'artista. Wilde è tornato a essere il nostro compagno nella lotta per l'autonomia spirituale dell'individuo, e in questo senso molte delle sue pagine rimangono attuali e preziose.

La questione se Wilde abbia scelto, in quella lotta, le armi più efficaci rimane un'altra cosa. Il suo crimine non fu la perversione sessuale che lo portò in carcere ai lavori forzati, bensì l'ostentazione di quella perversione e di un dandismo immoralista: Wilde fornì alla società inglese gli argomenti per avversare l'arte e gli artisti, come se fossero una scuola di immoralità. Proprio per questo non hanno la stessa importanza storico-critica i Wilde di seconda categoria del continente europeo, dove quell'ostilità antiartistica non esisteva. In Francia nessuno combattè a quel modo un personaggio simile a Wilde come Pierre Louys (1870-1925), la cui opera interessa soprattutto come variante grecizzante dell'estetismo; alcune sue poesie sopravvivranno grazie alla musica di Debussy. Fu più

¹⁴ N. d. t.: "Eccellente poesia di poeti dotti".

serio il quasi dimenticato Marcel Schwob (1867-1905), stilista nobile e anima inquieta, ammiratore appassionato del teatro elisabettiano e buon conoscitore di Villon: l'autore delle *Vies imaginaires* (Vite immaginarie, 1896) è l'“anello mancante” intercontinentale tra Walter Pater e Anatole France. [2107] Anatole France (pseudonimo di Jacques François-Anatole Thibault, 1844-1924), se fosse stato uno *scholar*, sarebbe stato il Pater francese, ma molto più dotato di spirito, così come un “*homme de lettres*” parigino è più arguto di un “*fellow*” di Oxford; ma sarebbe stato meno nobile. France era un piccolo borghese di Parigi, vale a dire distante da quell'ambiente vittoriano nel quale un professore universitario o un giornalista e drammaturgo come Wilde non avrebbero mai potuto conquistare l'uguaglianza con un qualunque *lord* dai buoni natali; al francese, nella Terza Repubblica, era aperta la via verso l'alto attraverso una carriera che gli inglesi non ammettevano come professione utile e ufficiale: la letteratura. La Francia del 1880, nella quale esordì Anatole France, era quella di Gambetta, dei principi del 1789 nuovamente stabiliti. France era il cittadino di una democrazia (e non, come Pater, il suddito di un'aristocrazia); aveva la libertà di scegliere, a proprio gusto, abbigliamento, barba e professione. Scelse diversi costumi storici, il pizzetto di un marchese del periodo rococò e la professione dello scettico. Era un parnassiano. Fu lui che, editando nel 1876 il terso volume del *Parnasse contemporain* (Il Parnaso contemporaneo), escluse Verlaine in quanto poco “decente” e Mallarmé in quanto poco “chiaro”. Essendo parnassiano, Anatole France si preoccupava più della forma che delle idee. Era un pensatore di seconda mano, che scriveva una prosa tra le più “chiare” e più “mediterranee”: le idee di Leconte de Lisle nello stile di Renan e le idee di Renan in uno stile quasi come quello di Renan. Così si spiega l'avversione dello scettico France per gli atteggiamenti pseudo-religiosi e per il linguaggio suggestivo-musicale dei simbolisti, che avversò, quando non se ne prese gioco, concedendo solo al povero [2108] Verlaine il beneficio della sua “*ironie et pitié*” (ironia e pietà). In questo modo, France non ebbe rapporti col Simbolismo. Ma i simbolisti potevano apprezzare la sua prosa evocativa, perché rappresentò un caleidoscopio di immagini della Grecia, dell'Antico Oriente, di tutti i secoli della storia francese, e infine di tutto ciò di cui la poesia simbolista, evadendo dal mondo e dalle responsabilità sociali, aveva bisogno come rifugio. L'evasionismo è l'elemento comune tra la poesia simbolista e l'estetismo di France; per lo meno, del France della prima fase.

Le opere di Anatole France presentano quel variopinto mondo storico come fa un uomo che ha molto viaggiato e che racconta di cose strane e interessanti che ha veduto in altre terre. Le esperienze di France erano quelle dei viaggi nelle biblioteche; ma era un brillante conversatore, dotato del supremo strumento del sorriso scettico. In questo modo France seppe scrivere racconti eccellenti. Quando le sue opere oltrepassarono i limiti di quanto si può raccontare in una nottata di conversazioni tra amici, il risultato fu meno felice. *La rôtisserie de la reine Pédauque* (La

roscicceria della regina Piedoca, 1893) non è un romanzo: è una “conversazione” prolungata e arguta; ma dopo la lettura, che è una delizia, non resta nulla. *Le lys rouge* (Il giglio rosso, 1894) è un buon romanzo, senza però superare in qualità i migliori romanzi di Bourget. La maggior parte delle opere di France è carente, per così dire, di peso specifico: non sono frivole, come affermavano i suoi nemici, ma leggere. Tranne i quattro romanzi del ciclo *L’histoire contemporaine* (La storia contemporanea, 1897-1901). Anche lì i personaggi sono leggermente caricaturali, come in un aneddoto malizioso, ma la rappresentazione dell’ambiente è degna di Balzac. Lì France si trova dentro la realtà della Terza Repubblica. C’era stato il “caso Dreyfus”, il tentativo di revocare i principi del 1789; e allora il borghese parigino, minacciato nella sua libertà democratica di leggere e scrivere ciò che voleva, si ribellò. Tornò al giacobinismo dei suoi avi, e siccome il giacobinismo francese ha la tendenza a evolvere sempre più a sinistra, il parnassiano divenne radicale, socialista e, infine, comunista. Nella sua opera letteraria questa evoluzione si riflette meno di quanto si possa pensare. Perfino il magnifico *Affaire Crainquebille* (Il processo Crainquebille, 1901), il capolavoro di “*ironie et pitié*”, è meno l’espressione della rivolta di un socialista contro l’oppressione poliziesca del proletariato che non l’indignazione di un borghese parigino, di istinti anarchici, contro qualunque oppressione poliziesca, contro la stessa macchina amministrativa dello stato. E’, d’altro canto, la protesta del parnassiano pacifico, disturbato nei suoi sogni di evasione dalla realtà sociale. [2109] L’autore di *Le crime de Silvestre Bonnard membre de l’Institut* (Il delitto di Silvestre Bonnard, membro dell’Istituto, 1881) aveva già rivelato tanta “*pitié*” quanta “*ironie*”; e il socialista militante Anatole France non cessò di essere un lettore scettico di libri rari e curiosi. Nella sua opera, presa nel suo insieme, non c’è alcuna unità.

Più ancora di Pater, France è soprattutto uno stilista. Fu l’autore più ammirato dell’epoca tra il Simbolismo e il Modernismo, un’epoca meno dedita alla poesia. Poi venne eclissato e avversato: le violente censure contro il suo scetticismo irresponsabile non erano giuste, e la maggioranza dei suoi nemici di allora finì poi per accettare dogmatismi politici inammissibili. Ma ciò che non si può perdonare ad Anatole France è la mancanza di poesia, ed è ciò che spiega la sua mancanza di influenza sull’evoluzione della letteratura francese. Lo stile di France, inimitabile e già leggermente anacronistico all’epoca della poesia modernista, finì con lui. Dell’estetismo di France resterebbe, senza il suo stile, soltanto un evasionismo a buon mercato.

Il genere preferito dall’evasionismo minore è il romanzo coloniale. E’ un fatto significativo: intorno al 1890 si elogiava come antidoto efficace al Naturalismo il romanzo di Pierre Loti (pseudonimo di Lousi Marie Julien Viaud, 1850-1923), la cui malinconia monotona, di fronte ai deserti africani e ai laghi giapponesi, fu considerata come una poesia uguale a quella dei simbolisti. Oggi questo Bourget coloniale non viene più letto, con l’eccezione forse di *Pêcheurs d’Islande* (Pescatore

d'Islanda, 1886), che è un buon romanzo regionalista. Ma Loti ha la sua importanza storica: creò un genere¹⁵ del quale i lettori dell'epoca post-naturalista avevano bisogno, evidentemente, sebbene la storia letteraria non abbia motivo di occuparsi di Claude Farrère, Pierre Benoît e di tutti quei letterati fuori dalla letteratura.

Le affinità del Simbolismo col tradizionalismo e con l'estetismo erano soltanto apparenti, prodotte dalla comune ostilità al Naturalismo. Ciò non esclude certe influenze degli altri due movimenti sul [2110] Simbolismo, che accettò lo spiritualismo antimaterialista dei tradizionalisti e l'evasionismo stilizzato degli esteti; ma non accettò il dogma della tradizione né lo scetticismo estetico. Tra i simbolisti non mancavano i miscredenti, che non avevano un'ideologia filosofica né religiosa. Ai documenti dei naturalisti, che pretendevano di dimostrare delle tesi, opposero evocazioni che pretendevano di suggerire delle sensazioni. Rispondendo alla *Enquête sur l'évolution littéraire* (Inchiesta sull'evoluzione letteraria, 1891) di Jules Huret, Mallarmé definì tale pretesa: «*La contemplation des objets, l'image s'envolant de rêveries suscitées par eux, sont le chant; les Parnassiens, eux, prennent la chose entière et la montrent; par là, ils manquent de mystère... Nommer un objet. C'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve*»¹⁶. Qui si rivela l'unica base intellettuale del Simbolismo che sia possibile verificare: l'anti-intellettualismo. Da ciò le sue affinità col Romanticismo, che hanno suggerito a molti critici la definizione del Simbolismo come "neoromanticismo". E in effetti i simbolisti, nemici mortali di Leconte de Lisle, non si allontanarono così tanto da Victor Hugo quanto potrebbe sembrare; perfino la metrica simbolista, che collega i versi alessandrini "*détachés*" (scollegati) a "*melodie continue*", riprendeva il cammino delle riforme metriche di Hugo. Ma le affinità del Simbolismo con il Romanticismo hanno limiti ben precisi.

Come il Romanticismo, il Simbolismo fu una rivolta: contro il rigorismo metrico dei classicisti, e nel caso particolare dei parnassiani, contro la tirannia di una cultura formale, obsoleta. Già tra i primi simbolisti sorgono dei rivoluzionari contro lo stesso concetto di "letteratura", preferendo alla poesia la vita poetica, come Rimbaud. Ma i romantici, per lo meno i romantici francesi, pretendevano di inaugurare un mondo nuovo, mentre i simbolisti si sentivano i rappresentanti di un mondo in decadenza. Il senso della decadenza si incontra in quasi tutti i simbolisti della prima ora: in Verlaine, che dichiarò

¹⁵ M. A. LEBLON, *Le roman colonial*, Paris, 1926.

¹⁶ N. d. t.: «La contemplazione degli oggetti, l'immagine volatile delle fantasticherie da essi suscitate, sono il canto; i Parnassiani, loro, prendono la cosa intera e la mostrano; in tal modo sono privi di mistero... Nominare un oggetto è sopprimere i tre quarti del godimento del poema, che consiste nel piacere di indovinare poco a poco; suggerirlo: questo è il sogno».

*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*¹⁷,

ma anche in Mallarmé¹⁸. Il senso della decadenza, che è un altro modo di fuggire la realtà, è rafforzato dai molti naturalisti [2111] apostati che si associarono ai simbolisti, come Huysmans, Garborg e Hansson, tutti frustrati nella lotta per la realtà. Questa reazione psicologica è così forte che Simbolismo e Decadentismo si confondono nella concezione della poesia e nella mentalità della “*fin du siècle*”. E’ un sentimento di bancarotta collettiva. Una civiltà si spoglia dei propri fondamenti intellettuali per sprofondare nell’anti-intellettualismo.

Ciò non appartiene al Romanticismo, ma appartiene a quegli altri romanticismi che su di esso esercitarono un’influenza, quello inglese e quello tedesco. In effetti le influenze straniere sono molto forti sul Romanticismo francese, addirittura predominanti. Il Simbolismo francese era più vicino a Novalis e Keats che non a Lamartine e Hugo; il suo unico precursore autentico in Francia è Nerval. Ma la scelta di quelle influenze straniere obbediva a norme particolari, stabilite dal “parnassiano” Baudelaire. Considerato all’interno della letteratura europea, il Simbolismo francese prosegue il Romanticismo anglo-tedesco; ma considerato all’interno della letteratura francese, il Simbolismo francese è (per quanto strano ciò possa sembrare), la diretta continuazione dell’odiato Parnassianesimo¹⁹: nel simbolismo di Mallarmé, Verlaine e Rimbaud continuano, per quanto sostanzialmente modificate, le tre forme principali del “Parnasse”: “l’arte per l’arte”, la poesia intimista e la poesia pessimista-atea. Se gli accostamenti (che hanno un senso esclusivamente storico) non fossero quasi offensivi, si potrebbero citare i nomi di Leconte de Lisle e Sully Prudhomme. Ma dove si colloca il confine tra Parnassianesimo e Simbolismo? Anatole France esclude il parnassiano Mallarmé dal terzo volume del *Parnasse contemporaine* perché non lo riteneva abbastanza “chiaro”. Di quello stesso anno 1876 è il poema di Mallarmé *L’après-midi d’un Faune* (Il pomeriggio di un fauno). Qui sta il confine tra le poesie parnassiane e le poesie simboliste di Mallarmé, che aveva già conosciuto Poe e tradotto il suo *The Raven*. Poe tuttavia è la grande scoperta di Baudelaire, e questi era l’unico parnassiano (nella misura in cui lo si può definire tale) che i simbolisti accettavano, e che già non era più “chiaro”.

Questa mancanza di “chiarezza” fu, agli occhi dei contemporanei, il grande peccato del Simbolismo: non riuscivano a capire i simboli. La [2112] posterità afferma invece il contrario: ritiene di capire anche quei simboli che non capisce, la pretesa dei simbolisti di essere stati i messaggeri di una poesia completamente nuova. Si oppone a tale pretesa la tesi incontestabile che tutta la poesia autentica, di ogni tempo, maneggia simboli ed è pertanto, in un certo senso,

¹⁷ N. d. t.: Paul VERLAINE, *Langueur*, v. 1: «Io sono l’Impero alla fine della decadenza»

¹⁸ R. DE GOURMONT, *Stéphane Mallarmé et l’idée de la décadence*, in “La culture des Idées”, 7.a ed., Paris, 1946.

¹⁹ P. MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, 1925.

simbolista. Ed è realmente così. Ma questa affermazione non svaluta la poesia simbolista del 1880: semplicemente non comprende il ruolo storico del Simbolismo; e questo è il motivo per cui proprio questo movimento, questa poesia del 1880, meriterebbe più di qualunque altro il titolo di “simbolista”.

Per comprendere questo motivo e quel ruolo storico basta considerare che, dopo l'esaurimento del Romanticismo, la poesia che immediatamente precede il Simbolismo, quella parnassiana, aveva smesso di maneggiare simboli, contentandosi degli “oggetti”. In questo senso la poesia parnassiana non è poesia. E in questo stesso senso il ruolo storico del Simbolismo fu di ristabilire la vera poesia. La misura in cui i grandi simbolisti, e soprattutto Mallarmé, realizzarono quella loro missione appare chiaramente definita dal confronto con la poesia di Poe, che fornì loro soltanto i mezzi tecnici: tra Poe e Mallarmé c'è tutta la differenza di livello che sussiste tra il talento inventivo e il genio creatore. Ma la teoria estetica di Poe era ormai naturalizzata in Francia, grazie al genio solitario che l'aveva adottata, quello di Baudelaire²⁰.

L'estetica di Baudelaire²¹ esercitò un'influenza profonda sul Simbolismo. Sostituì gli oggetti, la “cosa intera” del Parnassianesimo con le misteriose corrispondenze dello swedenborgiano Poe.

...*L'homme y passe à travers de forêts de symboles*²²,

si legge nel sonetto *Correspondances* di Baudelaire, e la poesia simbolista intende essere “*comme de longs échos*”²³ di queste corrispondenze. «*Quant aux phénomènes, ils ne sont que les apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales*»²⁴ diceva Moréas nel manifesto del 18 settembre 1886 sul “*Figaro*”. Da Baudelaire i simbolisti appresero [2113] un certo idealismo filosofico o teosofico quale base della poesia autentica. Si ammetteva come poesia soltanto ciò che si basava su questo idealismo, vale a dire la poesia di Novalis e di Poe accanto alla musica di Wagner e alla teosofia di Swedenborg; non è un caso che questi fossero i quattro autori preferiti di Baudelaire. Più tardi i simbolisti arrivarono ad apprezzare Keats e a conoscere Nietzsche, che anche Baudelaire avrebbe apprezzato. E quasi tutti questi elementi si incontrano già riuniti in Villiers de L'Isle Adam.

Philippe Auguste Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), discendente di crociati orgoglioso della propria stirpe millenaria, che viveva nell'estrema miseria della *bohème* professionale, passò

²⁰ J. CHIARI, *Symbolisme from Poe to Mallarmé. The Growth of a Myth*, London, 1956.

²¹ N. d. t.: Su Baudelaire cfr. cap. 8.1, pp. 1820 ss.

²² N. d. t.: Baudelaire, *Correspondances*, v. 3: «L'uomo vi passa attraverso foreste di simboli».

²³ N. d. t.: *Ibidem*, v. 5: «Come lunghi echi».

²⁴ N. d. t.: «Quanto ai fenomeni, essi non sono che le apparenze sensibili destinate a rappresentare le loro affinità esoteriche con le Idee primordiali».

attraverso la storia letteraria francese come un personaggio fantastico di un sogno. Figura anacronistica di ultimo romantico all'epoca del "Comité des Forges"²⁵ e dei sindacati socialisti, scagliò contro il secolo della tecnica la satira di *Tribulat Bonhomet* (1887)). L'ammirazione di Mallarmé non migliorò la sua situazione. Ottennero un successo editoriale soltanto i suoi *Contes cruels* (Racconti crudeli, 1883), che non sono altro che una versione francese dell'arte narrativa di Poe. Questa preferenza per il poeta prediletto da Baudelaire è significativa: Villiers de L'Isle Adam, cattolico pittoresco e *dandy* decadente, è come una mistura del Marius di Pater e del Des Esseintes di Huysmans, che viveva nei sogni fantastici di Poe; la sua opera postuma *Axel* (1890), tragedia dell'aristocratico che preferisce il suicidio al tradimento del suo tesoro segreto, è un simbolo dell'atteggiamento estetizzante. Ma i nomi di Pater, Huysmans e Poe non si inquadrano bene nell'idea di un ultimo romantico alla maniera francese; e in effetti Villiers non aveva nulla dell'eloquenza di Hugo né del sentimentalismo di Lamartine, ma aveva molto di Nerval²⁶. E' il Nerval della prosa artistica, il creatore della prosa simbolista. Si è molto discusso sulle origini di questo suo particolare romanticismo, e un critico ha fatto notare le origini celtiche dell'aristocratico bretone, ricordando analogie col misticismo di Yeats. Il fatto però che Yeats abbia subito una profonda influenza da parte di Villiers de L'Isle Adam [2114] riduce un po' il valore di questa ipotesi. Ma rivela con maggior chiarezza l'importanza storica di *Axel*, una delle opere più significative della letteratura francese della "fin du siècle". E' un grande simbolo, il simbolo più denso dell'evasionismo. Edmund Wilson è arrivato a considerare *Axel* come il punto critico della storia letteraria moderna. Villiers de L'Isle Adam è il poeta in cui l'"arte per l'arte", l'intimismo e il pessimismo del "Parnasse" si trasformano nell'estetismo, nell'evasionismo e nel misticismo dei simbolisti; si colloca tra Baudelaire, Laforgue e Lautréamont, da un lato, e Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, o anche Valéry, Yeats e Joyce, dall'altro. E' uno dei grandi testimoni dell'importanza storica del Simbolismo.

Il Simbolismo non è un movimento omogeneo. Vi furono vari simbolismi, quasi quanti furono i poeti simbolisti. Si distinguono, tuttavia, tre principali correnti: quella dell'"arte per l'arte", che non ha nulla in comune con l'estetismo di Anatole France ma molto con l'estetica di Baudelaire; la corrente della poesia intimista, delle confessioni personali e delle preoccupazioni decadentiste, con inclinazioni al cattolicesimo, che non ha nulla in comune col cattolicesimo di Bourget ma molto col pessimismo di Laforgue; e infine una corrente, piuttosto rara, di poeti ribelli, senza punti di contatto con la rivolta razionalista dei radicali del Naturalismo ma piuttosto con la rivolta anti-intellettuale di Lautréamont. Il "Parnasse" non viene completamente dimenticato; quanto all'"arte per l'arte", ricordiamo l'ammirazione di Baudelaire per Gautier; quanto agli intimisti, alcuni ammirano ancora

²⁵ N. d. t.: Associazione padronale francese del settore siderurgico.

²⁶ N. d. t.: Su Nerval cfr. cap. 7.2, p. 1470.

Coppée; e perfino i ribelli non possono odiare il cristianesimo con furia maggiore di quella di Leconte de Lisle. Ma i nomi nuovi sono quelli di Mallarmé, Verlaine e Rimbaud: è veramente un nuovo mondo di poesia.

Intorno a Stéphane Mallarmé (1842-1898) si è formata una leggenda, molto utile alla molteplicità delle interpretazioni e alla risonanza della sua poesia, ma che ne ha pregiudicato la comprensione. Il salotto di Rue de Rome, dove il [2115] maestro riceveva i suoi discepoli estatici, divenne il simbolo della famosa “torre d’avorio” dei nemici della realtà sociale, laboratorio di esperimenti poetici inediti e sterili. I contemporanei videro piuttosto in Mallarmé il poeta dell’ultima decadenza romantica:

*La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres*²⁷,

un *dandy* del “verbo magico”, così come Baudelaire fu un *dandy* della dissolutezza; un poeta sperimentale, dalle stravaganze incomprensibili e inutili. Le generazioni successive preferirono condannare l’ermetismo di Mallarmé perché soltanto pochi eletti sono capaci di penetrarlo; perché Mallarmé, come fosse stato un parnassiano ai limiti del delirio, aveva sostituito la realtà sociale con la realtà immaginaria dell’arte pura, disprezzando la moltitudine («*Mais, hélas! Ici-bas est maître*»²⁸) e facendo della poesia un’arma della “reazione”, un narcotico degli intellettuali, un’evasione verso «*une Inde splendide et trouble*»²⁹. Tra questi due estremi si trovano gli ammiratori di Mallarmé, che sono sempre degli interpreti.

La poesia di Mallarmé non possiede calore umano; pare anzi un esercizio delle capacità poetiche al servizio di una grande intelligenza, di modo che la difficoltà del poeta sarebbe soltanto la prova dell’insufficienza intellettuale dei lettori. Non ci si aspettino emozioni sentimentali da un sonetto come quello che inizia con «*Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...*»³⁰, che continua a essere ancor oggi, dopo innumerevoli commenti, la “croce” degli interpreti; ma si sostiene che queste poesie ermetiche sarebbero veicoli di profondi concetti filosofici.

[2116] Estrarre questi concetti fu ciò che fecero tutti i commentatori, a cominciare da Thibaudet. Questo lavoro non fu vano, nonostante siano stati compiuti molti errori. Sarebbe stata un’esagerazione interpretare l’identificazione di “*logique*” (logico) e di “*reel*” (reale) nella poesia di Mallarmé come un filosofema hegeliano, esagerazione nel senso di attribuire a Mallarmé un sistema filosofico. Pare anche vano il tentativo di Roulet di scoprire in *Un coup de dès jamais n’abolira le*

²⁷ N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *Brise marine*, v. 1: «La carne è triste, ahimè!, e ho letto tutti i libri».

²⁸ N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *Les fenêtres*, v. 33: «Ma, ahimè, il Quaggiù spadroneggia».

²⁹ N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *Au seul souci de voyager*, v. 2: «Un’India splendida e torbida».

³⁰ N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*, v. 1: «Il vergine, il vivace e il bell’oggi»

Hasard (Un colpo ai dadi non abolirà mai il caso, 1897) un sistema gnostico. Ma anche questi equivoci servono a comprendere meglio un evasionismo poetico che non è fuga dal mondo, ma è piuttosto arroganza prometeica, tentativo audace di esorcizzare il caos mediante formule magiche, creando, per mezzo della poesia, un ordine, per quanto immaginario, di cui il mondo caotico è carente e ha bisogno.

Le varie interpretazioni di Mallarmé hanno contribuito a chiarire e ad approfondire in generale un certo numero di concetti estetici, ma non si può affermare che da allora si sia compreso meglio il senso di «*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*» o di «*O rêveuse, pour que je plonge...*»³¹. La maggior parte delle poesie di Mallarmé rimane incomprensibile; e se alle volte si decifra il senso filosofico di un verso, sorge allora il dubbio se valesse la pena passare attraverso tanti misteri verbali per poi giungere a un risultato così magro. Rimane soltanto un'alternativa: Mallarmé risiede nel settimo cielo della poesia, inaccessibile a tutti noi; oppure sarebbe un poeta di second'ordine, frustrato nei suoi tentativi di scoprire un nuovo continente poetico, che ha fatto ritorno dal viaggio pericoloso con alcune notizie indecifrabili e forse senza importanza. Un Vasco da Gama che ritorna senza i tesori dell'India:

*Par son chant reflété jusqu'au
Sourire du pâle Vasco*³².

Mistico profondo o poetastro fallito? I *Vers de circonstance* (Versi di circostanza, 1920, postumo) provano che Mallarmé era capace di utilizzare tutte le grazie del verso francese; le poesie della sua prima fase, quella parnassiana, sono di una chiarezza perfetta, anche troppo chiare, di modo che ogni critica imparziale preferirà l'incanto indefinito e inconfondibile dei suoi sonetti ermetici, formalmente altrettanto perfetti quanto qualsiasi grande sonetto di Keats. Mallarmé era del tutto in grado di scrivere poesie comprensibili e di elevata qualità; e non esiste, riguardo a lui, leggenda più pericolosa di quella secondo cui egli avrebbe intenzionalmente [2117] nascosto il senso delle sue poesie. Se così fece, fu per obbedire non a un dandismo ridicolo per distinguersi dagli altri, bensì ad un'imposizione ineluttabile a fare uso di reticenze.

*Je suis hanté! L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!*³³

³¹ N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *Eventail de Mademoiselle Mallarmé*, v. 1: «O sognatrice, affinché io mi immerga...»

³² N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *Au seul souci de voyager*, ultimi due versi: «Nel canto che il riso richiama / Del pallido Vasco de Gama» (trad. it. Garzanti, 1995).

³³ N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *L'Azur*, ultimo verso: «Sono ossessionato! L'Azzurro! L'Azzurro! L'Azzurro! L'Azzurro!».

Nessuno potrà non riconoscere l'emozione angosciante di questo «*Je suis hanté*»; e la parola “Azur” ripetuta quattro volte sembra realmente aprire orizzonti su un nuovo continente poetico. Le metafore di Mallarmé non hanno un senso altrettanto esatto e decifrabile quanto quelle di Góngora; non rappresentano corrispondenze materiali, ma spirituali. La sua tecnica poetica è gongorista; il risultato è parnassiano come un “retropensiero” occulto. Tuttavia Mallarmé non è un Baudelaire: è meno intelligente e, per quanto strano possa sembrare, più spontaneo. Ha letto tutti i libri e tuttavia ha il coraggio di indovinare dietro alle parole, mille volte pronunciate, nuovi sensi mai scoperti. Da buon conoscitore della poesia inglese vi aveva notato certi vaghi incanti che la poesia francese ignorava; ma possiede una fede incrollabile, la fede di un semanticista, nelle possibilità della lingua francese. Per questo decise di «*céder l'initiative aux mots*»³⁴, frase che non va interpretata nel senso dell'automatismo surrealista. Non intende sognare, ma vedere, scoprire; non assume gli atteggiamenti orfici di un Poe, di un Baudelaire o di un Villiers de L'Isle Adam, dei quali ammirava più i risultati che i metodi. Ammetteva il sogno soltanto nel senso di un geografo che esca temporaneamente dal proprio studio per intraprendere un viaggio di esplorazione scientifica. “Cedette alle parole” per poi servirsi delle rivelazioni semantiche. Non subì la sconfitta di un megalomane che pretende di dominare il mondo per mezzo di parole magniloquenti. E tuttavia aveva un costante timore del “*déchet*”³⁵. Aveva letto tutti i libri, e sapeva che una parola nuova, per quanto insignificante fosse, era già un trionfo. Mallarmé era modesto. Si accontentava di alcune piccole poesie, degne di essere trasformate da Debussy in musica da camera.

Ma questa sarebbe poesia filosofica? La filosofia consiste più nei metodi che nei teoremi. La poesia filosofica non è una versificazione di filosofemi, ma un determinato atteggiamento di fronte al materiale poetico, alla lingua. Il metodo di Mallarmé potrebbe essere definito fenomenologico.

[2118] *Exclus-en, si tu commences,*

*Le réel...*³⁶

E' precisamente quello che Husserl definiva “mettere tra parentesi la realtà” per arrivare alle essenze, alle “idee platoniche”, che non si riconoscono nella lingua quotidiana di questo mondo caotico ma che sono comunque nascoste in queste parole così logore. Eliminando l’“aneddoto”, il non essenziale, Mallarmé eliminò il contingente, ritornando al senso delle parole precedente al peccato originale della poesia. L'eliminazione di ogni elemento narrativo, didattico e teorico (così come aveva preconizzato Poe) porta al senso assoluto della lingua, assoluto come quello della

³⁴ N. d. t.: «Cedere l'iniziativa alle parole».

³⁵ N. d. t.: Scarto, residuo, rifiuto.

³⁶ N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *Toute l'âme résumée*, vv. 11-12: «Escludine, se cominci, / Il reale...».

musica sinfonica senza parole e senza programma. Questa è la musicalità che Mallarmé scoprì nella lingua francese. Il risultato fu una musica che non ha nulla a che vedere con la musica emozionale degli italiani e dei tedeschi. La musica di Mallarmé è intellettuale e classicista come la lingua francese, ed è tanto francese quanto la musica di Debussy. In questo senso Mallarmé è il successore di Racine; la sua poesia è la musica dell'Île-de-France. Non c'è possibilità di imitarla in una lingua straniera. Ma Mallarmé lasciò al mondo intero un grande ideale: quello di una poesia lirica, nettamente separata da ogni "aneddoto" ed eloquenza, dalle ballate, dalle favole e dai discorsi poetici di un tempo. Mallarmé non fu forse alla stessa altezza dei maggiori poeti della letteratura universale; ma di fronte alla sua poesia, i due terzi della poesia che lo precede spariscono come apotetici o antipotetici. Non è soltanto il maestro della "poesia pura" di Valéry: è stato il maestro di tutta la poesia moderna, con un'influenza incommensurabile, soprattutto sull'ermetismo degli italiani Ungaretti e Montale, degli spagnoli, degli inglesi e di tutti gli altri; e infine è il maestro di una nuova sensibilità poetica, che è la nostra. Si congeda da noi solo per dirci, come il suo fauno:

*...adieu, je vais voir l'ombre que tu devins*³⁷.

Ma ci ha anche lasciato il grave problema della relativa incomunicabilità della poesia, il problema di ogni poesia ermetica e, in definitiva, di ogni arte.

[2119] Paul Verlaine (1844-1896) non presenta i problemi ermeneutici di Mallarmé. Secondo le osservazioni di un critico moderno, Verlaine non ha un "messaggio". E' invece un poeta tutto personale, che parla solo delle proprie sofferenze, che certe volte erano altrettanto indecenti quanto i suoi piaceri. E' un intimista sentimentale («*Il pleure dans mon coeur...*»³⁸), un poeta per adolescenti che sono soliti anticipare mentalmente le future sconfitte nella vita:

*Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!*³⁹

Verlaine non è il poeta delle angustie kierkegaardiane, né delle sottigliezze semantiche e neppure delle rivendicazioni sociali. E' ancora molto letto; soltanto una certa critica gli nega un ruolo storico, un'influenza sull'evoluzione della poesia moderna, in definitiva una "presenza". E' un romantico. Tuttavia accade che Verlaine, gran nemico dell'eloquenza hugoniana («*Prends*

³⁷ N. d. t.: Stéphane MALLARMÉ, *L'Après-Midi d'un Faune*, ultimo verso: «Addio, vedrò l'ombra che tu diventasti».

³⁸ N. d. t.: Paul VERLAINE, *Il pleure dans mon coeur*, v. 1: «Piange nel mio cuore»

³⁹ N. d. t.: Paul VERLAINE, *L'ombre des arbres*, ultimi due versi: «E come piangevano tristi, nell'alto fogliame, / Le tue speranze annegate!».

l'éloquence et tords-lui son cou!»⁴⁰) non abbia nulla a che vedere con il Romanticismo francese. Laforgue, che conosceva la lingua e la poesia dei tedeschi, rappresenta un caso simile; e Verlaine era nato vicino alla frontiera tedesca. Il cielo che sovrasta la sua poesia non è quello di Mallarmé e di Debussy, ma piuttosto quello di Eichendorff e Schumann. E' un poeta "popolare", per quanto nel senso letterario della parola, cioè il contrario dell'antipoeta popolare Béranger. Quelle critiche moderne non permettono di comprendere l'enorme successo di Verlaine, forse il più universale che abbia mai riscosso un poeta [2120] lirico (con l'eccezione di Heine): tradotto in tutte le lingue, e in tutte le lingue imitato. A tutte le nazioni che ancora possiedono una poesia popolare autentica, e in prima linea quelle germaniche e quelle slave, Verlaine apparve come la voce stessa della natura, che parlava per la prima volta in lingua francese. I francesi, in generale, non la pensavano in questo modo. In Francia, così come in Italia e in Spagna, lo imitarono soltanto i decadentisti. Verlaine fu eletto "principe dei poeti" nel momento in cui la poesia decadentista dominava. Vale a dire che la critica francese riconosceva nella sua musica verbale un artificio sottilissimo. Ammiravano quell'arte soprattutto perché colui che l'aveva prodotta era un mendicante, un vagabondo, un alcolista. La gloria di Verlaine si basava, almeno in parte, sullo scandalo della sua vita: l'abbandono della moglie da poco sposata, la fuga insieme all'amante omosessuale Rimbaud, l'attentato contro l'amico, i due anni di prigione in Belgio, la vita di mendicante sporco, di bevitore d'assenzio, di frequentatore di bordelli e di ospedali. Un uomo patologico del tutto decadente, questo fu il "principe dei poeti". La fine naturale della sua avventura fu la dichiarazione di bancarotta spirituale: si salvò grazie alla conversione al cattolicesimo, e i lettori e i critici cattolici conservano ancor oggi la più grande fedeltà all'autore di *Sagesse* (Saggezza, 1881). Le bestemmie che proferì anche dopo, lo sfruttamento della carità cattolica da parte di un parassita insolente, tutto ciò non dice nulla contro la sincerità della sua fede. Ma *Sagesse* non è il miglior libro di Verlaine. Con una certa ragione, un critico ha parlato di «*music-hall céleste*», e un altro di «miscuglio incoerente di Baudelaire e di Madame Desbordes-Valmore». Il grande libro di Verlaine, quello nel quale si trovano i suoi versi più durevoli, è *Romances sans paroles* (Romanze senza parole, 1874), titolo felice per suggerire la musica romantica. Quello che vi è di buono in *Sagesse* è ciò che vi è di meglio in *Romances sans paroles*: il Romanticismo autentico. E qui sta il motivo del disprezzo dei modernisti per la poesia di Verlaine.

La vita e la personalità di Verlaine continuano a perturbare chi pretende di apprezzarle. Si vede in lui un parnassiano apostata, un ribelle alla falsa disciplina del "Parnasse"; ma invece di pervenire a un nuovo ordine della poesia moderna Verlaine avrebbe abbandonato ogni disciplina, dandosi all'anarchia mentale del Romanticismo. Ma non arrivò all'anarchismo completo di Rimbaud,

⁴⁰ N. d. t.: Paul VERLAINE, *Art poétique*, v. 21: «Prendi l'eloquenza e torcile il collo!».

perché rimase sempre un piccolo borghese sentimentale, “falsamente popolare”. All’impurità della sua vita corrisponderebbe l’“impurità” della sua poesia. Occorre notare che questo giudizio severo, da parte dei critici modernisti, su fonda su criteri parnassiani. E’ come [2121] un’eco lontana dello spavento dei parnassiani nell’incontrare il collaboratore del *Parnasse contemporain* e il compositore di sonetti del volume *Poèmes saturniens* (Poemi saturnini, 1866) nella prigione, nel bordello e nell’ospizio dei poveri. Bisogna ammettere che Verlaine non rinnegò del tutto il “Parnasse”. Ma fu sempre un romantico modo suo.

Les sanglots longs

Des violons

De l’automne

Blessent mon coeur

D’une langueur

*Monotone*⁴¹.

Questa poesia “verlainianissima” si trova nei *Poèmes saturniens* parnassiani. E prosegue:

Et je m’en vais

Au vent mauvais

qui m’emporte

Deçà, delà,

Pareil à la

*Feuille morte*⁴²,

versi che ricordano il

*Puis ça, puis là, comme le vent varie*⁴³

di Villon⁴⁴. Ci sono molte cose che ricordano Villon nella vita e nella poesia di Verlaine: l’indisciplina e il crimine, la conversione e la blasfemia, l’espressione tutta personale senza

⁴¹ N. d. t.: Paul VERLAINE, *Chanson d’automne*, vv. 1-6: «Il lunghi singhiozzi / Dei violini / Dell’autunno / Feriscono il mio cuore / D’un languore / Monotono».

⁴² N. d. t.: *Ibidem*, vv. 13-18: «E io me ne vado / Nel vento cattivo / Che mi trasporta / Di qua, di là / Come la / Foglia morta».

⁴³ N. d. t.: F. VILLON, *Ballade des pendus*, v. 26: «Di qui, di là come il vento ci porta» (trad. it. Rizzoli, 1990).

⁴⁴ N. d. t.: Su Villon cfr. cap. 3.3, pp. 318 ss.

eloquenza, la musicalità popolare. Più tardi, Verlaine divenne cosciente della parentela, e parte delle sue ultime poesie è una cattiva imitazione di Villon. Ma questo non si può affermare rispetto alle *Romances sans paroles*, né alle migliori poesie di *Sagesse*. Come Mallarmé appartiene alla tradizione Ronsard-Chénier, che porta a Valéry, così Verlaine appartiene alla tradizione di Villon, che porta ad Apollinaire, senza rinnegare del tutto le reminiscenze di Lamartine. Come quest'ultimo, anche Verlaine non ha "idee". Le sue idee risiedono, come nella poesia popolare, nelle sensazioni musicali; sono temi come quelli di una sonata scritta da un compositore impressionista, o come il quartetto per archi di Debussy; di modo che rimane soltanto l'evocazione mediante la suggestione [2122] musicale: la sua poesia è, come egli stesso esigeva, «*de la musique avant toute chose*»⁴⁵. Punto di partenza e risultato sono romantico-popolari; soltanto il metodo è simbolista. Verlaine realizza, non sempre ma molte volte, il miracolo di una poesia che è popolare e "pura" allo stesso tempo.

L'uomo Verlaine era decadente, la sua poesia no. Forse essa non corrisponde al gusto di tutte le epoche, ma la natura umana è costante, e in tutti noi esiste un pezzo della debolezza di Verlaine:

*Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?*⁴⁶

Certe volte si darà a questa domanda una risposta negativa. Ma Verlaine è uno di quei poeti che non muoiono mai del tutto, e resuscitano sempre di nuovo.

Arthur Rimbaud (1854-1891), in maniera paradossale, realizzò l'ideale parnassiano: non c'è un altro poeta in cui la vita e la poesia siano così rigorosamente separati. [2123] Tutti i suoi versi furono scritti prima che egli compisse i vent'anni, vale a dire prima di iniziare la vita. Poi seguirono gli anni del vagabondaggio, delle avventure commerciali in Africa; e durante tutto questo tempo, fino alla morte, Rimbaud, uno dei maggiori poeti francesi, non scrisse più un solo verso. Il che equivale a dire che la sua poesia non ha nulla a che vedere con la sua vita. Trascurando questo fatto, quasi tutte le interpretazioni assumono come base la vita di Rimbaud, sia l'inizio, con la fuga del

⁴⁵ N. d. t.: «Prima di tutto musica».

⁴⁶ N. d. t.: Paul VERLAINE, *C'est l'extase langoureuse*, vv. 13-18: «Quest'anima che geme / In questo lamento inerte, / E' la nostra, non è vero? / La mia, dimmi, e la tua, / Da cui si diffonde l'umile antifona / Sommessamente, in questa tiepida sera?»

giovane poeta in compagnia di Verlaine, al quale rovinò l'esistenza, sia la fine, col ritorno del moribondo in Europa e la sua morte nell'ospedale di Marsiglia dopo una conversione che, peraltro, non è del tutto provata. Ma il fatto unico che caratterizza Rimbaud si colloca tra la sua poesia e la sua vita: non è l'attività poetica di pochi anni né il silenzio di molti anni, bensì l'atto stesso di essersi chiuso nel silenzio.

Interpretandolo dal punto di vista del 1870, Rimbaud è l'"anello mancante" tra Baudelaire e i simbolisti, o meglio un'anticipazione del Simbolismo. Il famosissimo sonetto *voyelles* (Vocali, 1871, pubbl. 1883) è l'elaborazione della teoria baudelaireana delle "*correspondences*" (corrispondenze), che fornisce il primo esempio di una poesia alogico-suggestiva. Le opere propriamente baudelaireane di Rimbaud, come *Les effarés* (Gli sgomenti, 1870), *Les pauvres à l'église* (I poveri in chiesa, 1871), *Les premières communions* (Le prime comunioni, 1871), *Les Chercheuses de poux* (Le cercatrici di pidocchi, 1870), si trovano tra le sue "prime poesie", e sono responsabili della definizione di Rimbaud, per quasi cinquant'anni, come pre-simbolista. Lo stesso concetto si applica a varie poesie delle *Illuminations* (Illuminazioni, 1886). Ma sarebbe interessante confrontare un poema come *Bruxelles* con le poesie belghe di Verlaine: non solo scompare l'ultimo vestigio della realtà che ha fornito lo spunto al poema, ma questa è sostituita dall'immagine di un'altra realtà, estranea, riflesso dell'anima funesta del poeta. Questo non è più Simbolismo. Ed è già inspiegabile, così come *Le bateau ivre* (Il battello ebbro, 1871) non può essere spiegato in maniera conclusiva perché non è riconducibile a termini logici. Anticipa il post-simbolismo dei modernisti, la poesia del subconscio. Dal punto di vista del 1870 Rimbaud è un romantico radicalissimo, che porta alle estreme conseguenze l'idea del vate visionario di Hugo: «*Le poète se fait voyant par un long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens*»⁴⁷. Questo "veggente" è una sorta di Hugo visto attraverso Nerval; tutti e tre, Hugo, Nerval e Rimbaud, apprezzavano peraltro l'occultismo. Il fatto nuovo in Rimbaud è la rivolta del "*Satan adolescent*" (Satana adolescente): una rivolta così radicale da non avere più nulla a che vedere con il satanismo dei [2124] romantici né con la rivoluzione socialista della Comune del 1871, alla quale Rimbaud dedicò, peraltro, più di una poesia. Fu una violentissima crisi adolescenziale: una rivolta, quella di Rimbaud, contro tutte le forme di socialità tra gli uomini e tra gli uomini e Dio. Una rivolta anarchico-ateista: in primo luogo contro la religiosità borghese che lo aveva martirizzato nella casa materna, poi contro ogni religione, contro Dio e la sua creazione, contro la condizione umana, e perfino contro il mezzo più elementare della convivenza, la lingua. Rimbaud fu sempre ermetico, sebbene per motivi differenti da quelli di Mallarmé, non per via delle difficoltà verbali, ma per l'estrema condensazione delle metafore e l'eliminazione degli anelli logici intermedi. «*J'ai seul la*

⁴⁷ N. d. t.: «Il poeta si fa veggente attraverso una lunga, immensa e irragionevole sregolatezza di tutti i sensi» (lettera di Rimbaud a Paul Demeny, 15 maggio 1871).

clef de cette parade sauvage»⁴⁸. Rimbaud decise di conservare quel suo mistero; e la maniera più sicura per non essere compreso fu di non dire nulla. Prese congedo dalla letteratura, abbandonando la poesia e scomparendo dalla Francia e dall'Europa. Il silenzio misterioso di Rimbaud esclude i suoi poemi da qualsiasi influenza sui simbolisti, che lo apprezzarono soltanto come un baudelairiano estremista.

Quando la figura di Rimbaud riapparve all'orizzonte, Baudelaire non era più considerato un satanista, bensì un pre-simbolista. A quel punto la conversione finale di Marsiglia parve coerente, e la nuova interpretazione di Rimbaud, inaugurata da Claudel, riconobbe nel suo silenzio l'afasia di un mistico di fronte alle cose divine, ineffabili. Mancava solo un passo all'idea del Rimbaud occultista e poeta del subconscio, così come lo intesero i surrealisti, anche loro in rivolta, come lui, contro Dio e la società. Ma come l'autentico Rimbaud non è il pre-simbolista di quelle poesie baudelairiane, egli non è neppure il convertito di Marsiglia né il surrealista del 1920. Il mistico passa attraverso la "notte oscura" dell'afasia, questo è vero. Ma Rimbaud non l'attraversò: vi rimase. La sua conversione finale, non accompagnata da alcun verso, può ispirare rispetto per l'uomo Rimbaud, ma non ha valore per l'interpretazione del poeta, in quel momento già muto da quasi vent'anni. La poesia di Rimbaud che si è conservata parla soltanto di rivolta. I poemi in prosa come *Après le Déluge* (Dopo il diluvio, 1870), *Mystique* (Mistica, 1870), *Angoisse* (Angoscia, 1870), *Parade* (Parata, 1870) sono le cose più terribili che siano state scritte dell'epoca dei drammaturchi elisabettiani; «*Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie*»⁴⁹. Versi come

O saisons, ô châteaux,

Quelle âme est sans défauts?

[...]

[2125] *J'ai fait la magique étude,*

*Du bonheur, qu'aucun n'élude*⁵⁰.

costituiscono il punto finale della poesia negativa, mostrando come in un raggio di luce il mondo passato e fissandosi poi nella felicità indistruttibile del Nulla. Qui è l'allegria delirante di

Elle est retrouvée.

⁴⁸ N. d. t.: Arthur RIMBAUD, *Parade* (da *Illuminations*): «Solo io ho la chiave di questa parata selvaggia».

⁴⁹ N. d. t.: Arthur RIMBAUD, *Les Ponts* (da *Illuminations*): «Un raggio bianco, caduto dall'alto dei cieli, annienta questa commedia».

⁵⁰ N. d. t.: Arthur RIMBAUD, *O saisons, ô châteaux*, vv. 2-3, 5-6: «O stagioni, o castelli, / Quale anima è senza difetti? [...] Ho fatto il magico studio / Della felicità, che nessuno elude».

*Quoi? l'éternité*⁵¹.

Da qui in poi non esistono più, non possono più esistere, versi, poesia, letteratura. «*Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait*»⁵², spiega Gide. Da lì in poi esiste solo “vita”, nel senso più “esistenziale”, più primitivo, addirittura senza parole, nemmeno parole rivoluzionarie. Se questo è “angelismo” come diceva Claudel, allora è quello dell'uomo caduto che pretende, mediante la rivolta, di apprendere la lingua degli angeli che nessuno capisce. Il radicalismo di Rimbaud è più radicale di quello di Baudelaire e di Lautréamont, che non si stancarono di protestare; per non dire di quei radicali che limitano la protesta all'azione politica e sociale. La vittoria di Rimbaud è la fine della poesia; sarebbe la fine della civiltà umana che cede il campo a quell'esistenza disumana che egli condusse in Africa. Una poesia sottilissima quale preludio a una vita barbara.

Ma non è possibile spiegare la sua poesia con quella vita che ebbe inizio proprio quando la poesia finì. La poesia e la vita di Rimbaud, così rigorosamente separate nella realtà, hanno significati differenti. L'uomo Rimbaud fuggì dal mondo, vale a dire dalla realtà sociale, alla quale non volle partecipare senza essere capace di distruggerla. Fu il più grande degli evasionisti e mostrò la conclusione ultima delle evasioni: il primitivismo, in cui l'uomo civilizzato torna a incontrarsi con la natura barbara. Il poeta Rimbaud, uno dei più geniali di cui si abbia memoria, fallì nei suoi intenti; prove ne sia la distruzione del manoscritto delle *Illuminations*, il silenzio, l'afasia. Quando si parla di decadenza della poesia che si separa dalla vita non si deve dimenticare l'esempio di Rimbaud, che perse la vita («*Par délicatesse / J'ai perdu ma vie*»⁵³) [2126] separandola dalla poesia. La sconfitta del poeta Rimbaud fu tutta personale. Non poteva avere conseguenze né ripercussioni. In questo senso, tutti coloro che pretesero di seguire il cammino di Rimbaud incorsero in un equivoco, compresi soprattutto i surrealisti. Il tentativo di Etiemble di distruggere «il mito che circonda Rimbaud» poteva avere solo il senso di sbarrare la strada a coloro che, idolatrando, pretendevano di imitarlo. Perché l'unica maniera di imitare Rimbaud è quella di smettere, come lui, di fare poesia. Nessuno può imitare quella crisi adolescenziale di un genio. Il prodotto di quella singolare crisi fu la sua poesia, nella quale c'è molta bellissima poesia romantica e quattro versi dalla solitaria bellezza classica: quella misteriosa *Quatrain* (Quartina, 1871), unico esempio di una poesia simbolista come espressione oggettiva:

*Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain*⁵⁴.

⁵¹ N. d. t.: Arthur RIMBAUD, *L'Éternité*, vv. 1-2: «E' ritrovata. / Cosa? L'Eternità».

⁵² N. d. t.: André GIDE, *Les Nouvelles Nourritures*: «Tabula rasa. Ho spazzato via tutto. Fatto!».

⁵³ N. d. t.: Arthur RIMBAUD, *Chanson de la plus haute tour*, vv. 3-4: «Per delicatezza / Ho perduto la mia vita».

⁵⁴ N. d. t.: Arthur RIMBAUD, *Quatrain* (anche nota come *L'étoile a pleuré rose*), ultimo verso: «E l'Uomo ha sanguinato nero al tuo fianco sovrano».

Ecce Poeta: ecco il Rimbaud che non fu mai imitato, neppure da se stesso, il Rimbaud classico.

Rimbaud non fu conosciuto prima del 1886; e anche dopo non ebbe, per molto tempo, un'influenza degna di nota. Il ruolo dei rivoltosi fu interpretato solo dai “*fantaisistes*” (fantasisti), più divertenti che pericolosi. Gli evasionisti seguirono Mallarmé, i decadentisti seguirono Verlaine; e malgrado le paure di Brunetière e le beffe di Lemaître, la vittoria del movimento simbolista fu garantita. Si trattava, come già si è detto, del maggiore e più intenso movimento poetico che il mondo avesse visto, e che ebbe ripercussioni in Olanda e in Russia, in Spagna e in Scandinavia, in Austria e in America Latina, facendo di Parigi, ancora una volta, la capitale letteraria del continente euro-americano. Teatro di questo movimento furono le piccole riviste. Il critico Charles Morice, entusiasta della prima ora, fondò nel 1884 la “*Lutèce*”; nel 1885 apparve Édouard Dujardin con la “*Revue indépendante*”. Il 1886 fu un altro grande anno, quello del manifesto di Jean Moréas sul “*Figaro*”, l'anno di “*Vogue*” e di “*Symboliste*”, le due riviste di Gustave Kahn, e della “*Pléiade*” di Saint-Pol-Roux. Tutte queste riviste ebbero una vita effimera, circolando soltanto tra i *bohémien* del “*Chat Noir*” e del “*Café Vachette*”. La battaglia finale fu ingaggiata e vinta sulle pagine del “*Mercur de France*”, fondato nel 1889 e pubblicato, a partire dal primo gennaio 1890, sotto la direzione di Alfred Vallette, e che fu subito riconosciuto come la prima rivista letteraria del mondo. Tra i collaboratori c'era, accanto ad [2127] Albert Samain e Ernest Raynaud, il naturalista Jules Renard. Il “*Mercur de France*” divenne l'organo principale della “scuola” simbolista grazie alla decisiva collaborazione del critico Remy de Gourmont (1858-1915), poeta mediocre ma prosatore di prim'ordine, amico di Huysmans (che scrisse la prefazione al suo *Latin Mystique* (Latino mistico, 1892)), conoscitore curiosissimo delle letterature medievali e straniere, una specie di Anatole France del Simbolismo. Il suo primo libro dal titolo *Livre des Masques* (Libro delle maschere, 1896), contenente i ritratti critici dei poeti simbolisti, conquistò il mondo. I ritratti (di Maeterlinck, Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Mallarmé, Samain, Rimbaud, Laforgue, Moréas, Merrill, Saint-Pol-Roux, Verlaine e altri) comparvero anche, nel 1900, nella prima edizione dei *Poètes d'aujourd'hui* (Poeti d'oggi), di Adolphe Van Bever (1871-1927) e Paul Léautaud (1872-1956), una delle più belle antologie esistenti. Tuttavia la seconda edizione del 1906 rivelava già una stagnazione; e la terza, del 1929, era già un'antologia della poesia francese moderna, che si limitava a escludere con ostinazione alcuni antisimbolisti palesi. Il movimento simbolista in Francia si esaurì rapidamente; ma esisteva una gran quantità di buoni poeti, mallarmeani, verlainiani, “*fantaisistes*”. Tra il mallarmeani seguaci del rigoroso “l'arte per l'arte”, il più rispettato fu Saint-Pol-Roux (pseudonimo di Pierre-Paul Roux, 1861-1940), che viveva nella solitudine della campagna dedito esclusivamente a inventare metafore ingegnose. Questo “Góngora francese” non ha lasciato

un'opera definitiva che gli sia sopravvissuta, ma il suo coraggio poetico di ottuagenario ha, in fondo, qualcosa di commovente. Il successo non arrise a nessuno dei mallarmeani ortodossi; ma un [2128] trionfo sia pure tardivo, storico, l'ottenne il misterioso Edouard Dujardin (1861-1949), uno dei primi cultori del verso libero, uno dei primi che fecero rappresentare sul palcoscenico un'opera simbolista. E trent'anni dopo si scoprì anche una sua priorità cronologica: nel romanzo *Les lauriers sont coupés* (I lauri senza fronde, 1887) Dujardin, già nel 1887, aveva fatto uso del “monologo interiore”, il famoso strumento narrativo di Joyce. Ma a quell'epoca Dujardin viveva ormai soprattutto per gli studi di storia delle religioni, argomento che il Simbolismo aveva ereditato dal “Parnasse” e che coltivava nel medesimo senso anticristiano. Un'eccezione a questo atteggiamento si trova soltanto nel più puro dei mallarmeani, Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz (1877-1939), aristocratico lituano e cattolico fervente, decadentista e poi mistico, apprezzatissimo da un piccolo gruppo di intenditori. Sembrò, alla fine, che il gruppo mallarmeano fosse scomparso, così com'era scomparso dalla letteratura il discepolo prediletto del maestro, Paul Valéry⁵⁵, del quale si conoscevano soltanto alcune poesie sparse, composte prima di dedicarsi alle attività pubblicitarie e all'ingegneria. Venticinque anni dopo, con Valéry, il mallarmeismo riapparirà, dando inizio al neo-simbolismo.

I decadentisti seguirono la strada di Verlaine, ma non sarebbe esatto chiamarli “verlainiani”. Verlainiani autentici si trovavano in Italia e in Germania, in Svezia e in Russia, dappertutto cioè, meno che in Francia, dove i decadentisti preferivano il Verlaine parnassiano dei *Poèmes saturniens* e delle *Fêtes galantes*. Mancava solo un passo al decadentismo un po' romantico e un po' classicista di Albert Samain (1858-1900), che cantava

[2129] *J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles,
Et ce qui tremble...*⁵⁶,

ma era un maestro del sonetto e di tutte le forme tradizionali. Samain subisce oggi un completo ostracismo; nessun critico può udire il suo nome senza prendersi gioco del sentimentalismo tisico del poeta che «*a mis le symbolisme à la portée des pharmaciens et des petites bourgeoises de sous-préfecture*»⁵⁷. Il disprezzo si spiega, in parte, col successo: la peggiori qualità di Samain contaminarono innumerevoli poetastri e furono imitate in tutto il mondo. Perfino grandi poeti come Annenskij in Russia e Darío in America furono sedotti dal cantore dei cigni nei parchi di Versailles e delle pallide principesse spagnole. Ma la tubercolosi di Samain non era immaginaria, e la sua

⁵⁵ N. d. t.: Su Valéry cfr. cap. 9.2, pp. 2266 ss.

⁵⁶ N. d. t.: Albert SAMAIN, *Dilection*, vv. 1-2: «Adoro l'indeciso, i suoni, i colori deboli, / E ciò che tremola...».

⁵⁷ N. d. t.: «Ha messo il Simbolismo alla portata dei farmacisti e dei piccolo-borghesi di una sottoprefettura».

malinconia era sincera; e soltanto nella malinconia risiede il fragile decadentismo del parnassiano Samain, poeta minore; chi è capace di dimenticare le imitazioni, non potrà non trovare belli i suoi sonetti su Versailles. Più verlainiano, nel senso di “poeta maledetto”, fu Léon Deubel (1879-1913), forse l’ultimo dei verlainiani francesi. Ma non era un “maledetto”, bensì soltanto un intellettuale infelice che finì suicida; la disgrazia personale non basta però per autenticare un poeta.

Il gruppo dei “*fantaisistes*” giocosi non era molto forte, nella misura in cui imperava la triste “*décadence*”. Tra i *fantaisistes* e i ribelli si colloca l’americano Stuart Merrill (1863-1915), che scrisse versi francesi di una freschezza impressionante e al contempo militò nei circoli rivoluzionari degli operai socialisti di New York. A una generazione un po’ più nuova appartiene il belga Fagus (pseudonimo di Georges-Eugène Faillet, 1872-1933), il Banville⁵⁸ del Simbolismo, virtuoso del verso leggero, capace di [2130] imitare con maestria il tono di Villon e dei canti religiosi medievali; una poesia come *Pâques fleuries* (Domenica delle Palme), pur essendo un *pastiche*, ha un suo valore.

Il declino del Simbolismo fornì l’occasione per varie apostasie spettacolari, soprattutto quella di Jean Moréas (pseudonimo di Ioannis A. Papadiamantopoulos, 1856-1910), che fu l’autore del manifesto simbolista del 1886. Già nel 1891 aveva fondato un gruppo dissidente, l’“*École Romane*” (“Scuola Romana”), abbandonando la musicalità neoromantica ed esigendo il ritorno alla disciplina classica, al latinismo di Ronsard. Moréas, amico di Charles Maurras, (che peraltro esordì in campo letterario come propagandista dell’“*École Romane*”) desiderava stabilire una nuova disciplina francese, una poesia “neoromana”. Ma era un triste decadentista, della stirpe di Verlaine, sebbene preferisse lo snobismo letterario-aristocratico al vagabondaggio plebeo. Come poeta era lontano dal realizzare il suo ideale teorico. I sei libri delle *Stances* (Stanze, 1899) evocano l’atmosfera di

*Quand reviendra l’automne avec les feuilles mortes*⁵⁹,

poema molto verlainiano basato su un unico accordo, «*une corde vouée à la mélancolie*»⁶⁰.

La poesia di Moréas è post-romanticismo in forme classiciste: ma questa è una delle definizioni possibili del Parnassianesimo. I contemporanei ammiravano con ragione questa poesia:

*Et dites: c’est beaucoup et c’est l’ombre d’un rêve*⁶¹,

⁵⁸ N. d. t.: Su Banville cfr. cap. 8.1, p. 1760.

⁵⁹ N. d. t.: Jean MORÉAS, *Quand reviendra l’automne avec les feuilles mortes*, v. 1: «Quando tornerà l’autunno con le foglie morte».

⁶⁰ N. d. t.: Jean MORÉAS, *Les roses que j’aimais*, ultimo verso: «Una corda votata alla malinconia».

⁶¹ N. d. t.: Jean MORÉAS, *Ne dites pas : la vie est un joyeux festin*, ultimo vers: «E dite: è molto, ed è l’ombra di un sogno».

ma anche la sua gloria svanì come «l'ombra di un sogno». Un critico spiegò l'oblio del poeta, che tuttavia continua a figurare nelle antologie, con una frase felice: la poesia di Moréas piace ancora a coloro che furono giovani quando lui era giovane.

[2131] L'«*École Romane*» non durò a lungo, ma l'iniziativa di creare un Neoclassicismo, come risultato di un Simbolismo tranquillizzato, incontrò molti sostenitori, sia con l'intenzione di glorificare la luce mediterranea, sia con l'intenzione di creare un Simbolismo specificamente francese, per acclimatare meglio nella terra di Ronsard e di Chénier quella poesia nebulosa di origine straniera. La prima intenzione volle realizzarla lo sfortunato poeta Emmanuel Signoret (1872-1900), verbalista entusiasta del «*peuple ardent de lampes*»⁶², dei «*sacrés oliviers d'or*»⁶³. L'ammirazione del suo amico Gide sopravvisse alla sua poesia; e gli sopravvisse anche, seppur soltanto cronologicamente, la poesia libresca di Joachim Gasquet (1873-1921), cantore del neolatinismo provenzale.

Da questi meridionali appassionati si distingue piacevolmente il “simbolista francese” per eccellenza, Henri de Régnier (1864-1936), destinato a diventare neoclassicista grazie al matrimonio con una delle figlie di Heredia, l'autore dei *Trophées* (Trofei, 1893)⁶⁴. Pochi simbolisti utilizzarono il verso libero con altrettanta maestria quanto lui, che lo maneggiò quasi come fosse un metro consacrato dalla tradizione. Régnier era un virtuoso della forma. Seppe cantare *La Cité des Eaux* (La Città delle Acque, 1902)

*J'entends longuement ta dernière fontaine,
O Versailles, pleurer sur toi, Cité des Eaux!*⁶⁵

senza cadere nel sentimentalismo di Samain; seppe “ronsardizzare” senza le pretese programmatiche di Moréas, e realizzare, infine, il sogno di un Simbolismo “classico” alla maniera francese: basta ricordare i titoli dei suoi volumi di versi, come *Les Jeux rustiques et divins* (I giochi rustici e divini, 1897), *Les Médailles d'argile* (Le medaglie d'argilla, 1900), *La Cité des Eaux* (La Città delle Acque, 1902), *La Sandale ailée* (Il sandalo alato, 1903-05) e *Le Miroir des heures* (Lo specchi delle ore, 1910), per notarvi l'idea dell'Antichità classica vista attraverso gli occhi di un francese di elevata cultura del 1900.

⁶² N. d. t.: Emmanuel SIGNORET, *Les oliviers*, v. 12: «popolo ardente di lampade»

⁶³ N. d. t.: *Ibidem*, v. 13: «sacri ulivi d'oro».

⁶⁴ N. d. t.: Su Heredia cfr. cap. 8.1, p. 1761.

⁶⁵ N. d. t.: Henri de Régnier, *La Cité des Eaux, Salut à Versailles*, ultimi due versi: «Ascolto a lungo la tua ultima fontana, / O Versailles, piangere su di te, Città delle Acque!»

[2132] Fu l'unico poeta dell'epoca i cui libri vennero letti dal grande pubblico. Nel momento in cui uscì dal Simbolismo, fu proclamato, dai critici meno dogmatici, il maggiore dei poeti simbolisti; e nel 1911 fu eletto membro dell'Accademia di Francia, onore che nessun altro simbolista aveva ricevuto, omaggio ufficiale che segnò la fine del Simbolismo.

I residui del Parnassianesimo ("l'arte per l'arte", l'intimismo, il pessimismo decadente) costituivano la parte francese del Simbolismo, che fu davvero una pianta esotica nella terra di Racine. Abbiamo già menzionato le influenze straniere: in prima linea Wagner, già ammirato da Baudelaire e da Villiers de l'Isle Adam. Da Wagner Mallarmé apprese l'idea della lingua-musica; e Dujardin fondò nel 1885 la "*Revue Wagnerienne*" ("Rivista Wagneriana"), dedicata al suo culto, uno dei principali organi del movimento simbolista. E poi gli inglesi, Keats, Rossetti e Swinburne, dai quali i simbolisti francesi appresero l'uso delle maiuscole per personificare i termini astratti; esercitò un'influenza anche Ruskin, di cui Robert de la Sizeranne (autore di *Ruskin et la religion de la beauté* (Ruskin e la religione della bellezza), 1901) fu l'apostolo, suggerendo traduzioni dall'inglese al giovane Proust. Per finire, e questa è la più sorprendente di tutte, l'influenza americana: Poe, il poeta del sogno, e Whitman, l'inventore del verso libero. La Francia letteraria del 1885 è come un centro di attrazione delle poesie "marginali" che la circondano.

L'intero Simbolismo è, geograficamente, un fenomeno marginale. Fiorisce in Belgio, ai margini della Francia. E' debole in Inghilterra, ma forte nel "contorno celtico", in Irlanda. Non è molto forte in Germania, ma possiede un centro ai margini di questa, in Austria. In Spagna non entra direttamente dalla Francia, ma passando per l'America spagnola. Molti di questi poeti "marginali", confluendo in Francia (Darío, D'Annunzio, Yeats e Rilke erano di casa a Parigi) sentivano irresistibilmente la forza di attrazione della lingua francese. Trai simbolisti francesi è grande il numero degli stranieri: i fiamminghi costituiscono una vera e propria "Pléiade"; Moréas è greco, Milosz lituano, Stuart Merrill e Vielé-Griffin sono americani; e con essi torna alla ribalta la questione del verso libero. Non tutti i simbolisti lo utilizzano, e non sempre; ma l'effetto di questa innovazione fu grande, distruggendo completamente la struttura tradizionale del verso francese. Diversi furono coloro che rivendicarono l'onore del verso "erostratico"⁶⁶; Gustave Kahn visse e morì con questa illusione. Ma c'era già l'audace verso libero di Laforgue, che aveva già tradotto Whitman. Poi [2133] arrivò, nel 1890, un organo particolare del whitmanismo, gli "*Entretiens politiques et littéraires*" ("Colloqui politici e letterari"), editi da Bernard Lazare e Paul Adam insieme a Vielé-Griffin, poeta simbolista e americano di nascita.

Francis Vielé-Griffin (1864-1937) è oggi quasi dimenticato. Ed è un'ingiustizia, perché fu veramente un poeta. Il più secondario degli aspetti della sua opera è la malinconia, che pare

⁶⁶ N. d. t.: Con riferimento a Erostrato, colui che distrusse il tempio di Artemide a Efeso.

decadentista. Ma non si trattava della malinconia obbligatoria degli adolescenti; versi del genere si trovano in un volume tradivo dell'autore di *La Clarté de Vie* (La chiarezza di vita, 1897), che aveva vissuto una vita chiara e piena. Vielé-Griffin parla di «*ombre bleu*»⁶⁷ e di «*halo violet des meules*»⁶⁸ sullo sfondo della «*plaine rose*»⁶⁹; la sua poesia corrisponde alla pittura paesaggistica di Claude Monet. Alla maniera di dipingere all'aria aperta degli impressionisti corrisponde pure il verso libero di Vielé-Griffin. Ciò che nei “*vers-libristes*”⁷⁰ francesi è artificio mal realizzato, è armonia spontanea nei poemi francesi di questo americano.

Pare anche che il verso libero, così contrario alle leggi naturali della versificazione francese, fosse un'importazione dalla Germania, come la “musica” di Verlaine. I critici reazionari non si ingannavano poi molto nel denunciare l’“attentato contro la maestà della poesia latina”. Per la seconda volta, dopo il caso dello svizzero Rousseau, la lingua francese ricevette “*du vert*”⁷¹ dall'esterno delle sue frontiere. In relazione molto chiara con ciò è la presenza di tanti belgi tra i simbolisti francesi; perché questi belgi, come dimostrano i nomi di Maeterlinck, Rodenbach e Van Lerberghe, erano di razza fiamminga.

La letteratura belga di espressione francese, quasi inesistente intorno al 1850, non era riuscita a sollevarsi neppure grazie al genio isolato di Charles de Coster⁷². Il suo ideale di una letteratura fiamminga in lingua francese si realizzò soltanto sotto l'influenza del Simbolismo: la “*renaissance*” (rinascita) sorprendente ed effimera della letteratura belga⁷³. Nel 1881 uno studente dell'università [2134] di Lovanio, Max Waller (pseudonimo di Leopold Warlomont, 1860-1889), giovane ribelle col viso angelico di un Ariel e destinato a una morte prematura, fondò con alcuni compagni la rivista “*La Jeune Belgique*” (“Il Giovane Belgio”). L'intento era nazionalista: rendere le lettere belghe indipendenti dalla tirannia parigina e creare una letteratura regionalista dagli orizzonti aperti, europei. Il grande regionalista della “*Jeune Belgique*” era Camille Lemonnier (1844-1913); ma il suo metodo di rappresentazione della realtà belga fu il Naturalismo “parigino” di Zola. A quell'epoca gli orizzonti europei non erano ormai più naturalisti, ma simbolisti. Al servizio del simbolismo il critico Albert Mockel, il Gourmont belga, fondò nel 1884 la rivista “*La Wallonie*” (“La Vallonia”); e a Parigi lo stesso Gourmont si fece propagandista dei poeti belgi: a lui soprattutto, Maeterlinck e Rodenbach dovettero la loro repentina gloria mondiale. Oggi questa

⁶⁷ N. d. t.: «Ombre blu», cfr. Francis VIELÉ-GRIFFIN, *Galatée* («dans l'ombre bleu des arbres»).

⁶⁸ N. d. t.: «Alone violetto dei covoni», cfr. Francis VIELÉ-GRIFFIN, *Au halo violet des meules*, v. 1.

⁶⁹ N. d. t.: «Pianura rosa», cfr. Francis VIELÉ-GRIFFIN, *Moisson*, v. 5.

⁷⁰ N. d. t.: Autori di versi liberi.

⁷¹ N. d. t.: Fu rinverridita, ricevette nuova vita, con riferimento all'espressione usata da Saint-Beuve, cfr. cap. 6.3, p. 1238.

⁷² N. d. t.: Su De Coster cfr. cap. 8.2, pp. 1899-1900.

⁷³ P. ANDRÉ, *Max Waller et la Jeune Belgique*, Bruxelles, 1905; A. HEUMANN, *Le mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, Paris, 1913; V. GILLE, *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1943; A. J. MATHEWS, *La Wallonie; the Symbolist Movement in Belgium*, New York, 1947.

gloria non è che un ricordo remoto. I simbolisti belgi, dopo avere incantato il mondo intero, disgustarono tutti con l'ostinazione nella loro malinconia decadentista; rappresentano, per così dire, il Simbolismo semplicista, quello adatto a tutti; e il gusto di tutti era, a quel tempo, la decadenza. Il “*fantaisite*” tra i belgi, Fagus, divenne francese e parigino. L’“arte per l’arte” di Mallarmé è mal rappresentata in Belgio, e solo dal debole André Fontainas (1865-1948); e tra le opere di quest’ultimo non ne manca una intitolata *Crépuscules* (Crepuscoli, 1897). Erano, tutti costoro, dei decadentisti.

L’unico simbolista belga in cui c’era un po’ della freschezza germanica di Vielé-Griffin, e addirittura della luce mediterranea, fu Charles Van Lerberghe (1861-1907); il suo amico Albert Mockel non si stancava di attribuirgli il primo posto tra i belgi. In effetti c’è molta luce nelle *Entrevues* (Introvisioni, 1898), e soprattutto nel poema *La Chanson d’Éve* (La canzone di Eva, 1904), scritto a Firenze. Ma lo stesso Mockel, sia pure parlando di Botticelli, non nega, riguardo al paganesimo mistico di Van Lerberghe, l’influenza dell’arte morbosa di Dante Gabriel Rossetti. Van Lerberghe è anche l’autore di un cupo dramma simbolista, *Les Flaireurs* (Gli scrocconi, 1889), la prima opera del teatro simbolista belga, il modello dell’*Intruse* (L’intrusa, 1890) [di Maeterlinck] stando a quanto ammise lo stesso Maeterlinck, nel momento in cui Van Lerberghe precipitava nella notte della follia.

[2135] Da un analogo disastro, al quale pareva anch’egli destinato, si salvò il più strano tra i simbolisti belgi, Albert Giraud (1860-1929), poeta fantastico che riuscì a darsi una disciplina pervenendo a un classicismo mediterraneo. Ma la sua fama postuma si fonda sull’opera fantastica della sua giovinezza, su quel ciclo lirico del *Pierrot lunaire* (Pierrot lunare, 1884) che servirà ad Arnold Schönberg per iniziare una nuova epoca della musica.

Georges Rodenbach (1855-1898) è il tipo perfetto del decadentista belga, e il più famoso tra loro. Purtroppo questa gloria è dovuta al romanzo *Bruges-la-Morte* (Bruges la morta, 1892), nel quale le belle descrizioni della città morta si perdono tra pagine di orrore melodrammatico e involontariamente comico; come romanzo è uno dei peggiori della letteratura universale, un’attrazione irresistibile per la massa dei lettori. E’ ancora letto avidamente, e ha creato un’immagine pseudo-poetica della città di Bruges che ha fatto dimenticare la grande poesia del suo grande poeta Gezelle, nonché quella dello stesso Georges Rodenbach. Tutta la letteratura di questo poeta è dedicata a quella città di *Le Règne du Silence* (Il regno del silenzio, 1891), così splendida nei secoli passati e oggi povera prigione di *Les vies encloses* (Le vite recluse, 1896) delle begghine. Nella poesia di Rodenbach, molto più che nel suo romanzo, vive la

...ville, toi ma soeur à qui je suis pareil,

*Ville déchue, en proie aux cloches...*⁷⁴

Nella poesia di Rodenbach sono presenti «*le[s] béguinage[s] avec ses clochers noirs*»⁷⁵ su cui «*tinte le carillon*»⁷⁶ e cade continuamente una pioggia sottile e malinconica, fino alla

[2136] *Douceur du soir! Douceur de la chambre sans lampe!*

*Le crépuscule est doux comme une bonne mort*⁷⁷

Volendo rilevare la frequenza con cui compaiono in Rodenbach le parole “silenzio”, “morte”, “pioggia”, “sera” e “languore” si otterrebbe un risultato impressionante. Rodenbach è monotono. E’ un poeta debole, e tuttavia autentico.

Il Rodenbach di Anversa è Max Elskamp (1862-1931): non del porto internazionale, del grande commercio, né del proletariato, ma della “*vieux Anvers*” (vecchia Anversa), delle vecchie vie fiamminghe, simili a quelle di Bruges, nelle quali il poeta commosso incontra mendicanti e suonatori ciechi, fratelli fiamminghi di San Francesco. E per finire, il Rodenbach di Gand è Maurice Maeterlinck (1862-1949); ma in lui già si allarga l’orizzonte ristretto della vecchia città, e sotto il cielo notturno appare l’immagine più completa del malinconico Belgio mistico, immagine non a caso di tutti i sogni poetici dell’Europa della “*fin du siècle*”. Maeterlinck forse non fu un poeta molto più grande di Van Lerberghe e di Rodenbach; ma disse al momento giusto la parola giusta che il mondo intero comprese perché era una parola molto vaga e intensamente poetica, senza arrivare a essere grande poesia. Non fu pertanto ingiusto che la letteratura belga ricevesse, nella persona di Maeterlinck, il supremo omaggio dell’Europa borghese, il premio Nobel.

[2137] Maeterlinck è oggi quasi dimenticato come drammaturgo; soltanto *Pelléas et Mélisande* (1892) sopravvive, grazie alla musica di Debussy. Non merita tuttavia lo stesso oblio la poesia di Maeterlinck, e meno la poesia simbolista di *Serres chaudes* (Serre calde, 1889) che non le *Douze chansons* (Dodici canzoni, 1896), una delle opere più strane della poesia francese: sembrano ballate, ma sono canzoni popolari di tipo medievale, piene di angustia mistica, tipicamente germaniche, in una lingua francese un po’ differente.

Et s’il revenait un jour,

⁷⁴ N. d. t.: Georges RODENBACH, *Ô ville, toi ma soeur à qui je suis pareil*, vv. 1-2: «...città, tu mia sorella, alla quale somiglio, / Città decaduta, preda delle campane».

⁷⁵ N. d. t.: Georges RODENBACH, *Béguinage flamand*, v. 1: «i begnhinaggi con i loro campanili neri».

⁷⁶ N. d. t.: Georges RODENBACH, *En province*, v. 2: «risuona lo scampanio».

⁷⁷ N. d. t.: Georges RODENBACH, *Douceur du soir!*, vv. 1-2: «Dolcezza della sera! Dolcezza della stanza senza lume! / Il crepuscolo è dolce come una buona morte».

*Que faut-il lui dire?*⁷⁸

L'“*Et*” improvviso dell'inizio è altrettanto caratteristico quanto il punto interrogativo senza risposta. Non è possibile riassumere il contenuto di ballate come *J'ai cherché trente ans, mes soeurs* (Ho cercato per trent'anni, sorelle, 1912), *Les sept filles d'Orlamonde* (Le sette figlie di Orlamonde, 1912), *Elle l'enchaîna dans une grotte* (Ella lo incatenò in una grotta, 1912), *Ils ont tué trois petites filles* (Hanno ucciso tre fanciulle, 1912): sono di un'incoerenza estrema, e tuttavia crediamo di assistere a tragedie complete, il cui intreccio permanente è l'angoscioso “attendere” una forza misteriosa che ci schiatterà. In un brano straordinario del suo libro *La Belgique littéraire* (Il Belgio letterario, 1915), Remy de Gourmont caratterizzò così tutti i drammi di Maeterlinck «*Il y a une île quelque part dans les brouillards, et dans l'île il y a un château, et dans le château il y a une grande salle éclairée d'une petite lampe, et dans la grande salle il y a des gens qui attendent. Ils attendent quoi? Ils ne savent pas. Ils attendent que l'on frappe à la porte, ils attendent que la lampe s'éteigne, ils attendent la Peur, ils attendent la Mort*»⁷⁹. Ecco *L'Intruse* (L'intrusa, 1890), *Les Aveugles* (I ciechi, 1890), le pallide ombre di *Pelléas et Mélisande*, i cori mistici cantati a voce bassa davanti agli altari semi-illuminati in *La Princesse Maleine* (La principessa Maleine, 1889), l'atmosfera di sogno, piena di casi misteriosi e di crudeltà sinistre, che hanno fatto giustamente parlare di “Fiandre apocalittiche”. Lemaître definì Maeterlinck l'“Eschilo dei pupazzi”. Sono tragedie fataliste, meno shakespeariane, come proclamò Octave Mirabeau, che non di un Ibsen simbolista, “dialoghi muti” tra vittime di un destino fatale, mistico. L'arte di Maeterlinck resiste alle definizioni. Lo stesso Maeterlinck non sapeva definire né la propria drammaturgia né il proprio misticismo; non fu un poeta consapevole dei suoi notevoli mezzi e dei suoi limiti. Arrivò alla banalità di *Monna Vanna* (1902), alla maniera di Sardou. Come saggista non andò oltre i graziosi esercizi stilistici di *Le Trésor des humbles* (Il tesoro degli umili, 1896), finendo in una mescolanza sgradevole di Ruysbroeck, [2138] Novalis ed Emerson. In una pagina indimenticabile aveva celebrato il “silenzio”; la sua stessa arte sprofondò nel silenzio, e con lui terminò, rapidamente com'era cominciata, la “*renaissance belge*”.

I motivi del rapido declino del Simbolismo belga sono complessi. In prima approssimazione si può indicare come motivo l'artificio dell'espressione francese nell'anima fiamminga, germanica. Poi si potrà ricordare la fortissima industrializzazione della Vallonia, regione di lingua francese, in quegli

⁷⁸ N. d. t.: Maurice MAETERLINCK, *Et s'il revenait un jour*, vv. 1-2: «E se egli tornasse, un giorno, / Che cosa gli si dovrà dire?».

⁷⁹ N. d. t.: «C'è un'isola da qualche parte, tra le nebbie, e sull'isola c'è un castello, e nel castello c'è una grande sala illuminata da una piccola lampada, e nella grande sala ci sono delle persone che attendono. Attendono cosa? Non lo sanno. Attendono che qualcuno bussi alla porta, attendono che la lampada si spenga, attendono la Paura, attendono la Morte».

stessi anni, mentre le Fiandre agricole mantenevano l'atmosfera medievale "attendendo" una fine qualsiasi, apocalittica, fine che arrivò nel 1914. Lì, per la prima volta, si nota, per quanto vagamente, un significato sociale dello stile simbolista. L'espressione più nitida di quell'orrore per la transizione è la poesia di Iwan Gilkin (1858-1924), baudelairiano esacerbato, che cantò la città di Bruxelles in via di trasformazione: la città moderna gli si presenta con le tinte dell'inferno dei mistici fiamminghi medievali, secondo la definizione di Lemonnier. Più tardi Gilkin recupererà l'equilibrio mentale in drammi storici il cui valore non è ancora abbastanza riconosciuto. Ma solo Verhaeren vincerà il demone dell'industrializzazione belga, uscendo dall'inferno delle "*campagnes hallucinées*" (campagne allucinate) e delle "*villes tentaculaires*" (città tentacolari), e aprendo i nuovi orizzonti dei "*rhythmes souverains*" (ritmi sovrani) e del "*multiple splendeur*" (molteplici splendori) del XX secolo; nella sua opera, allora, verrà rappresentata *Toute la Flandre* (Tutte le Fiandre, 1904-11), prima del disastro⁸⁰.

I belgi e altri stranieri francesizzati dominarono, con il sostegno efficiente di Gourmont, il "*Mercur de France*"; questo e l'antologia di Van Bever e Léautaud conquistarono al Simbolismo il mondo intero, e soprattutto il mondo neolatino. Fu un'invasione della luce oscura della nuova poesia, così come, nello stesso periodo, la pittura impressionista dei Monet, Pissarro, Sisley e Renoir inondava della luce dell'Île-de-France la vita grigia della "*fin du siècle*". Come nell'epoca del primo Romanticismo, il "neoromanticismo" simbolista si propagò attraverso un'ondata di traduzioni: Arthur Symons produsse, in *Silhouettes* (1896), delle traduzioni inglesi di Mallarmé e di Verlaine, che ancora dopo decenni Yeats considererà insuperabili; nel 1905 Stefan George fece conoscere al pubblico tedesco i *Zeitgenössische Dichter* (Poeti Contemporanei) [2139] come Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, in una lingua tedesca completamente rinnovata; In Russia Annenskij tradurrà Verlaine, Baudelaire e Rimbaud; si avranno traduzioni di Mallarmé e Verlaine in Olanda, Portogallo, Svezia, Polonia e America Latina. Il Simbolismo conquista il mondo. Musica verbale, misticismo, decadentismo sono elementi caratteristici del Simbolismo internazionale; ed è possibile distinguere, così come in Francia, gli esteti dell'"arte per l'arte", i decadentisti e i "*fantaisistes*" più o meno ribelli. Nella maggior parte delle letterature europee dell'epoca, pietrificate dall'epigonismo post-romantico, la cultura della forma dei simbolisti, ancora per metà parnassiana, era una cosa inedita. Da ciò deriva il fatto paradossale che quei profeti della decadenza diedero inizio, a volte, a vere e proprie rinascite nazionali della poesia.

Gli stessi esteti preferirono la prosa; sono, il più delle volte, dei romanzieri, che in questo modo partecipano alla reazione antinaturalista di Bourget e Anatole France. Ma si caratterizzano proprio per ciò che li distingue da questi ultimi. Non hanno nulla della curiosità psicologica di Bourget, e

⁸⁰ N. d. t.: Su Verhaeren si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2240 ss.

invece di ambientare i loro romanzi nella società ricca e raffinata dell'Europa del 1880, preferiscono ambientazioni storico-esotiche. Sono storiografi della superficie pittoresca, stilisti come Anatole France. Ma non possiedono l'ironia scettica di quest'ultimo, né la “*clarté*” (chiarezza) latina; sono spiriti inquieti, a volte angustati, stilisti suggestivi, poetici; sono, in definitiva, simbolisti.

Arriviamo così a George Moore (1852-1933), autore di *Esther Waters* (1894), il primo naturalista della letteratura inglese. Abbandonando presto questo stile, rimase sempre un naturalista radicale per quanto riguarda le questioni sessuali e il suo deciso anticristianesimo. Denunciò aspramente, soprattutto in *The Untilled Field* (Il campo incolto, 1903), il clericalismo come fonte di tutti i mali che devastavano la sua terra, l'Irlanda. Ma George Moore non era fatto per essere un regionalista. Conducendo un'esistenza fantastica di grande *dandy* letterario, ora a Parigi [2140] tra pittori e cantanti d'opera, ora a Londra come personaggio principale tra gli esteti e i decadenti del 1890, fu una specie di D'Annunzio occidentale, meno spettacolare e più inquieto. Documenta quegli anni il romanzo *Evelyn Innes* (1898), proseguito in *Sister Teresa* (Suor Teresa, 1901), storia di una grande cantante, eroina delle opere di Wagner, che si converte ed entra in convento; la descrizione dell'ambiente artistico è tra le più vive, e il romanzo è un'autentica antologia di aforismi arguti sulla musica e sulla letteratura. Moore era un esteta: non entrò in alcun convento, ma evase attraverso gli studi di storia delle religioni, sempre ostili al cristianesimo, dai quali nacquero i romanzi *The Brook Kerith* (Il ruscello Kerith, 1905) e *Héloise and Abélard* (Eloisa e Abelardo, 1921). George Moore non lasciò alcuna opera definitiva che gli sia sopravvissuta (se non *Esther Waters*); ma i suoi meriti nella letteratura inglese come pioniere del Naturalismo e del Simbolismo sono notevoli. Moore esercitò un'influenza decisiva sull'estetismo simbolista. A lui somiglierà (*mutatis mutandis* per l'ambiente francese) Maurice Barrès⁸¹: come Moore denunciò il clericalismo irlandese, così Barrès denuncerà la corruzione del parlamentarismo francese, per poi dedicarsi alla ricostruzione di paesaggi storici ed esotici, e finire in un cattolicesimo nazionalista poco più religioso degli studi di storia delle religioni di Moore. Nel XX secolo, già oltre il Simbolismo, Barrès sarà l'ultima grande figura dell'estetismo europeo.

Tra gli esteti “storicizzanti” il più fine fu lo svedese Oskar Levertin (1862-1906), poeta lirico ed eccellente narratore che evocò il rococò svedese, al quale dedicò anche il suo grande talento di storiografo letterario e di critico impressionista. Al naturalismo brutale del suo nemico Strindberg Levertin oppose il panorama incantevole della corte di re Gustavo III, dove illustri veneziani tenevano brillanti conversazioni in francese con gli aristocratici svedesi, balletti italiani [2141] venivano danzati e cantati nel gelo sui canali di Stoccolma, e la poesia di Bellman si immortalava

⁸¹ N. d. t.: Su Barrès cfr. cap. 9.2, pp. 2369 ss.

per il suo umorismo e la sua fantasmagoria effimera. Levertin aggiunse a tutto ciò un elemento strano (ma comunque un incanto), qualcosa della sua malinconia di ebreo frustrato. Levertin non arrivò a realizzarsi completamente. Per la serenità della perfezione formale lo superò un altro simbolista svedese, Per Hallström (1866-1960), che cominciò come pessimista decadente, celebrando l'unione tra Eros e Thanatos, per finire come segretario dell'Accademia Letteraria Svedese, semi-classicista. Alcuni dei suoi racconti, che ricostruiscono la Firenze dell'epoca di Dante e del Rinascimento, sono meraviglie dell'arte di un commosso parnassiano.

Le ricostruzioni storiche dei simbolisti non furono forse più fedeli di quelle degli imitatori di Walter Scott; appaiono tali soltanto perché la cosiddetta "fedeltà" è, paradossalmente, una funzione dell'anacronismo. Attraverso i costumi storici dei romantici scottiani riconosciamo gli uomini del 1830, mentre percepiamo meno l'anacronismo del 1900, che è più vicino a noi. Ma oggi comincia già a svanire molta della gloria letteraria di allora, che si rivela un artificio. *La gloria de don Ramiro* (La gloria di don Ramiro, 1908), dell'argentino Enrique Rodríguez Larreta (1875-1961), passava all'epoca per una ricostruzione meravigliosa della Spagna barocca (Gourmont fece propaganda al romanzo nell'ambiente parigino); ma è una Spagna pittoresca e decadentista, mentre lo stile e la mentalità sono, malgrado tutti gli sforzi del romanziere, quelli del 1900; e tuttavia è un romanzo che merita di essere riletto da tutti coloro che amano la vecchia Spagna. Ottennero un'effimera fama universale alcuni drammi del simbolista croato Ivo Vojnović (1857-1929), la cui opera principale [2142] è una grande ricostruzione drammatica dei tempi d'oro della Repubblica di Ragusa⁸². Vojnović era uno stilista pieno di tinte forti e di allusioni patriottiche, il D'Annunzio degli jugoslavi. Il pubblico internazionale si stancò anche dei romanzi storici dell'olandese Louis Couperus (1863-1923), erudite ricostruzioni della Roma imperiale; ma Couperus ha altri titoli per sopravvivere. Invece di piegarsi all'estetismo di quei romanzi, scrisse *Eline Vere* (1889), storia tragica di una donna che finisce in uno stato di abulia morbosa nell'ambiente alto-borghese e aristocraticamente riservato dell'Aia. E' uno dei più importanti romanzi psicologici della letteratura europea. E poi scrisse, sempre trattando del medesimo ambiente, *De boeken der kleine zielen* (I libri delle piccole anime, 1901) e *Van oude mensen* (Vecchie persone, 1906), che sono una cosa rara nella letteratura del 1900, libri autenticamente tragici. Ma la tragicità è attenuata dall'atteggiamento riservato, molto olandese del resto, del grande scrittore. La fine arte psicologica di Couperus trovò, più tardi, un solo degno successore: il fiammingo Maurice Gilliams (1900-1982), che descrisse sottilmente i ricordi della sua infanzia e giovinezza ad Anversa. Somigliava un po' al polacco Wacław Berent (1873-1940): l'analisi della decadente aristocrazia polacca, in *Próchno* (Marciume,

⁸² N. d. t.: Si tratta della *Dubrovačka trilogija* (Trilogia ragusea, 1902).

1903), e la ricostruzione della città di Cracovia in epoca rinascimentale, in *Zywe kamienie* (Pietre vive, 1918) sono capolavori, poco riconosciuti solo per la scarsa diffusione della loro lingua slava.

Il contenuto ideologico che stava dietro la superficie pittoresca dei romanzi di Moore, Vojnovič, Couperus, Berent si manifestò apertamente [2143] in Carl Gustav Verner von Heidenstam (1859-1940) come reazione violenta contro tutte le concezioni deterministe e le idee materialiste del Naturalismo. All'inizio, il grande scrittore svedese reagì come un esteta alla maniera di Levertin; poi si avvicinò agli anti-brandesiani danesi, contrapponendo all'estetismo irresponsabile, in *Hans Alienus* (1892), un elevato moralismo di cristiano a-dogmatico, quasi tolstoiano. Ma trovò la cura completa del proprio spirito, temporaneamente perturbato da influenze estranee, nella fedele dedizione alla terra svedese, che glorificò nei suoi *Nya dikter* (Poemi nuovi, 1915). La sua opera principale è *Karolinerna* (I caroliniani, 1897-98), che non è un romanzo, ma una raccolta di sedici racconti sull'epopea bellica dell'infelice eroe nazionale della Svezia, Carlo XII, il Don Chisciotte dell'imperialismo svedese che con lui finì gloriosamente. E' anche un'epopea in prosa, ugualmente ammirevole per la forza creatrice della ricostruzione storica, per il potere dello stile e per la serietà del patriottismo nobile, senza esaltazione nazionalista; il racconto *Poltava*, che descrive la sconfitta decisiva dell'eroe, non abbellisce i fatti dolorosi, ma l'emozione del poeta trasfigura la realtà trasformando, come disse felicemente Brandes, la marcia funebre della ritirata in sinfonia finale. Heidenstam fu una sorta di Barrès svedese, ma meno teatrale. Se l'espressione "nobiltà nordica", assai logora, può ancora avere un senso, allora fu Heidenstam colui che la incarnò.

In un'altra opera, *Heliga Birgittas pilgrimsfärd* (Il pellegrinaggio di Santa Brigida, 1901), Heidenstam tentò di risuscitare la fede mistica della Svezia medievale; ma per un così grande obiettivo mancava al poeta erudito la spontaneità, che fu il segreto dell'arte meno esigente di Selma Lagerlöf (1858-1940). Già in *Antikrists Mirakler* (I miracoli dell'Anticristo, 1897) [2144], opera meno forte ma caratteristica, Lagerlöf aveva rivelato la sua preoccupazione religiosa all'interno di un neoromanticismo pittoresco, opponendo la fede nel Bambino Gesù ai falsi miracoli dell'Anticristo, vale a dire dei demagoghi radicali; il romanzo era ambientato tra il popolo ingenuo e primitivo della Sicilia. Aveva soltanto bisogno di eliminare l'impurità tendenziosa per arrivare al suo capolavoro, *Jerusalem* (Gerusalemme, 1902), epopea del viaggio-pellegrinaggio di alcuni rudi contadini svedesi, adepti di una setta mistica, verso la Palestina e relazione delle loro esperienze in Terrasanta, dello sbocciare dell'autentico sentimento religioso dentro anime aride e ipocrite. L'incomparabile arte narrativa della Lagerlöf è tanto suggestiva in quest'opera come nei racconti *Herr Arnes penningar* (I quattrini del signor Arne, 1904) e *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1912), di un orrore fantastico attenuato dall'atmosfera fiabesca. Selma Lagerlöf, autrice del miglior libro per l'infanzia del XX secolo (*Nils Holgersson underbara resa genom Sverige*, Il viaggio

meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia, 1907) non nasconde mai il suo carattere di insegnante: scrive per i bambini, ma senza falsi sentimentalismi. *Gösta Berlings saga* (La saga di Gösta Berling, 1891), il libro col quale esordì, è più virile delle analoghe opere di Levertin, ed è anche un racconto forte. «Selma Lagerlöf» disse Brandes «possiede il dono meraviglioso di trasformare i lettori adulti in bambini seduti ai piedi della buona vecchia zia, alla quale chiedono: “Raccontaci un’altra storia”». Anche un arido positivista come Brandes arrivò ad ammettere e a riconoscere questo fatto, pur censurando la mancanza di coerenza nella composizione di *Jerusalem* e la poca profondità del sentimento religioso. Il critico aveva ragione; ma se la Lagerlöf avesse posseduto il talento di comporre e un po’ più di profondità, avrebbe avuto l’ultima parola sull’arte. La preoccupazione religiosa degli esteti o ex-esteti si rivela anche in una pensatrice indipendente come Ricarda Huch (1864-1947), storica del Romanticismo tedesco. Anche lei fu un’esteta: [2145] le *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Juengeren* (Ricordi di Ludolf Ursleu il Giovane, 1893) sono uno dei più bei romanzi estetici del 1900, una trasfigurazione commossa di giovinezze passate, un qualcosa tra Storm e Selma Lagerlöf, ma con uno sguardo serio sulla decadenza spirituale della Germania industrializzata. In un grande romanzo-epopea sulla Guerra dei Trent’anni la Huch presentò ai suoi compatrioti un panorama apocalittico, profetico; e quando scoppiò la Prima Guerra Mondiale ella si immerse nella Bibbia, ricercando il senso profetico delle parole sacre secondo le norme esegetiche di un luteranesimo non ortodosso. La Huch scrisse anche, dopo il 1917-18, un libro su Bakunin e l’anarchia. Nulla, in questa donna virile e serena, ricorda la religiosità anacronistica e apocalittica di Merežkovskij⁸³, autore di altri romanzi storici molto meno seri. Ma il rapporto tra preoccupazione decadentista e preoccupazione religiosa, unite sullo sfondo di un credo estetico, letterario, spiega l’interesse di Ricarda Huch per il Decadentismo russo, nel quale intravede i segnali della fine della Germania.

In effetti l’estetismo decadentista e religioso (o pseudo-religioso) dei simbolisti russi è l’“anello mancante” tra Tolstoj e Dostoevskij, da un lato, e Gor’kij dall’altro. Dopo la sconfitta di tutte le speranze rivoluzionarie, intorno al 1905, la letteratura russa pareva essere arrivata alla fine, alla sterilità assoluta. La generazione di Dostoevskij era scomparsa. Tolstoj era diventato muto. Tra il 1900 e la vittoria del nuovo realismo rivoluzionario di Gor’kij c’è un intervallo vuoto. E’ questo il periodo del Simbolismo decadentista, che tanto contribuì alla decomposizione del grande Realismo russo del XIX secolo; pare un interludio, estraneo allo spirito nazionale. Ma non è del tutto così. E’ soltanto un’apparenza, che svanisce quando si consideri il fatto che l’ultimo dei grandi realisti, Čechov, è allo stesso tempo il primo e il maggiore dei decadentisti.

⁸³ N. d. t.: Su Merežkovskij si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2153.

Anton Pavlovič Čechov (1860-1904) fu considerato, per molti anni, il Maupassant russo; e vi sono ancora motivi sufficienti per paragonare il grande [2146] russo al triste umorista francese. Come il discepolo di Flaubert, Čechov non fu naturalista, ma realista: osservatore semi-passivo della vita altrui, un medico al quale si schiudevano molti segreti degli altri, tristi e ridicoli, tutto ciò che alla gente piace dissimulare con se stessa e che confessa soltanto nell'ambulatorio. Anche Čechov fu un umorista, e alle volte un umorista a buon mercato. Numerosi suoi racconti, come *L'opera d'arte* (1886), uscirono su giornali umoristici del tipo di "*La Vie Parisienne*". Ma nell'arte di Čechov questo umorismo ha una funzione importante, quella di attenuare tristezze che altrimenti sarebbero insopportabili. Perchè Čechov fu, per carattere, un uomo allegro, che tuttavia doveva raccontare storie come *Il conoscente* (1886), la storia di un'attrice che esce da un ospedale malata e col volto sfigurato, di modo che nessuno riconosce la sua celebre bellezza, nemmeno il suo ex-amico più intimo, il dentista; e provando vergogna, la povera donna si fa estrarre un dente, pagando con gli ultimi soldi. Ecco il trucco narrativo di Čechov: un avvenimento profondamente tragico presentato in maniera tale da far ridere. In Maupassant avvenne piuttosto il contrario: un particolare umoristico che ispira tristezza. Come Maupassant, anche Čechov è fatalista, ma conserva per lo meno un ideale: questo valore, che egli ancora esalta in mezzo allo scetticismo generale, è la decenza, l'atteggiamento del *gentleman*. Ma è questa decenza che Čechov non trova da nessuna parte nella Russia del suo tempo. Čechov è l'unico dei grandi realisti russi che non abbia scritto romanzi; ma le sue centinaia di racconti [2147] formano, nell'insieme, un panorama completo della Russia del 1900, come i frammenti di uno specchio infranto. Sono ambientati in tutte le province dell'immenso paese, di modo che W. H. Bruford ha potuto disegnare una carta geografica dell'opera cecoviana. Vi sono rappresentate tutte le classi sociali: l'aristocrazia rurale e i contadini, i funzionari pubblici, la giustizia e la polizia, il proletariato, gli ebrei, i rivoluzionari, i reazionari e la grande maggioranza che non è né questo né quello. Ma in nessun luogo Čechov incontra quella decenza. Sembra "letteratura di denuncia", ma non lo è. Čechov aveva certamente convinzioni socialiste; ma il suo aristocratismo artistico, paradossale in un nipote di contadini servi della gleba, non gli permetteva di esibirle come tendenza. Non trae conclusioni rivoluzionarie. E' scettico. Arriva ad abbozzare, nel racconto *La corsia numero sei* (1892), una sorta di sistema filosofico: il medico che vuole migliorare e riformare l'orribile manicomio finisce per esservi rinchiuso, e sono gli altri ad avere ragione, gli insensibili, crudeli e stupidi. Čechov sarebbe arrivato ad aderire al pessimismo estremo di Swift se non fosse stato russo, slavo, e cioè pieno di pietà. Quello che in Dostoevskij era stata una passione quasi entusiastica per i sofferenti, in Čechov si trasforma in culto delle esistenze frustrate, delle anime ferite, soprattutto delle vittime più indifese: le donne, i bambini, gli animali. Il grande avversario di queste infelici anime russe non ha un tremendo aspetto apocalittico: è la vita

quotidiana, con tutte le sue piccole miserie, la sua volgarità e la sua bassezza. «Sto morendo a causa della volgarità che mi circonda» esclama il “professore di letteratura”, che spera di trovare il paradiso sposando una bella ragazza. Il simbolo di questa volgarità soffocante è, nell’opera di Čechov, la provincia: la vita meschina, lontana dalle possibilità di esperienza della capitale. E’ questo il tema di *Tre sorelle* (1901), uno dei drammi di Čechov che con una trama minima produce la massima emozione. Questa “provincia” diviene il simbolo della stessa vita umana; così nel racconto *La signora col cagnolino* (1898) la conclusione deludente di un amore illusorio si compie nella platea del teatro di una città di provincia, mentre suonano «i miserabili violini provinciali». E «se questi miserabili violini provinciali volessero tacere, la vita sarebbe non bella, no, né felice, ma sopportabile». In realtà però quella musica dissonante non tace nei racconti di Čechov. Perché la disgrazia dell’uomo russo è permanente: i talenti affogati nella vodka, [2148] i sogni violati delle ragazze, le ambizioni frustrate e le esistenze fallite. Čechov non è uno scrittore tragico (nemmeno le sue opere teatrali sono delle tragedie, ma drammi); ma se non fosse per quel sorriso ironico di medico scettico, pieno di comprensione umana, sarebbe il più triste dei poeti della terra delle “anime morte”. Come uomo del 1900 non ha più speranze. Detesta il regime zarista e l’ingiustizia sociale; ma non oppone loro alcuna ideologia: ne *Il giardino dei ciliegi* (1904), il più convincente dei suoi drammi, arriva a lamentare la distruzione dell’aristocrazia rurale, dei bei «nidi aristocratici» dei tempi di Turgenev, a causa dell’invasione del commercialismo borghese. Ma è solo un lamento. Čechov non accusa nulla e nessuno, se non la stessa condizione umana. *I contadini* (1897), nel racconto che reca questo titolo, sono una gente inferiore ridotta al livello delle bestie, come nei romanzi della “letteratura di denuncia”, ma non perché vivono in Russia, o nella Russia zarista o capitalista; piuttosto, perché vivono nella “provincia”, che è l’inferno di tutti noi. L’ambiente sociale, in Čechov, non è più onnipotente. Egli è già al di là del Realismo. Racconti come *Tifo* (1887), *La signora col cagnolino*, *Il camaleonte* (1884), *La corsia numero sei*, *Una storia noiosa* (1889) e innumerevoli altri sono ritratti fedeli della realtà e, al di là di questo, visioni della realtà durevoli. Per questo Čechov è uno dei maggiori scrittori della letteratura universale.

L’“al di là del Realismo” si manifesta anche nella tecnica di Čechov, che non è, come ritenevano intorno al 1929 gli ammiratori della sua discepola Katherine Mansfield, un “narratore senza trame”. Sa inventare ottime trame; ma la trama, nei suoi racconti, è meno importante dell’atmosfera, di ciò “che non si vede e tuttavia esiste”. Lo stesso sovra-realismo contrassegna la drammaturgia cecoviana. Il suoi drammi, che sono stati opportunamente definiti “dialoghi di Maeterlinck rappresentati negli scenari di Ibsen”, hanno una trama, ma questa non ha importanza. Ciò che importa avvenne all’interno dei personaggi, in paesaggi psichici; e anche con questo Čechov è già al di là del Realismo. La sua influenza sul teatro moderno fu profonda.

Un critico americano, utilizzando il titolo di uno dei volumi di racconti di Čechov⁸⁴, ha parlato di “*twilight*” (crepuscolo) nella sua opera. In effetti quest’ultimo discendente di Turgenev si colloca nel “crepuscolo” tra il Realismo di ieri e il Realismo di domani, quello di Gor’kij. Il suo “crepuscolo” è quello dei simbolisti. In *La steppa* (1888), descrivendo l’atmosfera con sensibilità impressionista, egli anticipa [2149] in prosa la poesia simbolista. Nel racconto *Un avvenimento* (1886) alcuni bambini, in occasione di un avvenimento triviale (un grosso cane aveva divorato dei gattini appena nati), apprendono il segreto della morte; e quel grosso cane è sempre presente, come nella poesia dei simbolisti, nell’opera di Čechov. *Media in vita in morte sumus*⁸⁵. Questa onnipresenza della morte arriva a dare un nuovo senso alla vita, come un secondo piano che spiega il primo; così come nel teatro di Čechov si trova, dietro al realismo di Ibsen, l’angustia di Maeterlinck. Questo realismo simbolista lascia intuire un’altra realtà, misteriosa, dietro a quella comune. I simbolisti russi definiranno così l’arte di Čechov: “*Per realia ad realiora*”⁸⁶.

L’ideologo dei “*realiora*”, altro precursore del Simbolismo russo, fu Vladimir Sergeevič Solov’ev (1853-1900), il grande discepolo di Dostoevskij, slavofilo mistico con forti inclinazioni per il cattolicesimo romano, visionario apocalittico che tuttavia professava il più nobile liberalismo politico. Le poesie di Solov’ev, composizioni d’occasione, ma dalla perfetta forma parnassiana, non potevano fornire modelli di stile ai simbolisti; ma questi appresero da lui, al di là di certe velleità mistiche, uno stile del sentire: sentire realtà misteriose dietro alla realtà comune. Ciò che per il filosofo fu una visione, divenne terra d’evasione per uomini disillusi dalle speranze rivoluzionarie; mistici della decadenza, e tuttavia rinnovatori di una letteratura esausta.

In Russia, come dappertutto, il Simbolismo cominciò come movimento letterario di rinnovamento⁸⁷. Era solo più accentuato il Decadentismo, perché si percepiva dolorosamente l’esaurimento della grande letteratura di Gogol’, Turgenev, Gončarov, Tolstoj e Dostoevskij. «Da anni la critica russa non ha da registrare alcun avvenimento letterario» scriveva il critico [2150] liberale Michajlovskij. Che però si arrabbiò quando Merežkovskij pubblicò, nel 1893, il libello dal titolo *Sulle cause della decadenza e sulle nuove correnti della letteratura russa contemporanea*. La critica russa, ispirata da tendenze sociali e sociologiche, aveva disprezzato Tjutčev e Fet-Šenšin; dopo i “classici” Puškin e Lermontov non si ammetteva più alcuna poesia. Gli adolescenti imparavano a memoria i versi del gran sentimentale Nadson; il poeta politico Nekrasov confessò: «A dire la verità, le nuove poesie sono inutili». Ma i simbolisti erano poeti. Il volume intitolato *I simbolisti russi*, pubblicato nel 1895, presentava, accanto ai versi di Brjusov e di altri poeti russi,

⁸⁴ N. d. t.: Il riferimento è alla raccolta intitolata *Nel crepuscolo*, del 1887.

⁸⁵ N. d. t.: «A metà della vita ci troviamo già nella morte», *incipit* di un antico canto quaresimale.

⁸⁶ N. d. t.: “Attraverso le cose reali verso cose più reali”.

⁸⁷ N. GUMILOV, *Lettere sulla poesia russa*, San Pietroburgo, 1923; V. POZNER, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, Paris, 1929.

traduzioni di Poe, Verlaine e Maeterlinck. Fu una lettura che spaventò i lettori di Korolenko. Ma il movimento era in marcia. Nel 1898 Sergej Djagilev fondò la rivista “*Il mondo artistico*”, titolo eretico per l’onore dei realisti; e per spezzare la resistenza delle case editrici tradizionali venne fondata, nel 1900, la casa editrice “Lo Scorpione”, e a quel punto la vittoria del Simbolismo fu garantita.

Innanzitutto fu necessario creare, nel paese della prosa, una tradizione poetica, una nuova lingua. E diversi grandi talenti si esaurirono in questo compito. Così Konstantin Dmitrievič Bal'mont (1867-1942), creatore di uno stile e di una metrica, improvvisatore e virtuoso dalla favolosa facilità verbale, più vicino a Swinburne che a Verlaine, talento poco originale che volle richiamare l'attenzione con atteggiamenti da *dandy*; ma è (e nessuno gli negò il merito) il padre della poesia russa. L'elemento falso in Bal'mont, la posa dannunziana, “dionisiaca”, fu eliminato da Valerij Jakovlevič Brjusov (1873-1924), che lo sostituì con una severa disciplina. Fu un poeta erudito, “l'ultimo classicista in un'epoca di decadenza”, il pontefice dell'arte nell'epoca delle “invasioni dei barbari”. Il “classicismo” [2151] ispirò anche la poetessa Zinaida Nikolaevna Gippius (1869-1945), la moglie di Merežkovskij. Oggi si suole disprezzare Bal'mont e Brjusov, considerati quasi come meri precursori senza un valore definitivo, e questo è ingiusto. Non ci sarà mai un'antologia russa senza i loro versi; e una sobria selezione dei loro lavori potrà ricavare un numero sorprendentemente grande di poesie affascinanti. Sono i volumi interi dei loro versi ciò che oggi non si può più leggere. Mancava loro una personalità propria. In questo senso, il primo grande poeta russo del XX secolo fu Innokentij Fëdorovič Annenskij (1855-1909), traduttore congeniale di Verlaine; fu anche una personalità poetica molto originale, che nascondeva dietro al decadentismo malinconico dei suoi versi musicali un'angoscia quasi patologica. Non fu compreso nella sua epoca. Ma dove non arrivavano i versi, si apprezzava almeno una prosa dal carattere simile, quella di Sologub.

Anche Fëdor Sologub (pseudonimo di Fëdor Kuz'mič Teternikov, 1863-1927) fu un grande poeta. Tuttavia la sua opera principale è un romanzo, *Il demone meschino* (1907), una delle opere più impressionanti e più sgradevoli della letteratura universale. La sua trama si svolge in una città della provincia russa del 1900, regno del tedio, della sporcizia fisica e morale, del crimine. L’“eroe” Peredonov è un individuo orribile, portatore di tutti i difetti del genere umano; per di più è un paranoico, che finisce per commettere un assassinio. E questo alcolizzato, ipocrita e sporco delatore è membro della “società” cittadina, [2152], “degno” professore di una scuola secondaria, per quanto posseduto da un “demone meschino”; demoni meschini sono anche gli arrivisti, gli alcolizzati, i dissoluti e i mentitori che compongono quella società, così tipica della provincia russa del 1900 che la parola “*peredonovščina*” (peredonovismo) è divenuta proverbiale, come prima di lei

“*oblomoščina*”⁸⁸, e “*karamazovščina*”⁸⁹, ad indicare un sintomo della grande malattia della Russia. Si comprende il successo immediato di quest’opera infernale; ma si comprende anche l’effimerità della sua gloria; un’opera così sgradevole non conserva di solito per molto tempo il favore del pubblico. Per lo meno, si dirà, *Il demone meschino* rimane un documento sociologico; ma non è esattamente questo. L’accumulo di dettagli orribili finisce per screditare il realismo di Sologub. La città della *peredonovščina* non possiede un’esistenza reale se non in un incubo del poeta; e il poeta Sologub conferma questa ipotesi. E’ un virtuoso del metro, come Bal'mont e Brjusov, ma non scrive versi per esercizio poetico, né è un’affettazione la sua tristezza di poeta simbolista. Sologub odia la vita, personificandola ora come un sole tropicale dai raggi mortiferi, ora come un drago terribile e antropofago. I personaggi de *Il demone meschino* vivono, e il solo fatto che siano vivi basta a suggerire a Sologub l’idea di un inferno. Nelle sue odi e inni dallo splendore “solare”, il poeta maledice la vita. E nelle poesie semplici, commosse, vere e proprie poesie d’amore, Sologub canta la vera vita: la morte. Un critico russo lo definì “trovatore della morte”. Tra le opere poetiche di Sologub si incontrano alcuni piccoli drammi fantastici, favole dramatizzate, alla maniera di Maeterlinck. In uno di questi, *Danze notturne* (1910), una principessa prigioniera nel castello del Tedio fugge attraverso un misterioso e spaventoso corridoio sotterraneo, arrivando al paradiso della libertà, il regno della Morte. “Tedio” è la parola chiave: la *peredonovščina* è l’ultimo accordo dei “miserabili violini provinciali” di Čechov.

I simbolisti russi realizzarono il programma dei loro precursori, deformandolo. Ciò che Sologub è in rapporto a Čechov, lo è Vasilij Vasil'evič Rozanov (1856-1919) [2153] in relazione a Solov'ëv: la stessa sensibilità poetica, applicata a decifrare il rovescio e la smentita della filosofia di Solov'ëv. Mentre questo è liberale, nel più elevato senso della parola, Rozanov è il compagno delle cospirazioni anarchiche, che allo stesso tempo scrive articoli reazionari sul giornale nazionalista “*Novoe vremja*” (“Tempi nuovi”); è questa la sua maniera di essere slavofilo. Mentre Solov'ëv si inoltra in speculazioni mistiche sul ruolo dell’androgina nella teologia bizantina eretica, Rozanov scrive pagine entusiastiche per celebrare lo sperma e il bordello. Giustifica la propria erotomania mediante digressioni teologiche, proclamandosi anticristiano e giocando l’Antico Testamento “maschile” contro il Nuovo Testamento “femminile”. Raccomanda la sete sessuale come rimedio contro la paura della morte; Rozanov è, insomma, gravemente malato, affetto da *peredonovščina*. Questo grande prosatore, il “Nietzsche russo”, che maledice allo stesso tempo lo zar e la rivoluzione, rappresenta l’anarchismo di fondo del Simbolismo russo. Quasi divinizzato nella Russia precedente il 1914, Rozanov non fu molto conosciuto in Europa, che preferì il verbalismo pseudo-religioso e pseudo-apocalittico del suo discepolo Dmitrij Sergeevič

⁸⁸ N. d. t.: Oblomovismo, cfr. cap. 8.1, p. 1796.

⁸⁹ N. d. t.: Karamazovismo, con riferimento a *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij (cfr. cap. 8.3, p. 2046).

Merežkovskij (1865-1941), che fu un brillante critico letterario perché le sue stesse angosce patologiche gli fecero intuire i più segreti “retropensieri” religiosi e sessuali dei grandi scrittori russi; pessimo romanziere, fabbricò dei *pastiches* con brani di grandi storiografi per trasformare dei pupazzi, vestiti con costumi storici, in portavoce delle sue idee semi-lunatiche. La decadenza spirituale della Russia fu la grande preoccupazione di Merežkovskij; ed egli stesso fu il più decadente dei russi.

Annenskij, Sologub e Rozanov rappresentano la prima generazione dei simbolisti russi, quella che si autodefiniva “decadente”, inquadrandosi nel grande movimento decadentista del Simbolismo europeo. Annenskij faceva riferimento al Decadentismo di Verlaine, mentre Rozanov si riferiva più a Baudelaire, allora generalmente interpretato come “decadentista”. La corrente decadentista si divide tra baudelairiani e verlainiani, e non c’è quasi alcun poeta del 1900 che non appartenga al primo o al secondo gruppo. [2154] “Baudelairiani” sono Gilkin e Sologub, Kasprovicz e il giovane D’Annunzio; e si incontrano baudelairiani in tutto il mondo. In Danimarca Viggo Stuckenberg (1863-1905) è un pessimista vigoroso, forse il poeta più virile di questa letteratura soave, molte volte femminile, come se fosse fatta per abbandonarsi al Decadentismo. Ma venne superato solo da un altro simbolista danese, Sophus Claussen (1865-1931), baudelairiano che si caratterizza per l’ermetismo dell’espressione; è il poeta più difficile della lingua danese, un mistico chiuso e a volte esaltato. All’estremo opposto dell’Europa, in Romania, troviamo il fantastico Tudor Arghezi (pseudonimo di Ion Nae Theodorescu, 1880-1967), un “Baudelaire barbaro”, un monaco che diffonde blasfemie; ma possiede anche qualcosa del realismo poetico di Villon. Discepolo di Baudelaire si ritenne, o fu ritenuto, il negro brasiliano João da Cruz e Sousa (1861-1898), la cui esaltazione dolorosa viene attribuita a residui della tristezza tropicale della foresta africana. Paragonarlo ai maggiori simbolisti francesi pare un’esagerazione; me è certo che alcuni dei suoi sonetti, come *Supremo Verbo* (Supremo Verbo), *Caminho da Glória* (La Via della Gloria) sono tra le manifestazioni più fulminanti e più sincere della poesia moderna. Baudelairiano, nel senso in cui veniva inteso Baudelaire intorno al 1900, fu anche il colombiano José Asunción Silva (1865-1896)⁹⁰, *dandy* fantasioso e disperato, che imitava le pose di Byron e Wilde; [2155] discepolo di Poe nei suoi “notturni” fantastici, melodrammatici e musicali, fu uno dei precursori del “Modernismo” ispanoamericano.

Il poeta più originale tra i baudelairiani è il portoghese António Nobre (1867-1900). La sua poesia presenta tre aspetti differenti: quello europeo, quello personale e quello portoghese. Dal punto di vista europeo Nobre è un post-romantico anacronistico, che usa il “dandismo” di Byron (che vedeva attraverso il romantico portoghese Almeida Garret) per ostentare ironicamente la propria

⁹⁰ N. d. t.: Su José Asunción Silva si veda anche più avanti nel presente capitolo, p. 2193.

tubercolosi (*Balada do Caixão*, Ballata della bara); è ironico come Heine e triste come Laforgue («*Ó meu cair-das-folhas, em abril*»⁹¹), ma con una sincerità totale che chiama le cose con il loro nome («*Mês de novembro! Mês dos tísicos!*»⁹²). Lo stile poetico di Antônio Nobre non è quello dei comuni laforguiani.

*Novembro. Só! Meu Deus, que insuportável mundo!*⁹³

E' un poeta molto personale. João Gaspar Simões ha analizzato la sua angoscia, che è il risultato di un narcisismo infantile, di un culto anormale della propria personalità. Il critico ritiene che Nobre sia un fratello spirituale di Baudelaire; lo si potrebbe anche interpretare psicoanaliticamente, come farà più tardi Sartre. Un'analisi in base ai principi di Empson spiegherebbe con l'ambiguità tra la disperazione («*Ah deixa-me dormir, dormir!*»⁹⁴) e la volontà di dominare del tísico («*Adeus! Eu parto, mas volto, breve...*»⁹⁵) il colore singolare, forte e soave allo stesso tempo, del verso di Nobre. Simões identifica la tristezza lacrimevole di Nobre

[2156] *Saudade, saudade! palavra tão triste...*⁹⁶

con la stessa tradizione della poesia portoghese, della quale egli sarebbe stato, dopo le deformazioni del post-romanticismo verbalista, il rinnovatore. Altri critici attaccarono, tuttavia, questo “nazionalismo letterario”, non intendendo accettare quel tono lacrimevole di nostalgie infinite come tipico della poesia portoghese. In ogni caso Antônio Nobre, poeta intimista e psicologico, è il primo simbolista portoghese, precursore di Camilo Pessanha. Ma bisogna aggiungere che non tutti i critici ammettono questa filiazione; al contrario, molti attribuiscono la paternità del Simbolismo portoghese al verlainiano Eugênio de Castro.

Anche i verlainiani erano molti, e dappertutto; e quasi tutti loro erano stati influenzati anche da Samain e dai belgi Rodenbach e Maeterlinck. Verlainiani erano Carrère, Annenskij e Fröding, il giovane Rilke e il giovane Yeats, per non parlare di Darío e di innumerevoli ispanoamericani. Verlainiano cattolico fu il brasiliano Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), i cui ammirevoli sonetti mistici e le poesie come *A Catedral* (La cattedrale) e *Vila do Carmo* evocano l'incanto particolare dell'architettura barocca delle città coloniali di Minas Gerais. Verlainiano, per quanto di

⁹¹ N. d. t.: Antônio NOBRE, *Ao canto do lume*, v. 20: «O mio cader delle foglie, in aprile».

⁹² N. d. t.: *Ibidem*, v. 26: «Mese di novembre! Mese dei tísici!».

⁹³ N. d. t.: *Ibidem*, v. 1: «Novembre. Solo! Mio Dio, che mondo insopportabile!».

⁹⁴ N. d. t.: Antônio NOBRE, *Ah deixem-me dormir*, penultimo verso: «Ah, lasciami dormire, dormire!».

⁹⁵ N. d. t.: Antônio NOBRE, *Adeus*, v. 1: «Addio! Io parto, ma torno, tra poco».

⁹⁶ N. d. t.: Antônio NOBRE, *Saudade*, v. 1: «Nostalgia, nostalgia! Parola così triste».

una tonalità differente, fu il portoghese Camilo Pessanha (1867-1926), che visse come un eremita nella solitudine della colonia di Macao, in Cina; poeta nella “torre d’avorio” orientale, “sognava a occhi aperti” unendo alla musicalità verlainiana

*Chorai, arcadas,
Despedaçadas,
Do violoncelo...*⁹⁷

[2157] la delicatezza dei colori della pittura cinese. Fu un poeta “senza logica”, dalle immagini puramente suggestive, un simbolista che preparò, senza saperlo, le strade del Modernismo. Ma se assumiamo questo criterio, allora la paternità del Simbolismo portoghese, nel senso più comune della parola, spetta a Eugénio de Castro.

Due fatti sono certi riguardo al simbolismo di Eugénio de Castro (1869-1944): la priorità cronologica e una ripercussione molto grande, per quanto effimera. *Oaristos* (Colloqui intimi) uscì nel 1890, due anni prima del libro intitolato *Só* (Solo, 1892) di Antônio Nobre, quando regnava incontrastato il verbalismo hugoniano di A. M. Guerra Junqueiro. Il libro portò una riforma metrica e una purificazione del gusto poetico. La poesia, peraltro abbondante, di Eugénio de Castro è quella di un esteta consumato, che padroneggia tutti i valori suggestivi della lingua («*como um fumo sutil*»⁹⁸), una poesia ricca, cosmopolita, più francese che portoghese; João Gaspar Simões ha tuttavia ragione ad affermare che Castro non si ispirò a Baudelaire, né a Rimbaud, né a Mallarmé, ma ai decadentisti di secondo piano, come Samain e Rodenbach; al massimo a Verlaine. Non riuscì ad esprimere bene il proprio pessimismo filosofico un poem di grandi dimensioni. Si ritirò nell’atteggiamento di una nobile rassegnazione, di un gusto classico, identificato con la tradizione portoghese. In effetti venne riconosciuto come poeta ufficiale, e questo deve averlo consolato della breve durata della sua gloria, che svanì *como um fumo sutil*.

Eugénio de Castro è l’unico poeta portoghese moderno tra gli altri, più grandi di lui, che sia stato udito nel mondo. Per alcuni anni il suo nome fu pronunciato insieme a quello di Maeterlinck e di D’Annunzio; in Francia fu considerato un grande poeta francese; nell’America spagnola influenzò i simbolisti tramite le traduzioni delle sue poesie fatte dall’italiano Vittorino Pica, [2158] e nella stessa Italia il suo nome fu menzionato nell’ambito di una discussione simile a quella avvenuta in Portogallo, e cioè se il Simbolismo decadentista dovesse essere considerato come il rinnovatore della poesia nazionale oppure come un’influenza nociva. Il successo rapidissimo ed enorme di

⁹⁷ N. d. t.: Camilo PESSANHA, *Violoncelo*, ultimi tre versi: «Piangete, arcate / Ridotte in pezzi / Del violoncello...».

⁹⁸ N. d. t.: «Come un fumo sottile».

D'Annunzio è comprensibile soltanto come una reazione alla “tradizione nazionale” del Carducci; e questa reazione si appoggiò, in effetti, sull'influenza francese, all'epoca molto forte nella Penisola.

L'ultimo rappresentante dell'autentico Classicismo nazionale italiano era stato Leopardi. L'arte classica di Carducci, per quanto fosse un grande poeta, era già, in parte, deformata dalle influenze francesi, hugoniane, e in parte dal verbalismo patriottico, professorale, antichizzante. Contro quest'ultimo reagirono gli “scapigliati”⁹⁹ come Tarchetti, Praga e Camerana, decadentisti *ante litteram*; ma invano. Soltanto l'ondata simbolista infranse (ma non del tutto) il dominio carducciano; il portavoce di questa reazione contro il grande professore di Bologna e “poeta laureato” della nazione fu un poeta che aveva meno di vent'anni, D'Annunzio.

Una giusta valutazione di Gabriele D'Annunzio (1863-1938)¹⁰⁰ è difficile ancor oggi. Ciò che costituiva l'incanto della sua arte appartiene a un passato che pare ormai [2159] remoto; e lo splendore della sua poesia è eclissato dalle notorie debolezze della sua natura umana. Sull'uomo D'Annunzio, “spaccone” mentitore, impostore, *dandy* arrogante, politico violento e senza scrupoli, non si discute più. La sua letteratura non poteva non rivelare il segno della sua personalità: è insincera e ambiziosa, senza una vera originalità, e si spinse fino al plagio. Malgrado tutto questo, D'Annunzio creò un tesoro poetico come pochi altri nella sua epoca. Al dominio assoluto della lingua univa il talento tipicamente italiano dell'improvvisatore, e un altro talento, che raramente si trova insieme a quello, e cioè di elaborare le improvvisazioni geniali fino alla perfezione. Imitò e addirittura plagio con consumata insolenza; e tuttavia trasformò i suggerimenti ricevute da ogni parte in una poesia personale e italiana. Non fu mai più originale di quanto lo fu nei suoi primi volumi di poesia, come *Primo Vere* (1879), *Canto Novo* (1882) e *Intermezzo di rime* (1883), malgrado l'heinianismo e l'influenza di Carducci, nei cui confronti D'Annunzio conservò sempre una commossa venerazione. Ma anticipò istintivamente il Simbolismo francese, di cui si fece poi il maggiore rappresentante italiano in *L'isotteo* (1886), *La chimera* (1885-88), *Elegie romane* (1892), *Odi navali* (1893) e *Poema paradisiaco* (1893). Sono ancora, in parte, temi carducciani, trattati alla maniera simbolista. D'Annunzio ruppe allora definitivamente con la tradizione classica, leopardiana, consegnando la letteratura italiana all'influenza francese. E' tuttavia necessario osservare che la letteratura italiana dell'epoca aveva perso i contatti con la letteratura europea. D'Annunzio fu il primo poeta italiano dopo Manzoni ad essere ascoltato in Europa, proprio perché aveva ristabilito le relazioni tra Roma e Parigi. Ma si trattava della Parigi dei decadentisti e del dandismo di Wilde. E D'Annunzio, natura volgare, al di là del finto aristocratismo, non fece una scelta approfondita. Non gli costò nulla esprimere il decadentismo morboso, frutto della sua

⁹⁹ N. d. t.: Sulla Scapigliatura italiana cfr. cap. 8.2, p. 1957.

¹⁰⁰ N. d. t.: Carpeaux (p. 2158, n. 76 dell'originale) sembra accogliere la diceria, priva di fondamento, secondo cui il nome originario di D'annunzio era Gaetano Rapagnatta. Su D'Annunzio si veda anche il cap. 9.2, pp. 2379-2381.

sensualità esacerbata, in romanzi naturalisti come *L'Innocente* (1892) e *Giovanni Episcopo* (1892), ovvero in romanzi di carattere estetizzante come *Il piacere* (1889); o ancora in un romanzo per metà archeologico e per metà psicopatologico, alla maniera di *Bruges-la-Morte* [di G. Rodenbach], come *Trionfo della morte* (1894), che è tuttavia il punto [2160] culminante nella storia della sua prosa poetica. Infine venne il momento dei drammi alla maniera di Maeterlinck (*Sogno di un mattino di primavera* (1896), *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1897)), spettri fiamminghi nel paesaggio di Botticelli. Questo grande maestro della parola fu sempre un dilettante, incapace di prendere sul serio l'arte. Dilettante delle sensazioni senza sentimento, come lo definì Croce; amante sensuale e infedele della poesia come della donna:

...la Lussuria Onnipossente,
Madre a tutti i misteri e a tutti i sogni¹⁰¹.

Lo stesso D'Annunzio diede alle angustie paniche della sua sensualità un'altra interpretazione, parlando del "panismo" della terra:

Volontà, Voluttà,
Orgoglio, Istinto, quadriga
Imperiale mi foste...¹⁰²

"panismo" la cui ultima incarnazione sarebbe l'eroismo italiano. E riuscì, in tal modo, ad anestetizzare il suo decadentismo fatale, e a suggerire a se stesso un altro stile, nuovo, che coltiverà nel primo decennio del XX secolo, nei drammi *La Gloria* (1887) e *La nave* (1908), nelle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* (1903) e nella dottrina nazionalista. Con tutto ciò, questo epicureo cinico, questo alessandrino raffinato, questo *precieux* del XX secolo fu, almeno, un paesaggista ammirevole nelle descrizioni di Roma, Siena e Venezia nei romanzi *Il piacere*, *Trionfo della morte* e *Il fuoco* (1900). Ma sono teatri di orge che finiscono come sempre finiscono le orge:

Tutta la vita è senza mutamento,
Ha un solo volto la malinconia.
Il pensiero ha per cima la follia
E l'amore è legato al tradimento¹⁰³.

¹⁰¹ N. d. t.: Gabriele D'ANNUNZIO, *Intermezzo, Preludio*, vv. 98-99.

¹⁰² N. d. t.: Gabriele D'ANNUNZIO, *Laudi, La quadriga imperiale*, vv. 148-150.

I dannunziani imitarono del loro idolo i gesti lascivi e pseudo-eroici. Intorno a questo rumore spettacolare D'Annunzio lasciò un grande vuoto, nel quale era difficile udire le voci timide dei decadentisti privi di pose studiate, dei verlainiani alla maniera italiana, latina, vale a dire più intellettuali dei verlainiani europei in generale; Laforgue esercitò una forte influenza su questi discendenti simbolisti degli "scapigliati", [2161] che si chiamarono, o furono chiamati, "crepuscolari"¹⁰⁴: è la forma italiana della poesia della "*fin du siècle*".

Sergio Corazzini (1886-1907) è la figura più commovente tra i crepuscolari, poeta tisico morto all'età di vent'anni:

Perchè tu mi dici: poeta?

Io non sono un poeta.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange¹⁰⁵.

La forma è quella di Laforgue, al quale rimandano un titolo come *Libro per la sera della domenica* (1906) e alcuni deboli tentativi di autoironia. La categoria alla quale questa poesia appartiene è piuttosto quella di Samain. Ma Corazzini sarebbe stato, se fosse vissuto più a lungo, un grande poeta; disponeva di parole tutte personali che commuovono per sempre, come in questi versi all'amico Carlo Simoneschi:

Carlo, malinconia

m'ha preso forte, sono

perduto; così sia¹⁰⁶.

Gli altri crepuscolari, come Marino Moretti (1885-1979) e Fausto Maria Martini (1886-1931), sono tutti così; solo che vissero più a lungo, e caddero nella *routine* poetica. Fu differente soltanto un'altra vittima della tubercolosi, Guido Gozzano (1883-1916), che si ingannava [2162] quanto alla sostanza della sua poesia, al punto che anche i critici si ingannarono per molto tempo. Si dichiarava un decadentista malinconico

...sento

¹⁰³ N. d. t.: Gabriele D'ANNUNZIO, quartina tratta da *Il libro segreto* (titolo integrale: *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, 1935).

¹⁰⁴ W. BRINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, 1936; G. PETRONIO, *I crepuscolari*, Firenze, 1937.

¹⁰⁵ N. d. t.: Sergio CORAZZINI, da *Piccolo libro inutile* (1906), *Desolazione del povero poeta sentimentale*, vv. 1-3.

¹⁰⁶ N. d. t.: Sergio CORAZZINI, da *L'amaro calice* (1906), *A Carlo Simoneschi*, vv. 1-3.

d'essere nato troppo tardi¹⁰⁷

e si riteneva un verlainiano, autore di tristi poemi carnevaleschi, con amari rimorsi e “felicità nell'oblio”. Ma questo poeta della “vita semplice”, della vita quotidiana con le sue espressioni triviali, nelle quali aveva scoperto un senso poetico, questo acuto ironista senza sentimentalismo, era piuttosto un laforguiano. Da Laforgue proveniva, peraltro, la principale debolezza della sua arte, la poesia per metà lirica e per metà narrativa; ma Gozzano vinse questa debolezza per mezzo di un'influenza inattesa. Allo stesso modo in cui reagì alla poesia civile di Carducci, era anche un grande nemico della poesia dannunziana, addirittura un anti-D'Annunzio. Ma conosceva a memoria innumerevoli brani dell'avversario. La contraddizione enigmatica si risolve mediante l'analisi psicologica della sua poesia. Gozzano fu quello che D'Annunzio riteneva di essere: un'anima eroica senza gesti falsi, un sensuale senza menzogna, un sognatore senza le maschere dell'ambizione. Invece che un virtuoso elegante, fu un artista serio. Evitando le frasi vuote, pervenne a un realismo di cui i suoi ultimi poemi danno una testimonianza impressionante, come quelli sulla sua città natale di Torino:

Come una stampa antica bavarese

Vedo al tramonto il cielo subalpino...¹⁰⁸

Gozzano esercitò un'influenza considerevole sulla poesia post-dannunziana e post-crepuscolare; ed eserciterà un'influenza sulla poesia moderna fino ai nostri giorni. Riteneva di essere nato troppo tardi; ma forse era nato troppo presto:

La bellezza del giorno

È tutta nel mattino¹⁰⁹.

La transizione della poesia italiana dal Decadentismo al Realismo del XX secolo non sarebbe stata possibile partendo dal dannunzianesimo, che condannò i crepuscolari alla decadenza. Intervenne, opponendosi all'influenza francese, una corrente poetica specificamente italiana, prodotto della [2163] decomposizione del Romanticismo. Questa decomposizione sentimentale era già cominciata,

¹⁰⁷ N. d. t.: Guido GOZZANO, da *I colloqui* (1911), *Torino*, II, vv. 39-40.

¹⁰⁸ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 31-32.

¹⁰⁹ N. d. t.: Guido GOZZANO, da *I colloqui* (1911), *Salvezza*, ultimi due versi.

in base a quanto ha osservato Croce, con Prati¹¹⁰, e pervenne a risultati superiori nel più italiano dei poeti italiani del XX secolo: Pascoli.

Nessun poeta italiano dei tempi moderni è stato tanto letto e tanto amato dal suo popolo come Giovanni Pascoli (1855-1912); ed è necessario combattere subito il possibile preconconcetto che si tratti di un poeta per il gusto volgare del pubblico. Pascoli, è vero, differisce dagli altri grandi poeti italiani del secolo per le sue origini popolari: fu e rimase sempre un figlio del popolo, che trascorse la maggior parte della vita tra i contadini vivendo tra loro come un fratello, o piuttosto come un Tolstoj italiano; ma Pascoli era un uomo erudito, professore universitario, legato al popolo in virtù di sentimenti cristiani e convinzioni sociali. Non dimenticò tuttavia la storia millenaria della sua terra e i destini della razza latina. Era padrone di un talento linguistico così straordinario che sapeva comporre versi autenticamente poetici in latino e in greco. Pascoli fu il poeta delle “cose umili”, e allo stesso tempo autore di poemi eroico-storici, paesaggista e intimista, sentimentale, socialista, patriota e idillico, poeta per tutti in Italia e riconosciuto come poeta italianissimo. L’amore generale e la popolarità che lo circondavano resero noto il suo nome anche fuori dall’Italia; ma soltanto il nome. La poesia di Pascoli è talmente italiana che gli stranieri non potevano apprezzarla bene, né comprendere le interminabili discussioni critiche che lo riguardano. Perché anche questo [2164] è degno di nota: questo poeta “popolare” è ancor oggi il più discusso dalla critica universitaria.

Pascoli fu un romantico, o meglio un post-romantico, che proseguì il sentimentalismo nervoso di Prati trasferendolo però nella regione dell’idillio. Non esiste trasfigurazione più romantica del paesaggio rurale italiano di quella contenuta in una poesia come *Romagna*:

Sempre un villaggio, sempre una campagna
mi ride al cuore (o piange), Severino:
il paese ove, andando, ci accompagna
l’azzurra vision di San Marino¹¹¹.

Evidentemente non vi è nulla del Romanticismo nordico in questa visione. Pascoli fu un “romantico rurale” così come lo fu Virgilio. A ragione Croce ha definito la sua poesia “l’Arcadia del contadino italiano”. L’origine di questa spontaneità, solo apparentemente ingenua, ma basata su tutti i mezzi della metrica, sulle allitterazioni e sulle assonanze, è un’anima di fanciullo dentro un’intelligenza di artista e filologo. Lo stesso Pascoli, consapevole di ciò, parlò di

Anima nostra! fanciulletto mesto!¹¹²

¹¹⁰ N. d. t.: Su Prati cfr. cap. 7.3, p. 1583.

¹¹¹ N. d. t.: Giovanni PASCOLI, da *Myricae* (1891), *Romagna*, vv. 1-4.

Croce giudicò severamente questa poesia “infantile”, dimostrando l’inconsistenza delle immagini e delle metafore. Altri critici, più comprensivi, scoprirono in questa apparente mancanza di logica poetica la presenza di un’altra logica, quella musicale. Pascoli è un poeta dall’intensa musicalità. Proprio per questo Renato Serra dubitò della profondità del suo umanesimo. Pascoli non era “intelligente”; era soltanto un bambino, dotato di una capacità poetica favolosa. Da ciò il fatto che fosse, in primo luogo, un grande intimista, meno romantico (in senso nordico) di Laforgue, ma in grado di superare perfino un Verlaine grazie alla disciplina della forma; possiede un po’ di tutti e due, ma senza averne ricevuto l’“influenza”. Il “naturalismo” decadente di Pascoli è tutto personale, e diede come risultato uno stile poetico che trasfigura in maniera singolare i temi più semplici della vita e le osservazioni quotidiane:

Nel giorno, che lampi! che scoppi!
che pace, la sera!¹¹³

[2165] C’è in Pascoli un Simbolismo non francese in germe, un Decadentismo nazionale, per così dire, espressione dell’inquietudine morbosa della sua anima e origine della sua ambizione infelice di creare grandi poemi eroici. Da ciò il sentimentalismo retorico delle sue poesie patriottiche e sociali, che piacquero ugualmente tanto ai socialisti umanitari quanto ai cattolici e ai nazionalisti. Da ciò le prospettive inattese che sapeva dischiudere su panorami triviali:

il sole immenso, dietro le montagne
cala, altissime: crescono già, nere,
l’ombre più grandi d’un più grande mondo¹¹⁴.

«*Poeta ut puer, puer ut poeta*»¹¹⁵ diceva Croce, giudicando Pascoli con gran severità; lo accusò di aver minato sottilmente la disciplina carducciana e di aver propiziato la sensualità dannunziana; mentre altri critici (in quella grande discussione intorno a Pascoli) difesero il poeta, considerando la sua poesia come un antidoto contro la falsa eloquenza e collocandolo, per quanto contro le regole della cronologia, tra D’Annunzio e i crepuscolari.

¹¹² N. d. t.: Giovanni PASCOLI, da *Canti di Castelvecchio* (1907), *Il ciocco*, canto II, v. 144.

¹¹³ N. d. t.: Giovanni PASCOLI, da *Canti di Castelvecchio* (1907), *La mia sera*, vv. 7-8.

¹¹⁴ N. d. t.: Giovanni PASCOLI, da *Myricae* (1891), *In campagna*, *Il bove*, vv. 12-14.

¹¹⁵ N. d. t.: «Poeta come un fanciullo, fanciullo come un poeta».

In effetti i crepuscolari che sopravvissero alla tubercolosi rafforzarono, attraverso la lettura di Pascoli, il loro gusto per l'idillio sentimentale della vita quotidiana, avvicinandosi al realismo poetico di Jammes¹¹⁶. Così Marino Moretti (1885-1979), le cui opere *Poesie scritte col lapis* (1910) e *Poesie di tutti i giorni* (1911) lo pongono vicino ai *Colloqui* di Gozzano, ma senza il simbolismo di quest'ultimo. Gli elementi simbolisti si ritrovano piuttosto nel "populismo"¹¹⁷ di Fausto Maria Martini, e da qui manca soltanto un passo per arrivare all'angustia poetica, sociale e politica dei cosiddetti "spiriti di vigilia", come Boine, Michelstaedter e Slataper, immediatamente prima del 1914 e del fascismo. Martini fu tra coloro che riscoprirono la Scapigliatura; era ancora in vita, per quanto dimenticato, l'ultimo scapigliato, Dossi¹¹⁸; si rivelò suo amico e discepolo l'eccentrico Gian Pietro Lucini (1867-1914), [2166] che partì da una "scapigliatura crepuscolare" per arrivare, infine, al Futurismo di Marinetti. Ancora una volta si rivelano le origini politico-sociali dello stile simbolista, in questo caso nella situazione incerta dell'Italia tra pauperismo agrario e industrializzazione, tra pacifismo umanitario e imperialismo nazionalista.

Motivi analoghi stanno alle origini del Simbolismo inglese. Il ruolo che in Italia ebbe la pressione demografica fu assunto, in Inghilterra, dalla concorrenza straniera sui mercati continentali e coloniali, che produsse, negli ultimi anni della regina Vittoria, un certo malessere economico, senza pregiudicare ancora sensibilmente la prosperità della borghesia. A ciò corrisponde, sul terreno intellettuale e spirituale, un sentimento di stanchezza, accompagnato dal gusto per l'esibizione del lusso ("*conspicuous consumption*", secondo l'espressione di Veblen). Questo insieme di decadentismo ed estetismo avrebbe potuto creare uno stile simbolista. Ma in Inghilterra, così come in Italia, esistevano due simbolismi: uno di importazione straniera, francese, e l'altro, il "simbolismo nazionale"; il primo costituì una moda letteraria, mentre il secondo rimase frustrato. Nell'Inghilterra del 1890 gli esteti francesizzati, come George Moore, il giovane Yeats e il gruppo del "Rymer's Club", monopolizzavano l'attenzione. Ma già prima era morto un poeta solitario la cui resistenza alla tradizione vittoriana era stata vana, al punto che non aveva pubblicato nulla in vita, rivelandosi al mondo soltanto introno al 1920. È significativo che Gerard Manley Hopkins (questo è il poeta) sia stato anche un discepolo dell'esteta Pater; ma si convertì al cattolicesimo, affiliandosi alla tradizione antivittoriana di Newman e dell'*Oxford Movement*¹¹⁹.

Gerard Manley Hopkins (1844-1889) fu il poeta più eccentrico della letteratura inglese; l'epoca vittoriana, obbedendo rigorosamente a certe [2167] norme sociali, doveva ignorarlo. Discepolo di Pater a Oxford, città del famoso movimento, il giovane esteta rimase profondamente colpito dalla

¹¹⁶ N. d. t.: Su Jammes cfr. cap. 9.2, pp. 2312 ss.

¹¹⁷ N. d. t.: Si veda in proposito il cap. 9.2, p. 2347 (sul *populisme* francese).

¹¹⁸ N. d. t.: Su Dossi cfr. cap. 8.2, p. 1959.

¹¹⁹ N. d. t.: Sull'*Oxford Movement* cfr. cap. 7.4, pp. 1674 ss.

lettura delle opere di Newman, e compì un passo che “Mario l’epicureo” non aveva compiuto, convertendosi al cattolicesimo. Divenne sacerdote, e con il radicalismo che sempre lo distinse andò oltre, facendo una cosa molto esotica per un inglese vittoriano: entrò nella Compagnia di Gesù. Smise allora di comporre versi, fino a che, nel 1875, un toccante disastro, il naufragio della nave *Deutschland*, nel corso del quale morirono cinque religiose esiliate dalla Germania, gli strappò il poema *The Wreck of the Deutschland* (Il naufragio del Deutschland, 1876), opera al di fuori di tutte le tradizioni della poesia inglese, ermetica e bizzarra. Scrisse ancora una novantina di poesie e una serie di frammenti “che non seppe realizzare”. Non pubblicò nulla, e con la sua morte, nel 1889, si estinse la sua memoria tra gli uomini, tranne che per alcuni amici, tra i quali l’accademico Robert Bridges che ne pubblicherà, nel 1918, l’opera postuma, provocando una tempesta di spaventi e di entusiasmi. Si comprende bene l’ammirazione dei giovani poeti inglesi del primo dopoguerra per la poesia del gesuita, che fu uno sperimentatore audace, dalla sensibilità personalissima, scopritore ovunque di cose nuove, mai viste (o come se non fossero mai state viste), che si esprimeva con parole mai udite, con neologismi e combinazioni sconvolgenti di sostantivi, che usava, creando i contrasti più sconcertanti, le espressioni della lingua “colloquiale”, disprezzando la dizione poetica che era tradizione dai tempi di Milton e Keats. Infine, i giovani poeti del 1920 ammiravano ciò che avrebbe urtato le orecchie dei vittoriani, abituati alla dolce musica [2168] dei versi di Tennyson: Hopkins maneggiava la metrica con una libertà incredibile, giungendo a inventare una nuova maniera, irregolarissima, di scandire le sillabe nel verso, lo “*sprung rhythm*”¹²⁰. Il poeta non amava ammettere il senso rivoluzionario della sua opera. Nella sua corrispondenza con Bridges e alcuni altri amici (autentico archivio di importanti osservazioni estetiche) affermò che lo *sprung rhythm* era il ritmo “naturale” della poesia, della poesia popolare e perfino della prosa parlata. Hopkins fu un grande realista. Nuovi ritmi e un nuovo stile gli si imposero per esprimere un nuovo aspetto dell’universo; in un prete gesuita questo doveva rivestire un aspetto religioso, per quanto pericolosamente vicino al panteismo:

*The World is charged with the grandeur of God*¹²¹.

La tradizione poetica inglese imponeva di escludere certe cose o certe espressioni in quanto “non poetiche”. Hopkins intende dire tutto, perché tutto è creazione di Dio. In ogni cosa vi è un senso divino, per quanto occulto, nascosto. Tutte le cose di questo mondo sono espressioni allegoriche del pensiero di Dio. Per questo anche il poeta ha il diritto di parlare allegoricamente. E Hopkins si diede all’ermetismo, cosa da cui derivano le grandi difficoltà che si frappongono alla comprensione delle

¹²⁰ N. d. t.: “Ritmo slatellante, incalzante”: ritmo poetico che intende imitare quello del linguaggio naturale.

¹²¹ N. d. t.: Gerard Manley HOPKINS, *God’s Grandeur*, v. 1: «Il mondo è carico della magnificenza di Dio».

sue poesie. Si trattò di un ermetismo intenzionale. Ma la solitudine di Hopkins nella casa dei gesuiti non significava una “torre d’avorio” mallarmeana; egli stesso non avrebbe mai ammesso “l’arte per l’arte”; e anticipò le possibili accuse di essere un poeta d’evasione, di “*escape*”, coniando il neologismo “*inscape*”: la poesia di questo asceta appassionato era un percorso “verso l’interno”, percorso duro e difficile ma che portava alla presenza di Dio.

*Be shelled, eyes, with double dark
And find the uncreated light*¹²².

In Hopkins c’era qualcosa di San Giovanni della Croce. Né i vittoriani né i simbolisti alla maniera francese avrebbero compreso i suoi simboli. Li comprenderanno soltanto il modernista T. S. Eliot e i giovani poeti della generazione del 1930 come Auden, Day Lewis, Spender, Mac Neice.

La poesia di Hopkins è altrettanto enigmatica quanto la sua posizione tra le epoche; solo Rimbaud presenta un problema in parte simile. A proposito del “caso Hopkins”, J. A. Richards e William Empson svilupparono la teoria dimenticata di Coleridge sulle tensioni di un’ambiguità [2169] interiore come fonti della grande poesia. Nel caso in questione si tratterebbe dell’ambiguità tra l’estetismo dionisiaco e l’ascetismo gesuitico di Hopkins, discepolo di Pater e di Newman in lotta con se stesso. In questo modo Hopkins sarebbe pervenuto a una concezione dialettica della poesia, che si esprime in termini religiosi. Oxford, la città di Pater e di Newman,

*Towery city and branchy between towers;
Cuckoo-echoing, bell-swarmed, lark-charmed, rook-racked, river-rounded...*¹²³

fu per Hopkins la Oxford dello scolastico medievale Duns Scoto, asceta mistico e appassionato della natura; cose come mistica e passione erano impossibili e quasi indecenti in epoca vittoriana. Hopkins rompe con il “compromesso vittoriano”: entrare nella Compagnia di Gesù e disprezzare il metro e la dizione poetica di Milton erano due atti dal significato simile. In fondo Hopkins, utilizzando il linguaggio colloquiale in poesia, aveva ripreso l’atteggiamento poetico rivoluzionario là dove Wordsworth l’aveva abbandonato. Riscopri l’anti-Milton, la poesia dialettica di Donne, dapprima per se stesso e poi per il nostro tempo.

¹²² N. d. t.: Gerard Manley HOPKINS, *The Habit of Perfection*, vv. 9-10: «Ricoprivi, occhi, di una doppia oscurità / E trovate al luce increata».

¹²³ N. d. t.: Gerard Manley HOPKINS, *Duns Scotus’s Oxford*, vv. 1-2: « Città torreggiante e ramosa tra le torri; / Echeggiante di cucù, brulicante di campane, incantata dall’allodola, affollata di cornacchie, circondata dal fiume »

L'ambigua posizione di Hopkins tra Pater e Newman significa che Hopkins interpretò Pater alla maniera di Newman. Vale a dire che "romanticizzò" Pater; ma "estetismo neoromantico" è un'altra definizione del Simbolismo. Da ciò deriva la sincerità radicale del "decadentismo" di Hopkins, vera e propria diagnosi dell'epoca della crisi:

The times are nightfall, look, their light grows less;

*The times are winter, watch, a world undone...*¹²⁴

Evidentemente, il senso immediato di questi versi è spirituale. Ma interpretano anche la situazione di Hopkins di fronte al suo tempo. La sua poesia pareva mera espressione personale, personalissima, solitaria. Ma fu una rivoluzione poetica, sebbene nessuno la percepisse. Nel 1889 non esisteva un pubblico per Gerard Manley Hopkins S. J., e comprendendo questo il poeta non pubblicò nulla.

[2170] C'era però un pubblico per Oscar Wilde. Hopkins interpretò Pater come un inquieto religioso, Wilde lo interpretò come un esteta cosmopolita, francesizzato, realizzando l'ideale di Matthew Arnold di europeizzare l'Isola Britannica. Nella diplomazia come nella letteratura gli inglesi uscirono dallo "*splendid isolation*"¹²⁵, oramai insostenibile di fronte alla concorrenza dei paesi continentali nei mercati coloniali. L'isola si aprì alle influenze straniere. Si intensificarono le letture francesi, già tanto importanti per Swinburne, che ora, dopo la morte di Tennyson e di Browning, si trovava all'apice della gloria. Anche Swinburne contribuì all'interpretazione dell'edonismo estetizzante di Pater come un immoralismo. Vi fu una vera e propria importazione di decadentismo e misticismo, di sensualismo e pseudo-misticismo parigini, con molti richiami al preraffaellismo di Dante Gabriel Rossetti.

Nacque così il movimento simbolista inglese, l'epoca degli "*Eighteen Nineties*" (gli anni 1890)¹²⁶. Venne fondato il "Rhymer's Club"¹²⁷, tra i cui membri e simpatizzanti c'erano il pittore decadentista Aubrey Beardsley, il critico Arthur Symons, i poeti Ernest Dowson e Lionel Johnson e il giovane poeta irlandese Yeats. Nel 1892 venne pubblicata un'antologia, il *Book of the Rhymer's Club* (Libro del Rhymer's Club). A partire dal 1894 i poeti si raccolsero attorno al *Yellow Book* (Libro giallo) di Beardsley, finché nel 1896 nacque la rivista "*Savoy*". La dirigeva Arthur Symons, il Gourmont inglese, autore del libro *The Symbolist Movement in Literature* (Il movimento simbolista nella letteratura, 1899), di grande importanza nella storia della poesia inglese. Symons fu

¹²⁴ N. d. t.: Gerard Manley HOPKINS, *The times are nightfall*, vv. 1-2: «I tempi sono un calar della notte, guarda, la loro luce si affievolisce; / I tempi sono inverno, osserva, un mondo disfatto».

¹²⁵ N. d. t.: "Splendido isolamento".

¹²⁶ H. Jackson, *The Eighteen Nineties*, New York, 1922.

¹²⁷ N. d. t.: Club dei rimatori, dei poeti.

anche un'eccellente traduttore; ma nei versi che egli stesso compose (*London Night* (Notte londinese), 1895; *Images of Good and Evil* (Immagini del bene e del male), 1899) non fu più che un baudelairiano artificiale e un verlainiano insicuro. Nell'immoralismo, nel decadentismo e nel misticismo l'insincerità era la disgrazia dei simbolisti inglesi. Alcuni tentarono una via di fuga nel dogma cattolico, imitando l'esempio di Verlaine, ma con dubbio successo. Ernest Dowson (1867-1900), natura morbosa, oscillava tra sensualismo pagano e un cattolicesimo inteso come "predilezione d'artista"; alcuni [2171] dei suoi versi musicali sono ancora presenti nelle antologie. E' da rimpiangere la morte prematura di Lionel Johnson (1867-1902), cattolico irlandese, un talento che prometteva cose maggiori di quelle che lasciò. Cantò Oxford in bei versi tradizionali:

*The city where the Muses all have sung*¹²⁸,

la città di Hopkins, che egli non conosceva; nel poema *By the Statue of King Charles at Charing Cross* (Presso la statua di Re Carlo a Charing Cross) ebbe il coraggio di esaltare la memoria del re decapitato, confrontando la sua «*passionate tragedy*»¹²⁹ col vacuo rumore della città moderna. Ma gli ideali poetici di Lionel Johnson furono realizzati soltanto da Thompson.

...*The traffic of Jacob's ladder*

*Pitched betwixt Heaven and Charing Cross*¹³⁰

questi versi di Francis Thompson (1859-1907) collegano al mondanismo un po' frivolo del "Rhymer's Club" la mistica di questo cattolico sincero, e non soltanto sincero, ma anche estatico. Per la sua formazione apparteneva agli "Eighteen Nineties": molto Verlaine e molto cattolicesimo francese. Ma maturò, fino a dominare (non nella vita, ma nella poesia) i suoi istinti anarchici; unì elementi dello stile dei *metaphysical poets*, soprattutto di Crashaw, alla musicalità sonora di Keats, pervenendo a un Simbolismo inglese la cui fonte ritenne di trovare nel suo ammiratissimo modello, Shelley. Tradusse nel linguaggio del cattolicesimo, religione del dogma dell'incarnazione, il panteismo gioioso di Shelley, trovando ovunque le tracce di Dio:

[2172] *O World invisible, we view thee,*

*O World intangible, we touch thee*¹³¹

¹²⁸ N. d. t.: Lionel JOHNSON, *Oxford*, v. 52: «La città in cui tutte le Muse hanno cantato».

¹²⁹ N. d. t.: Lionel JOHNSON, *By the Statue of King Charles at Charing Cross*, v. 26: «appassionata tragedia».

¹³⁰ N. d. t.: Francis THOMPSON, *In No Strange Land*, vv. 19-20: «...il traffico della scala di Giacobbe, / piantata tra il Cielo e Charing Cross».

¹³¹ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 1-2: «O mondo invisibile, noi ti vediamo, / O mondo intangibile, noi ti tocchiamo».

Oggi non si ammirano più come cinquant'anni fa¹³² le sue odi pindariche, soprattutto la famosa *The Hound of Heaven* (Il segugio del Cielo), della quale la critica censura l'agitazione febbrile. Il posto che Thompson occupava come grande poeta cattolico dell'Inghilterra è oggi occupato da Hopkins. Ma rimane impressionante la sua figura di mendicante francescano, o piuttosto verlainiano, più sincero di Verlaine, che attraversò la vita con la fede assoluta, senza compromessi, di un Kierkegaard, esigendo il cristianesimo qui e ora:

*And lo, Christ walking on the water,
Not of Genesareth, but Thames!*¹³³

Thomson morì come un misero mendicante tra i tesori accumulati dall'Inghilterra post-vittoriana; certamente, nell'agonia, arrivò a vedere il suo Redentore «*betwixt Heaven and Charing Cross*». Nell'Irlanda cattolica il Simbolismo di lingua inglese incontrò il più saldo sostegno, per quanto intervenissero anche perturbazioni causate dell'influenza del Decadentismo francese; e il cattolicesimo dei simbolisti irlandesi non è molto di più che l'aspetto religioso del nazionalismo irlandese, della rinascita dell'anima celtica, romantica per eccellenza, predestinata ad esprimersi attraverso la poesia simbolista. Prima c'era stata l'opera dell'esteta francesizzato George Moore¹³⁴; ma questi era uno spirito lucido, parigino, anticlericale, come Anatole France. Da quel versante non poteva venire ciò che Matthew Arnold aveva predetto nel saggio *On the Study of Celtic Literature* (Sullo studio della letteratura celtica, 1867) e che si realizzava ora come una rinascita sorprendente della letteratura irlandese, sotto gli auspici del Simbolismo¹³⁵. Un mondo di meraviglie si rivelò nelle poesie e nei racconti dell'erudito William Sharp (1855-1905), il poeta di *From the Hills of Dream* (Dalle colline del sogno, 1896), che usò lo pseudonimo celtico di Fiona Macleod. La critica suole paragonarlo a Ossian; [2173] come Macpherson aveva tradotto i canti gaelici nella lingua preromantica del XVIII secolo, così le fate e le streghe di Sharp parlano la lingua di Baudelaire e di Verlaine. Anche il suo successo fu "ossianico": l'Europa intera cominciò a sognare il "twilight" (crepuscolo) celtico. I poeti e gli scrittori della rinascita irlandese, quasi tutti, risentono di una mancanza di profili definiti, di una certa mollezza di pensiero, che all'epoca appariva "decadente", ma che è propriamente celtica. Tentarono di combatterla in una maniera non meno celtica, cercando

¹³² N. d. t.: Il riferimento temporale è relativo all'epoca in cui Carpeaux scriveva.

¹³³ N. d. t.: Francis THOMPSON, *In No Strange Land*, ultimi due versi: «Ed ecco, Cristo che cammina sulle acque, / Non di Genesaret, ma del Tamigi!»

¹³⁴ N. d. t.: Su George Moore cfr. cap. 8.2, p. 1937.

¹³⁵ E. A. BOYD, *Ireland's Literary Renaissance*, Dublin, 1916; D. MORTON, *The Renaissance of Irish Poetry*, New York, 1930.

una fede religiosa; perché erano passati attraverso l'agnosticismo inglese, e pur con tutto l'amore per il popolo irlandese non erano capaci di tornare o di aderire al cattolicesimo ingenuo e fanatico di questo popolo. Molti di loro erano nati protestanti, e anche negli altri il cattolicesimo era più che altro una posa letteraria. Ma altri cercarono in ogni parte del mondo una religione accettabile. George William Russell (1867-1935), noto con lo pseudonimo di "A E", sprecò un grande talento poetico nelle stravaganze della teosofia indiana; Yeats attraverserà, con maggiore successo, una fase simile. James Stephens (1880 / 1882 (?) - 1950), un altro poeta dall'originalità impressionante, non si compromise così tanto; in romanzi come *The Crock of Gold* (La pentola dell'oro, 1912) mescolò in maniera hoffmaniana e irresponsabile la realtà quotidiana e i fantasmi dell'immaginazione celtica; un romanzo dublinese come *The Charwoman's Daughter* (La figlia della donna a ore, 1911) anticipa il naturalismo-simbolismo dell'*Ulysses* di Joyce.

I "profili definiti" si impongono quando il poeta deve creare personaggi in carne e ossa, nel teatro. Da un intenso movimento di compagnie di studenti e di altri amatori sorse nel 1904, grazie alla munificenza della signorina Horniman, l'Abbey Theatre di Dublino, l'unico luogo nell'Europa moderna che assistette alla nascita di un nuovo teatro nazionale¹³⁶. [2174] Gli inizi del teatro irlandese furono realisti: Edward Martyn (1859-1923), il primo drammaturgo di fama, diede all'Abbey Theatre opere contenenti problemi e tesi alla maniera di Ibsen. Lo spirito animatore dell'impresa, lady Isabella Augusta Gregory (1852-1932), cercava ispirazione nel folclore; creò una serie di "farse" di grande successo popolare e di elevato interesse letterario. Fu lady Gregory a richiamare sul teatro l'attenzione di un giovane poeta, allora immerso nelle fantasie delle leggende celtiche, William Butler Yeats¹³⁷, che aveva appunto intitolato uno dei suoi primi libri *The Celtic Twilight* (Il crepuscolo celtico, 1893) e che in Ossian aveva cercato le sue prime ispirazioni (*The Wanderings of Oisín*, Il vagabondaggio di Oisín, 1889). Fu la fase "preistorica" di Yeats, quella del Romanticismo irlandese, delle poesie romantiche, che ricevono ancor oggi la preferenza degli antologisti di gusto vittoriano e del loro pubblico: *The Lake Isle of Innisfree* (L'isola sul lago di Innisfree, 1890: «*I will arise and go now, and go to Innisfree...*»¹³⁸) o *The Fiddler of Dooney* (Il violinista di Dooney, 1899):

*When I play on my fiddle in Dooney,
Folk dance like a wave of the sea;
My cousin is priest in Kilvarnet,*

¹³⁶ E. A. BOYD, *The Contemporary Drama of Ireland*, Boston, 1917; A. E. MALONE, *The Irish Drama*, New York, 1929; L. ROBINSON ed., *Ireland's Abbey Theatre. A History, 1899-1951*, London, 1951.

¹³⁷ N. d. t.: Su Yeats cfr. cap. 9.2, pp. 2402 ss.

¹³⁸ N. d. t.: William Butler YEATS, *The Lake Isle of Innisfree*, v. 1: «Voglio levarmi e andare ora, andare a Innisfree».

*My brother in Mocharabuiee*¹³⁹.

Ma chi conosce soltanto questo Yeats degli anni 1890 ignora l'altro, il grande poeta post-simbolista. Per questo la critica modernista ha preteso il disprezzo di quelle prime poesie di Yeats, censurandone il folclorismo a buon mercato, l'uso dei pittoreschi nomi irlandesi, il sentimentalismo femminile. La reazione è giustificata; ma non si può negare, sinceramente, la musica incantatrice di quei versi: una poesia come *When you are old and grey and full of sleep* (Quando sei vecchio e grigio e pieno di sonno), con il suo verso finale

*...And hid his face amid a crowd of stars*¹⁴⁰

[2175] resterà per sempre indimenticabile. Yeats era peraltro consapevole dell'artificialità di molti dei suoi primi versi:

*The woods of Arcady are dead,
And over is their antique joy;*¹⁴¹

A Londra si immerse nel decadentismo del "Rhymers' Club"; sfruttò il folclore irlandese per poesie simboliste; aderì, a Parigi, allo pseudo-misticismo dei "decadenti"; cominciò a mescolare, in maniera poco raccomandabile, leggende celtiche e teoremi filosofici (*The Man Who Dreamed of Faeryland*, L'uomo che sognò la terra delle fate); parve finire nel neoplatonismo della

*Eternal beauty wandering on her way*¹⁴².

Anche allora, il potere musicale della sua lingua superò le falsità del pensiero poetico:

*Red rose, proud Rose, sad Rose of all my days!
Come near me, while I sing the ancient ways*¹⁴³

¹³⁹ N. d. t.: William Butler YEATS, *The Fiddler of Dooney*, vv. 1-4: «Quando suono il mio violino a Dooney, / La gente balla come un'onda del mare; / Mio cugino è prete a Kilvarnet, / Mio fratello a Mocharabuiee».

¹⁴⁰ N. d. t.: William Butler YEATS, *When you are old and grey and full of sleep*, ultimo verso: «E nascose il suo volto tra una folla di stelle».

¹⁴¹ N. d. t.: William Butler YEATS, *The Song of the Happy Shepherd*, vv. 1-2: «I boschi dell'Arcadia sono morti, / E la loro antica gioia è passata».

¹⁴² N. d. t.: William Butler YEATS, *To the Rose upon the Rood of Time*, v. 12: «L'eterna bellezza che vaga per la sua strada».

¹⁴³ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 1-2: «Rosa rossa, rosa fiera, triste rosa di tutti i miei giorni! / Vieni vicino a me, mentre canto di cose antiche».

Il teatro lo liberò. Yeats era un grande ammiratore di Maeterlinck, e nello stile del belga scrisse i suoi drammi fantastici, sebbene di contenuto nazionale: *The Countess Cathleen* (La contessa Cathleen, 1911), *The Land of Heart's Desire* (La terra del desiderio del cuore, 1894), *Cathleen ni Hoolihan* (1902). L'impegno a dare un senso intelligibile al dialogo, di creare dei corpi intorno alle anime musicali, contribuì poi ad operare la grande trasformazione nella poesia di Yeats. Oggi i suoi drammi non sono molto apprezzati; forse non abbastanza. La sua eredità drammatica, rafforzata da un realismo più robusto, divenne il punto di partenza dell'attività drammaturgica del suo giovane amico Synge¹⁴⁴, che creerà il vero teatro nazionale irlandese.

Non tutti i "decadentisti" erano davvero decadenti. Visti all'interno del grande panorama simbolista europeo, appartengono al Decadentismo; ma visti all'interno delle rispettive letterature nazionali, svolgono, per lo meno alcuni di loro, un ruolo differente e addirittura opposto, riportando in vita tradizioni dimenticate. Furono capaci di vincere il Decadentismo in se stessi, il più delle volte per mezzo di una nuova "evasione", di una fuga nel seno della natura sana. Fu questa la vittoria dei migliori tra i "fantasisti".

[2176] Il grande fantasista svedese del XVIII secolo, Bellman¹⁴⁵, aveva già unito le caratteristiche nazionali più pittoresche con le raffinatezze della cultura francese, creando una tradizione. Levertin, il grande critico del Simbolismo svedese, aspirava nuovamente a una grande sintesi del genere. E Gustaf Fröding (1860-1911) la realizzò. Era un poeta vagabondo, che girava per la sua provincia natale, il Värmland, sotto il cielo più sereno, quasi mediterraneo, della Svezia. *Gitarr och dragharmonika* (Chitarra e ghironda, 1891) è il titolo del primo volume dei suoi versi, come se gli strumenti della musica popolare accompagnassero il geniale poeta: danze dei contadini, parodie di leggende, una canzone di bambini in lode del vicario, che si prende sottilmente gioco di lui, un seminarista innamorato che improvvisa una parafrasi curiosa del *Cantico dei Cantici*, il vento malinconico dell'autunno che sussurra tra gli alberi; e di notte il poeta ha la visione del chiaro di luna che illumina il cammino verso le oscure porte di bronzo dell'Ade. Vengono in mente Liliencron, Burns, Pascoli o i *cavalier poets*, ovvero tutti costoro messi insieme. Fröding è uno dei poeti lirici più completi di tutti i tempi. Quel suo volume d'esordio fu però anche il canto del cigno del suo romanticismo. In *Nya dikter* (Nuovi poemi, 1894) è già pronto il suo simbolismo, sebbene permangano reminiscenze di malinconia lenauiana e di ironia heiniana. Ora prevale la tristezza del vagabondo; tra gli alberi dei boschi svedesi gli appaiono visioni mitologiche, come se si trovasse nel parco di Versailles; e con la Grecia del Rococò ritorna la memoria del Rococò svedese; è come una fase parnassiana seguita dal decadentismo di *Stänk och flikar* (Spruzzi e brandelli, 1896),

¹⁴⁴ N. d. t.: Su Synge cfr. cap. 9.2, p. 2337.

¹⁴⁵ N. d. t.: Su Bellman cfr. cap. 6.1, p. 976.

poderoso monologo lirico, autoaccusa masochista che ricorda il collasso di Strindberg in quegli stessi anni. In effetti anche Fröding diede segni di follia, e fu internato in manicomio. Ne uscì un uomo distrutto, pietista, che si pentì pubblicamente della sua poesia “indecente e blasfema”. Fröding “rinacque” in un misticismo teosofico, simile alle teosofie di Strindberg e Yeats. Interpretò Nietzsche in maniera molto [2177] personale, nel senso di un cristianesimo “ardente”, dionisiaco; creò il simbolo wagneriano del “Graal” sotto i cui auspici si riteneva “rinnovato”, per annunciare al mondo la nuova religione mistica. In realtà Fröding non recuperò mai del tutto la salute mentale perduta. Il mezzogiorno sereno del Simbolismo svedese arrivò con Erik Axel Karlfeldt (1864-1931), più virile e anche più borghese. La sua terra natale era la Dalecarlia, la provincia dei contadini più robusti della Svezia; e il paesaggio di quella provincia fornì alla sua poesia le immagini più incantevoli, che ricordano i quadri del grande pittore impressionista Anders Zorn. Nel dialetto della Dalecarlia è composta una parte delle canzoni di “Fridolin”, simbolico personaggio di poeta nazionale nel quale Karlfeldt si trasformò. In Svezia non poteva mancare l’elemento classicista, e Karlfeldt lo interpretò, in *Flora och Pomona* (Flora e Pomona, 1906) e *Flora och Bellona* (Flora e Bellona, 1918), in una maniera più obiettiva che rococò, che ricorda Henri de Régnier¹⁴⁶; ma Karlfeldt appartiene a una categoria più elevata: i suoi critici svedesi osano pronunciare il nome di Goethe. Sconfisse la decadenza affermando la vita. In fondo era un grande borghese dal grande talento poetico. Fu segretario dell’Accademia e ricevette, postumo, il premio Nobel. L’Europa, che non conosce la poesia svedese, interpretò quell’atto come un omaggio patriottico; ma Karlfeldt fu davvero un poeta profondo.

Dominare la decadenza è uno degli obiettivi caratteristici del vero Simbolismo. Alcuni simbolisti saranno, nel XX secolo, profeti di dottrine dell’azione, come D’Annunzio, George e Yeats. Nelle “nuove” letterature europee (vale a dire in letterature già antiche, ma addormentate o pietrificate da molto tempo) i decadentisti svolgono paradossalmente il ruolo dei rinnovatori. Al Simbolismo si devono la rinascita irlandese e le rinascite, quasi simultanee, della letterature polacca, ceca e olandese, oltre alla creazione di nuovi centri letterari in Belgio, in Austria e in America Latina.

La letteratura polacca era sonnolenta dai tempi dei tre grandi romantici, Mickiewicz, Slowacki e Krasiński; era dominata [2178] dal post-romanticismo popolare di Sienkiewicz e dal positivismo di Świątochowski. Ma Żeromski e Berent già partecipavano del rinnovamento, che fu guidato da uno dei decadentisti più morbosi dell’Europa del 1890: Stanisław Przybyszewski (1868-1927). Prima di conoscere il Simbolismo francese era vissuto in mezzo alla *bohème* di Berlino, accanto a Strindberg (che lo ritrasse, in *Inferno*, in maniera satirica, come un pianista effeminato, che suonava giorno e notte Chopin per fare ammattire i suoi odiati vicini). A quell’epoca Przybyszewski scrisse in lingua

¹⁴⁶ Su Henri de Régnier si veda sopra nel presente capitolo, p. 2131.

tedesca, peraltro in uno stile brillante, un libretto su Chopin e Nietzsche, che celebrava il musicista e il filosofo come precursori del Simbolismo decadentista: solo la sensibilità esacerbata di un nevristenico morboso sarebbe stata capace creare nuovi organi di percezione del mondo invisibile e dei moti psicofisiologici (e psicopatologici), specialmente nella sfera della sessualità. Le opere principali di Przybyszewski, i romanzi *Homo Sapiens* (1895) e *Satans Kinder* (I figli di Satana, 1897) pretendono di trasfigurare questo sessualismo mistico e anarchismo decadente, cui segue un *De profundis* (1900); In *Figli della terra* (1905) lo scrittore rende già omaggio al nazionalismo polacco. Nel 1897 Przybyszewski fondò a Cracovia la rivista “*Zycie*” (La vita), organo della “Giovane Polonia”. Venne attuata una revisione radicale dei valori letterari tradizionali. Mickiewicz fu relegato in secondo piano e fu sostituito, nella posizione di maggior poeta polacco, da Slowacki, nel quale si riconobbe lo Shelley della Polonia, il precursore del Simbolismo. I “giovani polacchi” riscoprirono il dimenticato Norwid, il loro Poe nazionale, le cui opere inedite o inaccessibili furono pubblicate dal poeta Zenon Przesmycki (1861-1944), che utilizzava lo pseudonimo di “Miriam” per firmare le sue poesie e, soprattutto, le sue congeniali traduzioni di Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck e altri simbolisti. “Miriam”, più ancora di Przybyszewski, iniziò l’era del Simbolismo [2179] polacco¹⁴⁷, il cui maggior poeta è Leopold Staff (1878-1957), artista dalla cultura formale quasi latina, considerato un classico della poesia polacca moderna. Influenze tedesche prevalgono in Lucjan Rydel (1870-1918), il cui dramma fantastico *Zaczarowane koło* (Il cerchio magico, 1900) si distingue dal modello di Maeterlinck per l’utilizzo del materiale folclorico, mescolando i costumi dei contadini della regione di Cracovia con gli incanti delle favole. L’elemento folclorico domina i racconti rustici di Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865-1940): la sua raccolta *Na skalnym Podhalu* (Nel Podhale roccioso, 1903-10), scritta nel dialetto di quella regione, è una delle rapsodie più eloquenti che siano mai state dedicate a una popolazione di contadini. Przerwa-Tetmajer era un decadente disperato e un erotico violento; nell’atmosfera delle montagne recuperò la propria salute mentale. Privo della stessa grandezza poetica è il post-romanticismo regionalista degli epigoni come Emil Zegadlowicz (1888-1941), il “poeta dei Beschidi”¹⁴⁸, poeta popolare e volgare, che rappresenta il deterioramento del Decadentismo polacco.

Il peccato originale del Decadentismo polacco (e di tutto il Simbolismo europeo) fu l’individualismo esagerato, con le sue conseguenze di aristocratismo artificiale e snobistico. Lo dominò, grazie allo spirito della religiosità slava, il poeta Jan Kasproicz¹⁴⁹, il maggiore poeta della Polonia moderna. Ma si trattò di una salvezza individuale; la nazione polacca, dispersa tra i tre colossi russo, tedesco e austriaco, continuava a essere vittima delle disperazioni sentimentali o del

¹⁴⁷ W. FELDMAN, *La letteratura polacca contemporanea*, 8.a ed., Cracovia, 1930.

¹⁴⁸ N. d. t.: I Monti Beschidi, porzione dei Carpazi tra Polonia e Slovacchia.

¹⁴⁹ N. d. t.: Su Kasproicz cfr. cap. 8.3, p. 2018.

facile romanticismo che si narcotizzava con la glorificazione del passato attendendo la liberazione tramite un miracolo. Il Simbolismo di Przybyszewski e della [2180] “Giovane Polonia” rivestì soltanto di nuove forme affascinanti la vecchia miseria politica e sentimentale.

Stanislaw Wyspianski (1869-1907), che risvegliò la nazione da quel sogno, non è soltanto una grande figura della storia dello spirito letterario e politico della Polonia. C'erano stati innumerevoli tentativi da parte dei simbolisti di conquistare il teatro, ma non erano stati molto felici; perfino lo stesso Maeterlinck aveva trionfato solo grazie al “compromesso” con le necessità della biglietteria, con *Monna Vanna* (1902). Con Wyspianski, tuttavia, il Simbolismo, nella sua espressione più pura, conquistò il teatro, perché la forma includeva una nuova arte drammatica. Come tutti i simbolisti polacchi che intendevano collegarsi a una tradizione poetica nazionale, Wyspianski prese come punto di partenza della sua poesia l'arte di Slowacki, imitandolo da vicino in poemi epici sulla storia polacca. Ma le sue ambizioni erano più grandi. Wyspianski fu paragonato, e con buone ragioni, ai grandi geni universali del Rinascimento italiano: fu poeta, drammaturgo, pittore (un grande pittore), maestro di tutte le arti decorative, direttore teatrale; soprattutto un direttore teatrale. Come Wagner, intendeva porre tutte le arti al servizio del teatro per creare un insieme efficace, capace di impressionare la nazione intera; questa fu la maggiore ambizione di quel tribuno nato, che si esprimeva attraverso la poesia simbolista.

Le opere drammatiche di Wyspianski, quasi tutte di prim'ordine, si suddividono in due serie differenti, quella storica e quella mitologica. *Leggenda* (1897), *Boleslao l'ardito* (1903, il capolavoro della serie) e *Skalka* (1907) presentano temi tratti dalle leggende storiche o dalla storia della Polonia. *Protesilao e Laodamia* (1899), *Achilleide* (1903) e *Il ritorno di Ulisse* (1907) trattano, nel medesimo stile simbolico, temi dell'Antichità greca. Nelle due serie Wyspianski sembra un puro esteta, al di fuori di tutte le realtà attuali; ma già nel suo primo dramma, *Daniel* (1895), pubblicato postumo, dichiarava: «Io sono soltanto immaginazione, sono soltanto poesia, sono soltanto anima. [2181] Ma dopo di me verrà una forza nata dalla mia parola, una forza che romperà le catene e ristabilirà lo Stato». Nel simbolista esisteva un profeta nazionale. Ma quello stato nazionale che tanto desiderava non era quello dei romantici e degli aristocratici passatisti. Wyspianski era molto vicino al socialismo, e nelle profondità dell'anima popolare desiderava risuscitare la rinascita nazionale. In *L'anatema* (1899), tragedia greca ambientata in un villaggio polacco, si impadronì del materiale folclorico di Rudel e Przerwa-Tetmajer; e in *Le nozze* (1901) arrivò, seguendo la stessa strada, al culmine della sua arte: in un villaggio polacco si celebrano le nozze tra un aristocratico e una figlia del popolo (il sogno di unione nazionale dei romantici) e tutti coloro che desiderano partecipare sono accolti; insieme ai convitati, che rappresentano tutte le classi sociali, arrivano anche dei fantasmi, le grandi figure della leggenda e della storia polacche, che si

mescolano ai rappresentanti della Polonia moderna. Nell'eccitazione generale, quasi mistica, si attende il segnale della misteriosa "tromba d'oro", che dovrebbe chiamare il popolo alla rinascita della Polonia; ma nessuno suonerà quella tromba, perché essa è stata perduta nella foresta del falso romanticismo, e il finale della grande festa è una malinconica danza popolare dei fantasmi e dei polacchi viventi, infine risvegliati dalla realtà. Wyspianski non lasciò i suoi compatrioti nella disperazione. In altri quattro drammi, che sono quelli dalla forza drammatica e dall'effetto scenico maggiori, rappresentò la rivoluzione polacca del 1831; e in *Acropolis* (1904) rivelò il senso del suo grecismo: nella cattedrale di Cracovia, pantheon dei santi e dei re di Polonia, il sarcofago di San Stanislao si decompone in polvere, i salmi tacciono e gli dei pagani sono messi sul trono. Il teatro di Wyspianski fu "teatro nazionale" nel senso più elevato dell'espressione, e pertanto un "*theatrum mundi*" (teatro del mondo).

Nella letteratura dell'epoca esiste soltanto un altro caso del genere, di un poeta con voce di coscienza nazionale: Kostis Palamas (1859-1943), il più grande poeta della [2182] letterature neogreca, nobile poeta filosofico, per metà parnassiano e per metà simbolista; autore del poema narrativo *Il dodecalogo dello zingaro* (1907), dove il capo di un gruppo di zingari si oppone all'imperatore di Bisanzio, profetizzandogli la fine della sua romantica magnificenza imperiale. Nella lotta che si svolgeva in Grecia tra i sostenitori dell'uso della lingua antica e quelli del neogreco, Palamas decise in favore dell'"uso moderno", ma fece della lingua popolare il veicolo di un pensiero di grandezza classica, chiamando a raccolta le forze della realtà contro il falso Romanticismo.

Tutte le "piccole" letterature dell'Europa orientale ricevettero, all'epoca, l'influenza tonificante del Simbolismo. Tra i croati e i serbi l'esteta Vojnović rappresentava ancora nel nostalgismo dell'"età aurea" di Ragusa (Dubrovnik) e Strahimir Kranjčević il Decadentismo pessimista e raffinato. Le due correnti si riunivano nella poesia nobile, aristocratica e popolare allo stesso tempo del parnassiano-simbolista Jovan Dučić (1871-1943), maestro della forma nei *Jadranski soneti* (Sonetti adriatici, 1898-1906) e nei *Carski soneti* (Sonetti imperiali, 1930). Anche nella letteratura davvero piccola degli sloveni vi fu un rinnovamento integrale ad opera del simbolista Oton Župančič (1878-1949). La cerchia dei simbolisti slavi si avvicinava sempre più, come in cerchi concentrici, a Vienna, capitale tedesca di quella grande comunità slava che fu l'Austria imperiale. Il cerchio si chiuse col Simbolismo ceco.

Il rinnovamento della letteratura ceca¹⁵⁰, romantica per eccellenza e presieduta dal parnassiano eclettico Vrchlický¹⁵¹, ebbe un grande precursore in Julius Zeyer (1841-1901). Accanto a Vrchlický e senza avere conoscenza delle tempeste sociali che avevano trovato espressione nelle *Canzoni*

¹⁵⁰ F. X. Šalda, *La letteratura ceca moderna*, Praga, 1909.

¹⁵¹ N. d. t.: Su Vrchlický cfr. cap. 8.1, p. 1770.

slesiane di [2183] Bezruč¹⁵², Zeyer condusse la vita di un monaco esteta, un po' simile a quella di Pater (nel Medioevo, del resto, c'erano stati intimi rapporti spirituali tra Praga e Oxford). Zeyer disprezzava il Romanticismo francese, il modello di Vrchlicky, che gli pareva volgare. Discepolo dei preraffaelliti inglesi, amava tutto ciò che è prezioso, arcaico, esotico: scrisse versioni molto personali delle leggende ceche, dei romanzi cavallereschi e delle commedie di "cappa e spada" in una lingua sontuosa, senza approfondire molto i suoi modelli. Si rivestì di mille fantasie. Inevitabile fu, alla fine, la stanchezza mentale, l'esaurimento. Nel romanzo *Jan Maria Plojhar* (1891) Zeyer descrisse la vita vuota di un ricco esteta tra i tesori artistici dell'Italia, fino al collasso e alla conversione, per quanto non senza allusioni all'infelice destino politico della sua patria. *Tři legendy o krucifixu* (Tre leggende sul crocifisso, 1895) fu l'opera più sincera di questo autore dalla grande sensibilità.

I giovani poeti cechi, quando conobbero il Simbolismo francese, cominciarono ad apprezzare e ad esaltare Zeyer come un Baudelaire o un Mallarmé nazionale. L'intermediario fu il critico František Xaver Šalda (1867-1937), il Gourmont ceco, prosatore dei più fini, analista penetrante, che partito da Taine arrivò, attraverso il Simbolismo, a Dostoevskij; negli ultimi anni della sua lunga vita questo instancabile personaggio sarà il campione del Surrealismo. Dominò la decadenza in se stesso, ma in questo poco lo imitarono i discepoli che aveva iniziato alla poesia francese. Il maggiore di questi decadenti, il fantasioso Jiří Karásek ze Lvovic (1871-1952), arrivò a competere con il maestro editando dal 1894 la "Moderní Revue" ("Rivista Moderna"), centro della letteratura di Praga. Influenze russe intervennero nell'arte narrativa del poeta simbolista Frana Šramek (1877-1952), i cui drammi aventi per tema la sessualità adolescenziale, gli istinti selvaggi e una torturante angoscia sono ambientati nei quartieri storici di Praga, che Šramek seppe descrivere come nessun altro prima di lui. Karásek si convertì al cattolicesimo; Šramek al socialismo. Dominare la decadenza in [2184] una maniera personale riuscì soltanto a Antonin Šova (1864-1928), che pure oscillò per molto tempo tra una violenta poesia satirica contro l'epoca borghese e disperate canzoni da decadente simbolista; trovò la salvezza nella sua terra, la Moravia, della quale divenne un commosso paesaggista. Fu un poeta intimista come Pascoli, e come questi rovinò molti dei suoi versi a causa dell'obbligo imposto a tutti i poeti cechi, e perfino all'esteta Zeyer, di fare propaganda patriottica e nazionalista.

Già al di là della decadenza si trova Otokar Březina (pseudonimo di Václav Jebavý, 1869-1929), il maggiore poeta della lingua ceca dopo il romantico Mácha. Tipico slavo, posseduto da angustie religiose, ricevette una forte influenza da parte di Dostoevskij e Solov'ëv, elaborando un credo filosofico simile a una versione slava della filosofia di Yeats. La forma della sua poesia è tuttavia

¹⁵² Su Bezruč cfr. cap. 8.3, p. 2001

differente: si tratta di grandi odi in versi liberi alla maniera di Whitman. Titoli come *Svítání na západě* (Albori a occidente, 1896), *Stavitelé chrámu* (I costruttori del tempio, 1899) e *Ruce* (Mani, 1901) danno qualche idea di cosa sia questa poesia innica, dalle grandi prospettive e dagli orizzonti spirituali illimitati, annunciatrice di aurore misteriose; una poesia pindarica scritta da un modesto funzionario pubblico che si celava dietro uno pseudonimo che in lingua slava significa “Qualcuno”¹⁵³, una poesia della quale gli esteti sognatori e gli statisti inetti di Vienna, così vicini alla terra di Březina, non presero conoscenza.

Il Simbolismo ceco, più soave di quello polacco, rivela l’influenza dell’atmosfera di Vienna, capitale dell’Impero Asburgico ormai decadente e minacciato dal pericolo panslavista. Gli statisti e i militari austriaci intendevano difendersi tramite l’alleanza con la Germania, mediante trucchi diplomatici e con un esercito male organizzato. Il popolo si divideva in operai [2185] socialisti, sempre più uniti, che influivano sulla politica ma che erano privi di capi intellettuali, e piccoli borghesi agitati, antisemiti che attribuivano ogni male alla ricca borghesia ebraica di Vienna; mentre gli slavi, i cechi, i croati, e non meno gli ungheresi e i rumeni, rivelavano sempre più tendenze centrifughe, antiaustriache e antisburgiche. In cima a questa massa in ebollizione stavano l’alta burocrazia e gli ufficiali dell’esercito, gente senza una nazionalità definita, con nomi e titoli nobiliari germanici ma di origini tedesche, ungheresi e slave, con una forte presenza di ebrei viennesi. Burocrati, ufficiali ed ebrei, un’élite molto colta, stanca e decadente, crearono la nuova letteratura austriaca¹⁵⁴, una letteratura evasione, la prima letteratura simbolista in lingua tedesca prima che il Simbolismo penetrasse nella stessa Germania.

Pioniere fu il critico Hermann Bahr (1863-1934), spirito inquieto, uomo dai molteplici talenti ma senza forza creativa: ebbe successi effimeri con numerose commedie alla maniera di Wilde, e minor successo con un ciclo di romanzi nei quali volle rappresentare il panorama della Vienna del periodo 1900-1910. Attraversò, con dubbia sincerità, tutte le fasi possibili: nazionalismo tedesco, socialismo marxista, Naturalismo alla maniera francese, Simbolismo decadentista, neonazionalismo austriaco (movimento effimero inteso a creare una coscienza di stato nell’impero multinazionale), e infine il cattolicesimo romano, che gli pareva la religione specificamente austriaca, così come tipicamente austriaco sarebbe stato lo stile barocco. Con ciò viene tracciato il cammino della nuova letteratura austriaca, altrettanto brillante ed effimera quanto lo fu, nella stessa [2186] epoca, la “rinascita belga”. Bahr fu un grande animatore. Cominciò a lottare contro il realismo provinciale di Rosegger, Anzenberger e Ebner-Eschenbach facendo propaganda a Zola. Ma agli austriaci non piaceva molto

¹⁵³ N. d. t.: Non è chiaro su cosa si basi questa affermazione di Carpeaux. *Otokar* fu il nome di alcuni sovrani medievali, mentre *březina* indica un bosco di betulle.

¹⁵⁴ A. MADERNO, *Die deutsch-österreichische Dichtung der Gegenwart*, Leipzig, 1920; G. BIANQUIS, *La poésie autrichienne, de Hofmannsthal à Rilke*, Paris, 1926.

la violenza del Naturalismo. In seguito, a Parigi, Bahr conobbe il Simbolismo. In un libello del 1891 proclamò la morte del Naturalismo. Nel 1893 fondò la rivista “*Die Zeit*” (“Il Tempo”) per mettere Vienna “al passo coi tempi”. Ai giovani poeti viennesi, tutti molto nervosi e decadenti, che si riunivano nel Café Griensteidl (Hofmannsthal, Altenberg, Rilke, Kraus), Bahr sembrava troppo politico e non abbastanza poetico. Costoro fondarono, nel 1896, la rivista “*Wiener Rundschau*” (“Rassegna viennese”); Kraus si rese indipendente e lanciò contro i compagni il libello *Die demolierte Literatur* (La letteratura demolita, 1897), ritirandosi nella sua rivista satirica “*Die Fackel*” (“La Fiaccola”), che redasse da solo per più di trent’anni, facendo commenti mordaci all’indirizzo del movimento¹⁵⁵.

Come uno specchio fedele di questo mondo agonizzante appare oggi l’opera di Arthur Schnitzler (1862-1931), il poeta della “*süßes Mädchen*” (dolce ragazza), della “piccola viennese”. Oggi è dimenticato da tutti, e ormai non potrebbe più accadere ciò che accadde intorno al 1905, quando cioè le sue novelle vennero tradotte anche in America e le sue commedie vennero rappresentate perfino in Giappone. Le opere di Schnitzler sono ambientate nella Vienna del 1890, descritta con sincero realismo; il ruolo principale spetta al sesso, senza mai dimenticare, neppure per un momento, la morte. Ma Schnitzler non era, evidentemente, un naturalista comune. Al pessimismo ironico dell’“*omne animal post coitum triste*”¹⁵⁶ unì una poesia intensa, la stessa atmosfera delle notti d’estate a Vienna. “Maupassant più Verlaine” sarebbe la formula per definire questo cronista della “gioventù dorata” [2187] viennese. L’amore in tutti i suoi aspetti è quasi l’unico tema di Schnitzler: le scene leggere tra un Don Giovanni viennese e donne di ogni specie in *Anatol* (1892), la tragedia della piccola abbandonata in *Liebelei* (Amoretto, 1896), una serie di scene audaci e umoristiche di incontri brutalmente erotici in *Reigen* (Girotondo, 1903). Sono le opere più famose di Schnitzler, nelle quali il naturalismo è attenuato da una grazia lieve, quasi come in una pittura giapponese, e approfondito dalla curiosità psicologica del medico che Schnitzler era. Nel racconto *Sterben* (Morire, 1892) fornì un’analisi magistrale dei sentimenti di un tubercolotico moribondo; e già nelle sue prime opere si incontrano anticipazioni della psicanalisi di Freud, che fu poi suo amico. Lo scetticismo dello psicologo gli ispirò la frase che potrebbe essere stata pronunciata da Pater: «La vita sta nell’intensità, non nel tempo»; e un’ironia di disillusione dolorosa costituì lo sfondo del suo edonismo. Schnitzler era ebreo, in un’epoca di forte antisemitismo; esclusi dalla vita pubblica, gli ebrei sopravvalutarono la vita sessuale. La stessa origine ha la forza penetrante della sua critica alla borghesia viennese, in commedie leggermente ibseniane. Alla fine l’autore della commedia politica *Professor Bernhadi* (1912) divenne un critico della decadenza della stessa Austria, che dopo il 1918 sembrò essere la decadenza dell’Europa. Già da due decenni Schnitzler,

¹⁵⁵ N. d. t.: Su Karl Kraus si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2191.

¹⁵⁶ N. d. t.: “Ogni animale dopo l’accoppiamento è triste”, frase attribuita a Aristotele o a Galeno.

nel racconto *Leutnant Gustl* (Il sottotenente Gustl, 1900), aveva anticipato il “monologo interiore” di Joyce. In *Fraulein Else* (La signorina Else, 1924) ritornò al medesimo procedimento per definire la decomposizione morale della sua città; ma fu come un omaggio funebre, un ultimo ritratto della Vienna di un tempo.

Un commentario poetico all’opera di Schnitzler sembrano essere le cronache giornalistiche di Peter Altenberg (pseudonimo di Richard Engländer, 1859-1919), veri e propri poemi in prosa del poeta delle bambine e delle povere prostitute, dei giardini e delle montagne di Vienna (Altenberg fu il trovatore della città, mendicante sperduto nelle strade come Verlaine). Lui e Schnitzler ottennero fama mondiale proprio grazie al regionalismo, mentre il Simbolismo viennese alla maniera francese ebbe soltanto risonanza locale. Così *Der Garten der Erkenntnis* (Il giardino della conoscenza, 1895), opera adolescenziale e unica dell’aristocratico Leopold Andrian (1875-1951), [2188] espressione suprema della decadenza della vecchia Austria cattolica e semi-spagnola. Come pure le poche opere di Richard Beer-Hofmann (1866-1945), padrone di un linguaggio poetico di inedita intensità suggestiva: scrisse soltanto un racconto psicologico, una versione di una tragedia dell’elisabettiano Massinger e un dramma poetico sul Giacobbe dell’Antico Testamento, che sono quasi tutta la sua produzione, di una rarità flaubertiana.

La sintesi dell’Austria letteraria e il secondo poeta nazionale dopo Grillparzer¹⁵⁷ fu Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), uomo di origine in parte ebraica, in parte tedesca e in parte italiana, e appartenente all’aristocrazia in parte tedesca, in parte slava e in parte italo-spagnola che circondava agli Asburgo. La sua forza creativa era limitata; o meglio, la sua ispirazione fu sporadica, tacendo per lunghi intervalli di tempo; ma era di gusto finissimo, molto elegante, capace di assimilare tutte le influenze straniere, dalla Francia all’Oriente, fondendole in un piccolo cosmo letterario, specchio del grande cosmo multinazionale della sua [2189] patria austriaca. Hofmannsthal era già famoso a diciassette anni: aveva già prodotto piccoli drammi lirici alla maniera di Maeterlinck, meno originali e più intensi. Il famoso *Der Tor und der Tod* (Il folle e la morte, 1894) è solo un *pastiche* di scene del Faust in lingua rodenbachiana, confessione dell’incapacità di vivere di un adolescente che resterà sempre un dilettante nella vita e un grande dilettante nell’arte; aveva già pubblicato un piccolo numero di poesie liriche, le prime poesie simboliste in lingua tedesca e forse le più preziose, dal ritmo musicale molto austriaco e di grande tristezza interiore:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele

¹⁵⁷ N. d. t.: Su Grillparzer cfr. cap. 7.2, p. 1510.

*Stummes Niederfallen ferner Sterne*¹⁵⁸.

In queste espressioni (“le stanchezze dei popoli dimenticati”, “l’anima spaventata”, “Il muto precipitare di stelle lontane”) il decadentismo personale dell’aristocratico-ebreo Hofmannsthal si incontra con il Decadentismo collettivo del mondo austriaco. Proprio per questo l’influenza di Hofmannsthal sul Simbolismo tedesco, in un ambiente molto differente, fu limitata. Vi fu al massimo, e soltanto più tardi, un’influenza indiretta attraverso il giovane poeta austriaco (anche se di Praga) Rilke¹⁵⁹, i cui primi volumi di versi, come *Larenopfer* (Sacrificio ai Lari, 1895), *Traumgekrönt* (Coronato di sogni, 1896), *Mir zur Feier* (Per la mia festa, 1899) sono abbastanza hofmannsthaliani, non senza l’influenza del sentimentalismo di Heine, ma di una musicalità soave, austriaca:

*Das ist die Sehnsucht: Wohnen im Gewoge
und keine Heimat haben in der Zeit.
Und das sind Wünsche: Leise Dialoge
täglicher Stunden mit der Ewigkeit*¹⁶⁰.

Oggi è comune disprezzare il Rilke della fase decadente, romantica, così come avviene nel caso di Yeats; ma non è possibile ignorare quanto di questo Simbolismo austriaco esista ancora in *Das Buch der Bilder* (Il libro delle immagini, 1902; 1906) [2190] e in *Das Stundenbuch* (Il libro delle ore, 1905) del Rilke più maturo, già uscito da quel mondo angusto e in procinto di diventare il poeta di un mondo senza frontiere.

Hofmannsthal, proprio in quella stessa epoca, stava in silenzio; la sua “poesia di seconda mano” si era come esaurita. «Che grande poeta sarebbe stato se fosse morto all’età di diciassette anni!», aveva detto un critico malizioso. In realtà Hofmannsthal lottò duramente con se stesso, in questi anni di innumerevoli tentativi falliti, di frammenti incompiuti (anche il romanzo *Andreas oder die Vereinigten* (Andrea o i ricongiunti, 1913) rimase allo stato di frammento) e di versioni modernizzate di tragedie greche, spagnole e inglesi. Letteratura sperimentale di un uomo di vasta cultura, un passatista che non vuole lasciare cadere nell’oblio i valori del passato. In quel periodo il poeta scrisse sontuosi libretti per le opere di Richard Strauss, altrettante ricostruzioni di culture

¹⁵⁸ N. d. t.: Hugo von HOFMANNSTHAL, *Manche freilich müssen drunten sterben*, vv. 15-18: «Le fatiche di popoli del tutto dimenticati / Non posso scacciare dalle mie palpebre. / Né tener lontano dall’anima spaventata / Il muto precipitare di stelle lontane».

¹⁵⁹ N. d. t.: Su Rilke cfr. cap. 9.2, pp. 2281 ss.

¹⁶⁰ N. d. t.: RILKE, *Das ist die Sehnsucht*, vv. 1-4: «Questa è la nostalgia: vivere tra le onde / E non avere una patria nel tempo. / E questi sono desideri: dialoghi a bassa voce / delle ore quotidiane con l’eternità».

aristocratiche del passato. In quella musica neobarocca Hofmannsthal trovò, o ritrovò, il suo destino. Riconobbe la complessità multicolore del proprio mondo poetico come specchio della civiltà policroma dell'Austria dei secoli XVII e XVIII, del Barocco. Si fece interprete poetico di questa civiltà austriaco-barocca per opporre al caos di un'epoca demoniaca, dopo la sconfitta e lo smembramento dell'Austria nel 1918, un *cosmos* poetico e gerarchicamente organizzato conformemente ai valori dello spirito. Ma l'ultima opera, e la maggiore, fu conclusa: la tragedia *Der Turm* (La torre, 1927-29), versione molto indipendente di *La vida es sueño* di Calderón, modificata soprattutto per il finale tragico, dove il principe muore; le sue ultime parole, in questa tragedia della vittoria dell'anarchia sullo spirito, sono come il testamento di Hofmannsthal, testimonianza di ciò che erano state l'Austria e l'Europa: «*Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat*»¹⁶¹. Hofmannsthal, riconosciuto infine in Francia, in Inghilterra e in Italia, costituisce oggi, sebbene troppo tardi, un'influenza europea.

Il suo tragico destino si identifica col tragico destino della sua patria: egli fu il rappresentante, il poeta di quella classe di burocrati, ufficiali ed ebrei, denazionalizzati dal regime sovranazionale degli Asburgo, che con la fine dell'impero perdettero la loro ragion d'essere. A loro appartenne la letteratura austriaca, aristocratica, decadente, cosmopolita e simbolista¹⁶². [2191] Il commento mordace a questa evoluzione funesta è l'opera satirica di Karl Kraus (1874-1936), pessimista di statura swiftiana, inesauribile nei mezzi linguistici del sarcasmo amaro e della profezia apocalittica; tanto preso nel piccolo mondo viennese quanto la letteratura viennese che disprezzava. Kraus, anarchico radicale con un'elevata coscienza della missione morale e culturale della sua satira, interpretò in Austria un ruolo analogo a quello della "generazione del 1898" in Spagna¹⁶³. Ma il caso austriaco era irrimediabile. L'opera di questo autore satirico finì esattamente dov'era finita l'opera del poeta: con la morte dell'Austria.

Il paragone tra Kraus e la "generazione del 1898" in Spagna ne implica un altro: quello del Simbolismo austriaco con il Modernismo ispano-americano. Questi due paragoni servono a chiarire il fenomeno della localizzazione geografica del Simbolismo ai margini dei centri letterari tradizionali: in Austria e non in Germania, nell'America spagnola e non in Spagna, e si può aggiungere in Belgio più che a Parigi, dove i poeti simbolisti di lingua francese erano del resto cittadini di ogni parte del mondo, dalla Grecia di Moréas alla Virginia di Vielé-Griffin. Il Simbolismo fu un franamento dei valori tradizionali per opera di forze "marginali" di paesi le cui letterature erano prive di tradizioni o le avevano perdute da molto tempo. Ma si impongono due

¹⁶¹ N. d. t.: HOFMANNSTHAL, *Der Turm*, atto V: «Dai testimonianza: io ero presente, sebbene nessuno mi abbia riconosciuto».

¹⁶² O. BENDA, *Oesterreich*, Wien, 1935.

¹⁶³ N. d. t.: Sulla "generazione del 1898" spagnola si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2201 ss.

osservazioni. La “marginalità” e la “mancanza di tradizioni” dei simbolisti sono sintomi della condizione sociale di poeti e scrittori: costoro non sono incorporati nella società, e costituiscono una classe di “letterati” più o meno indefinita; si tratta di paesi e regioni dall’economia arretrata o “coloniale”, che non ammette il “lusso” di un’arte indipendente. E gli scrittori si difendono dichiarando guerra ai “filistei” ostili e proclamando “l’arte per l’arte”. Da ciò l’artificialismo e il carattere fantastico di questi nuovi stili, come reazione contro qualsiasi utilitarismo. Il Simbolismo reagì contro il Naturalismo legato alla struttura borghese della società. Nella storia [2192] delle arti plastiche è frequente il fenomeno dello “stile decaduto”: uno stile che era stato, in una determinata epoca, espressione di un’avanguardia di intellettuali altamente sofisticati diviene, nella generazione seguente, di dominio generale, per quanto in forma attenuata, venendo a costituire parte della “cultura generale” di tutti. Nel caso del Naturalismo la sopravvivenza, in esso, del Romanticismo modificato è evidente: Flaubert e Zola, Ibsen e Strindberg non riuscirono ad eliminare in loro i residui romantici. La lotta del Simbolismo contro la sua epoca fu in gran parte la lotta di un Neoromanticismo di avanguardia contro il vecchio Romanticismo. Il cosiddetto “Modernismo” ispanoamericano del 1900, la forma iberica del Simbolismo, è evidentemente, per lo meno in gran parte, una lotta del genere: lotta dell’influenza francese, simbolista, contro i residui del Romanticismo spagnolo, ma molto meno contro l’hugonismo (Darío¹⁶⁴ ammirava incondizionatamente Hugo). E questa lotta fu ingaggiata da una classe di intellettuali in paesi economicamente arretrati, in un ambiente ostile ai movimenti letterari e perfino alle stesse attività letterarie.

Intorno al 1870 i poeti stranieri più ammirati e imitati nell’America spagnola erano i romantici spagnoli, come Rivas, Espronceda, Zorrilla, Bécquer. Solo poco tempo dopo trionfò l’hugonismo, senza tuttavia eliminare l’influenza spagnola. Ciò vuol dire che le reazioni che si dirigevano in particolare contro l’hugonismo o che si ispiravano al Romanticismo non possono essere considerate le precorritrici del Modernismo, per quanto possano avergli preparato la strada. Nei manuali Martí e José Asunción Silva compaiono tra i precursori del Modernismo; ma il rapporto non è di ordine cronologico.

José Martí (1853-1895), l’eroe nazionale di Cuba, fu, oltre che un grand’uomo, un grande intellettuale; forse però non fu un grande poeta, e meno ancora fu un modernista. La semplicità intenzionale, democratica della sua poesia è spagnola, viene da Bécquer; non ha nulla a che vedere con l’estetismo raffinato dei modernisti, antiretorici non perché volevano essere [2193] compresi dal popolo, ma perché l’eloquenza post-romantica pareva loro di cattivo gusto. In effetti tra i modernisti nessuno prese Martí come modello. La medesima posizione isolata riguarda l’unico

¹⁶⁴ N. d. t.: Su Darío si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2193 ss.

poeta ispanoamericano del XX secolo che rivela un'analogia naturalità di emozione e di espressione, la poetessa Gabriela Mistral (pseudonimo di Lucila de María Godoy Alcayaga, 1889-1957). Si tratta di una poetessa molto più grande di Martí; i suoi sonetti sono tra i più notevoli della lingua spagnola, una poesia dura e seria, esperienze cristallizzate; ma la poesia di Gabriela Mistral non ha nulla a che fare col Modernismo che l'aveva preceduta, e assai poco col nuovo Modernismo che la seguì. La poesia non retorica è piuttosto rara nell'America spagnola.

Differente è il caso del *dandy* decadentista José Asunción Silva¹⁶⁵, questo sì in rapporto col Simbolismo europeo, o meglio con i suoi precursori Poe e Baudelaire. Si tratta di rapporti diretti, non attraverso il Decadentismo francese, che ispirò il Modernismo ispanoamericano; cosa che spiega certe somiglianze tra la poesia del colombiano e alcuni modernisti.

Per finire, il grande poeta e giornalista peruviano Manuel González Prada (1848-1918); anche a lui, più anziano di chiunque tra i modernisti, si attribuisce il ruolo di precursore. Ma il suo stile conciso ed epigrammatico smentisce questa affermazione, e non sono abbastanza significative certe sue libertà metriche che i modernisti, per metà parnassiani, non si permettevano; e infine l'ideologia politica di González Prada, radicale e anticlericale, non va d'accordo con l'aristocratismo dei modernisti.

Il Modernismo ispanoamericano apparve nel mondo di lingua spagnola come un miracolo: non fu in Spagna che sorse il movimento di rinnovamento poetico, e neppure nei grandi centri americani, in Messico o a Buenos Aires; Rubén Darío (pseudonimo di Félix Rubén García Sarmiento, 1867-1916) nacque, meticcio, [2194] per metà indio, a Metapa, piccolo villaggio della piccola repubblica centroamericana del Nicaragua. «Dalla piccola Betlemme doveva venire la luce del modo» ebbe a dire un critico, uno dei molti ammiratori appassionati che Darío incontrò lungo il cammino della sua vita fantastica. Quand'era un ragazzo sembrava sepolto vivo nella miseria materiale e spirituale di quelle regioni tropicali, fino a che il famoso scrittore spagnolo Valera, forse più per generosità che per comprensione, richiamò l'attenzione sul volume *Azul* (Azzurro, 1888) del giovane nicaraguense. Poi si rivelò il miracolo della sua poesia,

*el verso azul y la canción profana*¹⁶⁶.

Le sue opere hanno come titoli *Prosas profanas* (Prose profane, 1896), *Cantos de vida y esperanza* (Canti di vita e speranza, 1905), *Poema del otoño* (Poema dell'autunno, 1910); in lingua spagnola non si erano mai letti versi di un così grande splendore, quasi orientale. E come la sua poesia fu la sua vita: una "marcia trionfale" in America e in Europa, un *Aleluya!* enorme col ritornello

¹⁶⁵ N. d. t.: Su José Asunción Silva si veda sopra nel presente capitolo, p. 2154.

¹⁶⁶ N. d. t.: Rubén DARÍO, *Yo soy aquel que ayer no más decía*, v. 2: «Il verso azzurro e la canzone profana».

*Alegría, Alegría, Alegría!*¹⁶⁷

Infine l'alcol e la vita sregolata spezzarono la resistenza fisica del poeta, e l'orizzonte si oscurò:

*Juventud, divino tesoro,
¡ ya te vas para no volver!*¹⁶⁸

per arrivare, alla fine, alla morte dolorosa in una camera di un albergo in cui nessuno conosceva [2195] il poeta. Una morte non redentrice, ma come un nero punto interrogativo:

*¡ y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!*¹⁶⁹

Anche la gloria di Rubén Darío cominciò, da allora, a diminuire un poco. Non scomparve, né poteva scomparire: Darío rimane il poeta moderno più letto della lingua spagnola, sebbene la critica abbia manifestato dei dubbi. I neoclassicisti e i sostenitori della “poesia pura” non potevano riconoscere la sostanza poetica e umana di Darío, di quell'uomo e poeta indisciplinato, anarchico, sentimentale nell'allegria e nella sofferenza, un romantico disorientato che utilizzava le espressioni del Decadentismo francese che all'epoca incantava tutto il mondo, ma che oggi non ci meraviglia più:

*...mi jardín de sueño
lleno de rosas y de cisnes vagos*¹⁷⁰.

Nella poesia di Darío si nota una presenza esagerata di principesse di Versailles e di cigni bianchi, un autentico feticismo del colore “azul” (azzurro), uno snobismo insopportabile, «*muy siglo diez y ocho y muy antiguo*»¹⁷¹, e infine un certo cattivo gusto. Un critico ha parlato di “*joyas un poco falsas*”¹⁷². L'uomo Darío era certamente sincero, e confessava sia i suoi piaceri che le sue sofferenze, gli uni come gli altri un po' volgari. Pare che Darío non prendesse abbastanza sul serio

¹⁶⁷ N. d. t.: Rubén DARÍO, *Aleluya!*, ultimo verso: «Allegria! Alegria! Alegria!».

¹⁶⁸ N. d. t.: Rubén DARÍO, *Juventud, divino tesoro*, vv. 1-2: «Giovinezza, divino tesoro, / Ora te ne vai per non tornare!».

¹⁶⁹ N. d. t.: Rubén DARÍO, *Lo fatal*, ultimi due versi: «E non sapere dove andiamo, / Né da dove veniamo!»

¹⁷⁰ N. d. t.: Rubén DARÍO, *Yo soy aquel que ayer no más decía*, v. 2: «il mio giardino di sogno / pieno di rose e di cigni graziosi».

¹⁷¹ N. d. t.: Rubén DARÍO, *Ibidem*, v. 9: «molto diciottesimo secolo e molto antico».

¹⁷² N. d. t.: “Gioielli un po' falsi”.

la poesia. Fu un virtuoso e un improvvisatore, perfino nell'ideologia politica. Fu sinceramente ant imperialista, e avvertì gli ispanoamericani della minaccia del potere degli Stati Uniti. Ma non pensò a una rivoluzione contro l'imperialismo, adducendo ragioni di ordine estetico, dell'uomo iberico di tradizioni secolari, contro lo *yankee* brutale e volgare; e dalla resistenza estetica si attendeva la redenzione. In definitiva, si tratta di mera retorica; e ricordando le espressioni di Verlaine contro la poesia retorica, il grande poeta messicano González Martínez¹⁷³ pronunciò una parola definitiva, meno contro la poesia di Darío che contro quella dei suoi imitatori:

*Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje*¹⁷⁴.

[2196] La difesa sarebbe facile se fosse possibile dimostrare che Darío, poeta autentico, si servì soltanto di espressioni poetiche a quei tempi moderne per farsi comprendere. Ma uno studio approfondito di tali espressioni fatto dal critico argentino Artur Marasso¹⁷⁵ ha rivelato che quasi tutto è preso in prestito, che la poesia di Darío è un mosaico di reminiscenze e influenze: molto Hugo e moltissimo Verlaine, e poi una mistura disturbante di Gautier e Banville, Wagner e Rostand, Heine e Whitman; di originale non rimane nulla. In base agli studi di Marasso quasi ogni verso, ogni immagine ha delle "fonti". Ma gli studi di questa natura non provano nulla, se non la ricettività e il potere di assimilazione. Il ruolo storico di Darío risiede, peraltro, proprio nell'aver infuso vita e forza all'allora sonnolenta poesia spagnola, aprendola a influenze straniere che le furono benefiche. Ma così si tratterebbe di un ruolo ormai puramente storico e di una poesia che ha compiuto la sua missione, senza un significato per l'attualità. La discussione viene a collocarsi su basi più sicure da quando si è cominciato a dubitare dell'esclusività delle influenze francesi su Darío, tesi che appariva certa dopo il libro di E. K. Mapes¹⁷⁶. L'influenza di Whitman non fu decisiva; l'americanismo di Darío, di espressione whitmaniana, è un ispano-americanismo; e questo è il punto di partenza della tesi di Torres Riosco¹⁷⁷, e cioè che il fatto che il Modernismo dariano abbia schiacciato i residui del Romanticismo spagnolo in America non significa che alla poesia di Darío possano mancare altri elementi spagnoli. Torres Riosco individua questi elementi nella metrica di Darío, multiforme, che riporta in vita metri spagnoli dei secoli passati, anche medievali e del XV secolo, e nella mescolanza tipicamente spagnola di religiosità e sensualità.

¹⁷³ N. d. t.: Su González Martínez si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2200.

¹⁷⁴ N. d. t.: Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Tuércele el cuello al cisne*, v. 1: «Torci il collo al cigno dal'ingannevole piumaggio».

¹⁷⁵ A. MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, 1934.

¹⁷⁶ E. K. MAPES, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Paris, 1925.

¹⁷⁷ A. TORRES RIOSECO, *Rubén Darío, casticismo de su obra*, Cambridge, Mass., 1931.

*Entre la catedral y las ruinas paganas*¹⁷⁸

è un'espressione francese, ma il sentimento è spagnolo. In realtà la poesia di Darío è una combinazione ingegnosa di elementi romantici, parnassiani e simbolisti. Il suo romanticismo consiste nel ridare vita a un patrimonio poetico spagnolo dimenticato nella stessa Spagna. In compenso Darío deve poco al Simbolismo francese, se non ai decadentisti di second'ordine; ma deve molto ai parnassiani, a Gautier e Banville. Ciò che lo attrasse in Hugo fu l'eloquenza, mentre in Verlaine fu il sentimentalismo: qualità tipiche dello spagnolo e dell'indio triste, e Darío era un meticcio. Possedeva uno straordinario talento di assimilazione, vale a dire l'intelligenza viva del meticcio e la natura passiva dell'indio. Di un indio [2197] meticcio e civilizzato è il suo disorientamento sentimentale tra l'«*Alegría! Alegría! Alegría!*» e la domanda angosciata:

*...y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...*¹⁷⁹

Ecco il suo simbolismo: non è americanista, ma è un simbolismo americano.

“Modernismo” è un termine oltremodo infelice che si presta a confusioni di ogni specie. Ciò che ieri era “moderno” non lo è più oggi; e in effetti il Modernismo ispanoamericano¹⁸⁰, il movimento poetico inaugurato da Rubén Darío, non ha nulla di “moderno” per noi, oggi. Fu una poesia decadentista, una poesia più parnassiana che simbolista, che oscillava tra l'ottimismo ufficiale, “americanista”, e la disperazione congenita; una poesia falsamente aristocratica, snob, di intellettuali che vivevano in un'epoca di imperialismo commerciale e in un continente dominato da dittatori violenti; poesia di intellettuali che, profondamente francesizzati, preferivano rivoltarsi contro il lontano *yankee* piuttosto che sollevarsi contro i *caudillos* di casa propria; e che finirono per uniformarsi, come alti funzionari e diplomatici, dicendosi neoclassicisti ed essendo, in realtà, neoparnassiani.

Ci sono modernisti romantici, modernisti parnassiani e modernisti simbolisti; questi ultimi, che costituiscono la maggioranza, sono in realtà dei parnassiani romantici. Modernista romantico fu il messicano Amado Nervo (pseudonimo di Juan Crisóstomo Ruiz de Nervo, 1870-1919), diplomatico elegante dall'esistenza frustrata, romantico [2198] nella sua poesia religiosa e modernista nella sua

¹⁷⁸ N. d. t.: Rubén DARÍO, *Divina Psiquis*, v. 21: «Tra la cattedrale e le rovine pagane».

¹⁷⁹ N. d. t.: Si veda sopra, p. 2195.

¹⁸⁰ A. ZEREGA-FOMBONA, *Le Symbolisme français et la poésie espagnole moderne*, Paris, 1919; R. BLANCO-FOMBONA, *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, 1929; G. DUNDAS CRAIG, *The Modernist Trend in Spanish American Poetry*, Los Angeles, 1934. L. A. SÁNCHEZ, *Balance y liquidación del Novecientos*, Santiago de Chile, 1941. M. HENRIQUEZ UREÑA, *Breve historia del Modernismo*, México, 1954.

poesia erotica di uomo decadente. Tra i simbolisti latinoamericani c'è un solo "poeta puro", il peruviano José María Eguren (1874-1942), creatore di un mondo particolare di immagini e fantasmi, poeta solitario non ancora abbastanza riconosciuto. Così pure l'uruguaiano Julio Herrera y Reissig (1875-1910), figlio decadente di una grande famiglia, vittima dell'ostilità dell'ambiente commerciale e antiletterario dell'Uruguay di allora. Poeta "*précieux*", troppo raffinato, ma anche padrone di tutti gli accordi della musica simbolista, si ritirò dalla vita assumendo l'atteggiamento del poeta lunatico, creatore di «*símbolos perplejos*»¹⁸¹ che sono a volte ridicoli e a volte sublimi. Non finì pazzo, come afferma una leggenda ostile, ma "perplesso".

*El cielo abre un gesto verde
y ríe el desequilibrio...*¹⁸²

Una sensibilità esacerbata, nevristenica non è rara tra i modernisti. Ad essa il guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), narratore di prim'ordine, deve le sue visioni straordinarie, equazioni, più che paragoni, tra gli uomini feroci e gli animali feroci della regione tropicale. L'equilibrio che l'autore di questi racconti "psico-zoologici" non raggiunse lo conseguì la sensibilità non meno acuta della venezuelana Teresa de la Parra (1889-1936) [2199], parigina elegante nelle apparenze, che ricordava con nostalgia i giorni della sua vita di bambina e ragazzina nelle *fazendas* dell'interno del Venezuela e nelle strade ancora in parte coloniali di Caracas; in realtà registrò con esattezza proustiana i moti dell'anima femminile, ritraendoli nella prosa più classica che un modernista abbia mai scritto. I romanzi di Teresa de la Parra possiedono, come documenti storici e come analisi psicologiche, un valore durevole.

La versione tropicale del Simbolismo è rappresentata dall'argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), il maggio virtuoso della lingua tra i poeti ispanoamericani, verbalista torrenziale, ma pieno di musica alla quale neanche i lettori critici sanno resistere; fu inoltre un poligrafo erudito, uno storiografo, un critico e un libellista, il D'Annunzio dell'Argentina. Il senso intimamente reazionario della sua poesia si rivela meglio nel confronto con il romanziere Ricardo Güiraldes (1886-1927), nostalgico del *gaucho* anarchico e indipendente (anche Lugones celebrò il *payador*¹⁸³) e argentino elegante nei *boulevards* di Parigi; *Don Segundo Sombra* (1926) è un romanzo affascinante, ma dal significato palesemente reazionario. Tutti i dubbi possibili riguardo al senso ideologico del Modernismo svaniscono di fronte alla prosa chiarissima [2200] dell'uruguaiano José

¹⁸¹ N. d. t.: Julio HERRERA Y REISSIG, *La sombra dolorosa*, v. 6: «simboli perplessi».

¹⁸² N. d. t.: Julio HERRERA Y REISSIG, *Tertulia lunática*, vv. 11-12: «Il cielo si apre d'un aspetto verde / e ride dello squilibrio».

¹⁸³ N. d. t.: Cantastorie popolare.

Enrique Rodó (1871-1917), discepolo di Renan quanto allo stile e della Francia cattolica quanto allo spirito, che tuttavia prese Emerson come base del suo americanismo singolarmente antiamericano. In *Ariel* (1900), piccolo libro scritto con uno splendore quasi da esteta, creò l'ideologia della gioventù ispanoamericana del 1900: la resistenza dell'"Ariel" ispanoamericano, aristocratico, esteta, spiritualista e cattolico, contro il brutto "Caliban" nordamericano, commerciante plebeo, materialista e puritano. Rodó, pur rinchiudendosi nella torre d'avorio dei suo Parnassianesimo di stilista, si riteneva il Prospero¹⁸⁴ latinoamericano, che si serve dello spirito nobile per mettere in fuga il mostro; in effetti la risonanza di *Ariel* fu grande, e sembra continuare. Il libro è la prova del fatto che la "chiarezza mediterranea" dello stile non esclude equivoci e confusioni. Rodó non difendeva, in realtà, la civiltà latinoamericana, bensì la cultura francesizzata di una classe oziosa di snob che sapevano adeguarsi alle dittature piccole e grandi e che vivevano, fondamentalmente, della prosperità superficiale che l'imperialismo nordamericano aveva creato investendo i suoi capitali nell'America "arielista". L'analisi ideologica non può dare altro risultato; ma questo non tocca, evidentemente, la personalità di Rodó, che fu un uomo nobile e sincero.

La resistenza contro lo stesso Modernismo venne, infine, dai modernisti parnassiani. Il colombiano Guillermo Valencia Castillo (1873-1943), aristocratico solitario, poeta dei *Ritos* (Riti, 1899) dal metro impeccabile, politico estremamente reazionario, impose alla poesia una nuova disciplina severa. Il messicano Enrique González Martínez (1871-1952), diplomatico, classicista un po' freddo e un po' [2201] sentimentale, pessimista disperato che diede il consiglio «*la ley es esa: no turbar el silencio de la vida*»¹⁸⁵, uomo di nobile compostezza, fu anche l'autore di quel verso antimodernista che dice «*Tuércete el cuello al cisne de engañoso plumaje*»¹⁸⁶ e predisse il giorno in cui «*mañana los poetas cantarán en divino / verso que no logramos entonar los de hoy*»¹⁸⁷. Alla fine l'epitaffio ironico del Modernismo già agonizzante fu scritto dal colombiano Luis Carlos López Escauriaza (1879-1950), poeta del tedio, del calore e dell'amore bestiale nei villaggi tropicali, eccellente compositore di sonetti che fece ricorso alla sua arte per parodiare in maniera insolente e aggressiva l'arte dei modernisti e degli stessi parnassiani; a un sonetto intitolato *A une ville morte* (A una città morta) di Heredia¹⁸⁸, che celebrava la città di Cartagena de Indias «*sous les palmiers, au long frémissement des palmes*»¹⁸⁹, contrappose, nel sonetto *A mi ciudad nativa* (Alla mia città natale), il ritratto realistico della miserabile Cartagena contemporanea:

¹⁸⁴ N. d. t.: Personaggio di *The Tempest* di Shakespeare, come pure Ariel e Calibano.

¹⁸⁵ N. d. t.: Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Psalle et sile*, vv. 23-24: «la legge è questa: non turbare il silenzio della vita».

¹⁸⁶ Cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2195.

¹⁸⁷ N. d. t.: Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Mañana los poetas*, vv. 1-2: «Domai i poeti canteranno in un verso divino / che noi poeti di oggi non riusciamo a intonare».

¹⁸⁸ N. d. t.: Cfr. cap. 8.1, p. 1761.

¹⁸⁹ N. d. t.: José-María DE HEREDIA, *A una ville morte*, ultimo verso: «Sotto i palmizi, tra il lungo stormire delle palme».

*Mas hoy, plena de rancio desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño
que uno le tiene a sus zapatos viejos*¹⁹⁰.

E' la fine del Modernismo.

Ma il Modernismo ispanoamericano compì una grande missione storica: rinnovò dalle fondamenta la poesia di lingua spagnola, addormentata nel post-romanticismo imborghesito. Fornì una nuova lingua poetica a quel grande movimento rinnovatore che è chiamato "la generazione del 1898". La relazione tra questo movimento e il Simbolismo è tuttavia molto complessa.

La protesta della "generazione del 1898" contro il tradizionalismo spagnolo, responsabile della decadenza del paese, fu allo stesso tempo estetica e politica: contro il regime stabilitosi con la restaurazione dei Borboni, che aveva prodotto la letteratura di Campoamor, Echegaray e Valera e la catastrofe coloniale del 1898. Contro questa decadenza si rivoltò la generazione degli Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Baroja e Valle-Inclán, dando [2202] alla Spagna una nuova letteratura¹⁹¹ e nuovi ideali politici. Pedro Salinas, in una sintesi storica del movimento, intende dimostrare come la generazione del 1898 riveli tutte le caratteristiche di una "generazione" nel senso di "gruppo letterario", come l'hanno definita Pinder e Petersen: i suoi protagonisti di spicco nacquero tutti entro un periodo di pochi anni, passarono tutti attraverso la stessa formazione universitaria insufficiente (e diventando perciò autodidatti) e ricevettero le stesse influenze straniere. E tutti riconobbero e proclamarono gli stessi precursori: Alas¹⁹² come critico letterario, Ganivet come critico della civiltà nazionale, Francisco Giner de los Ríos, il fondatore della "*Institución Libre de Enseñanza*" ("Istituzione Libera dell'Insegnamento"), come educatore della nazione. Le differenze ideologiche tra gli uomini del 1898 non hanno molta importanza, considerando che Azorín fu sempre un esteta, che il pensiero di Unamuno era ispirato da motivi extra-politici e sovra-politici, e che l'anarchismo di Baroja non è un'ideologia né un programma, quanto piuttosto una questione di carattere. Ma queste divergenze ideologiche sono anche accompagnate da differenze stilistiche. Non è possibile confondere il modernista esuberante Valle-Inclán e l'asciutto naturalista Baroja; Unamuno appartiene stilisticamente all'epoca pre-modernista, un po' come Martí; ideologicamente, tuttavia, si inserisce nell'epoca post-modernista, realmente "moderna". Ciò che riunisce gli uomini

¹⁹⁰ N. d. t.: Luis Carlos López, *A mi ciudad nativa*, ultimi tre versi: «Ma oggi, piena di rancida sciatteria, / ben puoi ispirare quella tenerezza / che uno prova per le sue scarpe vecchie».

¹⁹¹ AZORÍN, *La generación del 98*, in: *Clásicos y Modernos*, Madrid, 1913; J. M. MONNER SANS, *La generación de 1898*, Buenos Aires, 1933; P. SALINAS, *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98*, in: *Literatura Española Siglo XX*, México, 1941; H. JESCHKE, *La generación de 1898*, Madrid, 1954; L. S. GRANJEL, *Panorama de la generación de 98*, Madrid, 1961.

¹⁹² N. d. t.: Su Leopoldo Alas (Clarín) cfr. cap. 8.1, pp. 1807 ss.

del 1898 è la preoccupazione per la decadenza, politica e letteraria, della Spagna; essi rappresentano le reazioni più diverse, dal pessimismo scettico al radicalismo spirituale. Ma nessuno di loro (nemmeno Valle-Inclán) può essere accostato all'estetismo di Darío e Rodó; e anche quello di Azorín è differente. Tra il Modernismo ispanoamericano e la generazione del 1898 esistono relazioni personali, ma quasi un'incompatibilità [2203] letteraria¹⁹³. Lo stile poetico di Unamuno è, in rapporto al Modernismo, totalmente "antiquato", e Antonio Machado simpatizza, al massimo, per i decadentisti di seconda categoria, con Samain. Tra tutti costoro soltanto Azorín, sempre "disponibile" verso le cose nuove, rivela una comprensione per il Simbolismo francese. Gli uomini del 1898 non sono "modernisti", e pertanto non sono simbolisti, né quelli del gruppo degli esteti, né quelli del gruppo decadentista. Ma reagiscono, di fronte al Simbolismo, in base alle loro possibilità, che non appartengono al Simbolismo ma all'epoca.

L'esteta è Azorín (pseudonimo de José A. T. Martínez Ruiz, 1873-1967). In gioventù fu un rosso anarchico di provincia; nel giornalismo di Madrid si batté al fianco dei repubblicani. Poi cominciò a separarsi dai compagni e dalla vita stessa, conducendo un'esistenza libresca, infastidito dalle espressioni di cattivo gusto degli oratori parlamentari del 1910 e dei poeti post-romantici. Reagì sempre in base a motivazioni estetiche e in maniera estetica. Per questo poté condannare con mordace ironia la letteratura reazionaria di Campoamor e Valera, e allo stesso tempo entusiasinarsi per la politica reazionaria del violento La Cierva, che egli confuse con i superuomini del Rinascimento italiano. Fu un artista nato, dotato di una sensibilità straordinaria come quella di un sismografo. Il terremoto che provocò in lui oscillazioni continue e dolorose fu il disastro del 1898, sintomo allarmante della decadenza spagnola. E intorno alla decadenza ruota tutto il pensiero di Azorín; ma lui stesso non era un decadentista. Al contrario, [2204] cercava rimedi alla decadenza, che considerava come la decomposizione dei valori che danno senso alla vita. Solo che i rimedi dei quali Azorín dispone sono unicamente di ordine estetico: valori nuovi nella poesia, oppure, preferibilmente, valori dimenticati e disprezzati del passato letterario della Spagna. Come critico, Azorín si occupò meno dei vivi che dei morti, sempre vivi. Fare annotazioni "in margine ai classici" era la sua occupazione prediletta di miniatore finissimo, quasi come un pittore giapponese. Era maestro nell'arte di dar vita, con alcuni rapidi tratti in punta di penna, a un ritratto oscurato, di illuminare il senso di una pagina ingiallita. All'inizio, Azorín rivela ancora lo zelo di ristabilire, in questo modo, le tradizioni liberali della Spagna erasmiana: per esempio scoprendo il liberalismo umano di Saavedra Fajardo nel XVII secolo, o l'umanesimo ribelle in Fra Luis de León. In seguito lo commossero di più il "rio divino" di Garcilaso de la Vega, l'angustia di Cervantes in *Persiles y Segismunda*, la Madrid rococò di Somoza e la morte, senza eco, di Larra. La Spagna decadente del

¹⁹³ G. DÍAZ-PRAJA, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 1951.

1898 divenne per lui un problema insignificante di fronte allo spettacolo secolare della Spagna eterna, così come la ritrasse in *Una ciudad y un balcón* (Una città e un balcone, 1912): la piazza di una città della provincia spagnola vista in vari momenti decisivi della storia europea è sempre la medesima piazza, lo stesso palazzotto, lo stesso balcone; «*Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano*»¹⁹⁴. Ecco perché Azorín ama evocare gli aspetti umili della vita spagnola, le strade suburbane di Madrid, le città di provincia e, soprattutto, i villaggi, *Los Pueblos* (I villaggi, 1905). E' l'ultimo dei grandi "costumbristas"¹⁹⁵. E', come lo ha definito Ortega y Gasset, il poeta dei "primores de lo vulgar"¹⁹⁶. Quanto alle cose grandi è scettico, perché sono soggette alla decadenza. Ma le cose umili restano, per quanto nella malinconia dolorosa di "una ciudad y un balcón". In fondo, Azorín è un mistico. Dall'"unione mistica" con la vita umile si aspetta la fine del tempo («*O temps, suspends to vol!*»¹⁹⁷) e se, com'è vero, nel mondo senza tempo non c'è progresso, non c'è neppure decadenza.

Il Decadentismo simbolista non fu "nazionale" né "storico", bensì personale; e in questo senso, e soltanto in questo, Miguel de Unamuno (1864-1936)¹⁹⁸ fu decadentista. [2205] E' difficile orientarsi nell'opera immensa di questo poligrafo, nei suoi numerosi saggi, romanzi, racconti, drammi e poesie dell'inquietudine permanente; ma fu lui stesso ad affermare che tutta quell'opera girava intorno a una sola idea, quella della morte, della decadenza, della decomposizione della carne e della sete di immortalità. Questa è l'angoscia originaria di Unamuno. E nella medesima luce funebre egli vide coinvolte tutte le esistenze umane, soprattutto quelle spagnole e la stessa Spagna. La sua opera costituisce un immenso repertorio di domande, di punti interrogativi e di reticenze angosciose. La domanda costante di Unamuno non può avere una risposta definitiva, che soltanto Dio sa dare. Unamuno è un filosofo senza sistema, senza soluzioni; un filosofo militante (il polemista più appassionato di questa appassionata letteratura spagnola) ma un militante che subisce solo sconfitte e che, cosa più importante, sopravvive alle sconfitte per continuare la lotta, indefinitamente. Per questa vita di filosofo senza filosofia, di filosofo "assurdo", Unamuno trovò un'espressione suprema: Don Chisciotte. La sua opera non è del tutto donschisciottesca (è troppo ricca e multiforme per questo), ma è donchisciottesca la sua personalità, la sua vita di nobile *hidalgo* che pretende di conquistare il Cielo ed è accompagnato, interiormente, da un Sancio Panza che vuole rendere immortale la sua carne. Il diario di questa vita di Don Chisciotte e Sancio Panza riuniti in una persona è la poesia di Unamuno.

¹⁹⁴ N. d. t.: «Insieme a un balcone, in una città, in una casa, ci sarà sempre un uomo con la testa, meditabonda e triste, appoggiata sulla mano».

¹⁹⁵ N. d. t.: Sul *costumbrismo* cfr. cap. 7.2, p. 1523.

¹⁹⁶ N. d. t.: Le bellezze dell'ordinario.

¹⁹⁷ N. d. t.: Citazione da LAMARTINE, *Le Lac*, v. 21: «O tempo! Sospendi il tuo volo!».

¹⁹⁸ N. d. t.: Su Unamuno si veda inoltre il cap. 9.2, pp. 2324 ss.

«*El hombre de carne e hueso, el que nace, sufre y muere – sobre todo muere*»¹⁹⁹: è questo il tema della filosofia e della poesia di Unamuno. Ai fratelli che “soprattutto muoiono” dedica i versi di *En un cementerio de lugar castellano* (In un cimitero di una località castigliana, 1922):

*¡Pobre corral de muertos entre tapias
hechas del mismo barro,
sólo una cruz distingue tu destino
en la desierta soledad del campo!*²⁰⁰

E “soprattutto muore” la stessa Spagna:

*Castilla, Castilla, Castilla,
madriguera de recios hombres;
tus castillos muerden el polvo,
[2206] Madrigal de las Altas Torres,
ruinas perdidas en lecho,
ya seco, de ciénaga enorme*²⁰¹.

Contro lo spettro della decadenza materiale e nazionale Unamuno invocò l’idea di Dio, lo stesso Dio “di carne e ossa”, il Cristo che come noi soccombette alla morte. A lui dedicò *El Cristo de Velázquez* (*Il Cristo di Velázquez*, 1920) il maggior poema cristologico mai scritto, meditazione sul corpo del Cristo morto, per arrivare al risultato premeditato:

*Se consumó! Por fin, murió la Muerte!*²⁰²

Ma il filosofo inquieto non si accontenta di risultati premeditati:

*La vida es duda,
y la fé sin la duda es sólo muerte*²⁰³.

¹⁹⁹ Miguel de UNAMUNO, da *Del sentimiento trágico de la vida*: «L’uomo di carne e ossa, quello che nasce, soffre e muore – che soprattutto muore»

²⁰⁰ Miguel de UNAMUNO, *En un cementerio de lugar castellano*, ultimi quattro versi: «Povero recinto di morti tra pareti / fatte dello stesso fango / solo una croce distingue il tuo destino / nella deserta solitudine del campo!»

²⁰¹ N. d. t.: Miguel de UNAMUNO, *Madrigal de las altas torres*, vv- 25-30: «Castiglia, Castiglia, Castiglia, / rifugio di uomini vigorosi; / i tuoi castelli mordono la polvere, / Madrigale delle Alte Torri, / rovine perdute nel letto, / ormai prosciugato, di una palude enorme».

²⁰² N. d. t.: «Tutto è compiuto! Alla fine, morì la Morte!»

L'autore di *El Cristo de Velázquez* è un eretico impenitente; e l'ultima parola della sua poesia è l'ultima parola della commovente *Elegía en la muerte de un perro* (Elegia per la morte di un cane, 1905-06):

¡También tu dios se morirá algún día!

[...]

los dioses lloran cuando muere el perro

que les lamió las manos,

que les miró a los ojos,

y al mirarles así les preguntaba:

*a dónde vamos?*²⁰⁴

Unamuno non trovò mai la risposta. Cercandola, oltrepassò tutte le frontiere, pervenendo a una filosofia esistenzialista molto personale e per la quale soltanto in seguito chiese l'autorizzazione kierkegaardiana. Creò la propria opera, che oltrepassa i confini del movimento del 1898. Ma di tutta quest'opera la parte più duratura sembra essere la poesia. E' una poesia filosofica, esclusivamente riflessiva, più o meno come quella dei parnassiani. Ma non è poesia parnassiana, perché è inquieta invece che impassibile, mistica invece che estetica; una poesia senza "cultura della forma", perfino dura, che si prende tutte le libertà e le licenze, disprezzando la rima e violentando la metrica. Malgrado tutto ciò, [2207] non è poesia moderna e neppure "modernista": senza abbellimenti, senza musica verbale, riflessioni nude, ma di grande potere suggestivo. In questa indipendenza assoluta dalle norme del passato e dalle esigenze del futuro risiede il valore extratemporale e permanente della poesia di Unamuno; ma proprio in forza di queste caratteristiche essa si trova esclusa da ogni contatto con il Modernismo simbolista.

Il "ribelle", per finire, è Baroja²⁰⁵, "pessimista come Schopenhauer, anarchico come Nietzsche", vale a dire nel modo in cui Schopenhauer e Nietzsche erano intesi all'epoca: in questo modo Baroja è il tipo del ribelle del 1898. Ma per mettere in atto la sua protesta scelse una maniera piuttosto strana: un percorso senza fine. L'azione priva di finalità, ecco ciò che lo rese il romanziere dei vagabondi senza preoccupazioni («*Nada vale la pena de preocuparse. El destino manda*»²⁰⁶) e dei

²⁰³ Miguel de UNAMUNO, *Salmo II*, vv. 22-23: «La vita è dubbio, / e la fede senza il dubbio è solo morte».

²⁰⁴ Miguel de UNAMUNO, *Elegía en la muerte de un perro*, v. 77 e ultimi cinque versi: «Anche il tuo dio morirà un giorno! [...] gli dei piangono quando muore il cane / che leccò loro la mano, / che li guardò negli occhi, / e guardandoli così chiedeva: / dove andiamo?».

²⁰⁵ N. d. t.: Su Baroja cfr. cap. 9.2, pp. 2329 ss.

²⁰⁶ N. d. t.: «Non vale la pena preoccuparsi per nulla. Il destino comanda».

cospiratori senza ideologia. Anche Baroja, come fecero tanti altri della generazione del 1898, rinnovò una tradizione spagnola, nel suo caso quella del *pícaro*. Da ciò il suo realismo cinico, che assomiglia in superficie al Naturalismo europeo. Non può esserci cosa più differente dal modernismo di Darío e di Rodó. Il ribelle esteta fu Valle-Inclán²⁰⁷: mistico o pseudo-mistico che amava le perversioni sessuali, anarchico che impersonava il ruolo dell'aristocratico cattolico, l'autore delle quattro *Sonatas* preziosiste, il creatore del fantastico marchese di Bradomín pare il tipico modernista, profondamente influenzato da Darío, ma non meno da Gautier, Banville e Villiers de L'Isle Adam. Ebbero una certa regione coloro che lo definirono il "D'Annunzio spagnolo", ricordando, al di là alle pose, la maestria della sua prosa simbolista. Ma come poeta e come romanziere già appartiene a un'altra epoca, posteriore, a un altro stile e ad altre idee. La stessa generazione del 1898 non partecipò del rinnovamento della poesia spagnola compiuto dal Modernismo ispanoamericano. Il motivo risiede nella contraddizione iniziale tra la protesta politica e la protesta estetica. Quest'ultima era propria di una classe di intellettuali, isolata in un paese dall'economia arretrata e dalle tradizioni reazionarie; essa si dirigeva contro una borghesia amante della vita comoda che non adempiva al proprio compito, che aveva fatto un [2208] compromesso con la restaurazione monarchica, accontentandosi di uno pseudo-parlamentarismo corrotto e abbandonando la missione di "europeizzare" la Spagna. Da qui le contraddizioni della generazione del 1898: anarchici e democratici, tradizionalisti e rivoluzionari, liberali e antiborghesi allo stesso tempo. Tra gli esponenti di questa generazione i critici letterari, come Azorín, favorivano il Modernismo poetico perché si trattava di un'innovazione d'avanguardia; ma con l'eccezione di Valle-Inclán, a quel tempo esteta irresponsabile, non pensavano di adottarlo. Con tutto ciò, gli scrittori che condannavano così aspramente la poesia "realista" di Campoamor dovevano sentire la mancanza di una poesia nuova, che all'epoca poteva solo essere quella simbolista. E non fu Emilio Carrère (1881-1947) il poeta che avrebbe soddisfatto questa rivendicazione, malgrado i suoi rapporti con la poesia parigina: Carrère è un decadentista intimista, che imita da vicino Verlaine; coltiva il sentimentalismo della vita *bohémien*, la nostalgia malinconica delle *grisettes*²⁰⁸ abbandonate, degli artisti sfortunati, della giovinezza che si allontana e dei capelli che cominciano a farsi brizzolati. Si aggiunga l'incanto puramente locale di immortalare in versi facili le strade, i giardini, i caffè, tutti i luoghi conosciuti della Madrid del 1900, e si comprenderà l'immensa popolarità di Carrère, soprattutto tra coloro che "furono giovani quando la sua poesia era nuova". Ma Carrère è piuttosto il Coppée che non il Verlaine di Madrid; il suo dubbio simbolismo è pre-modernista, pre-dariano.

²⁰⁷ N. d. t.: Su Valle-Inclán cfr. cap. 9.2, p. 2327.

²⁰⁸ N. d. t.: Termine francese che indicava le giovani operaie delle fabbriche, che indossavano abiti da lavoro grigi (*gris*).

Chi sentì la mancanza di una poesia nuova fu Unamuno. Da ciò gli elogi, a volte esagerati, che egli distribuì tra tutti i poeti che gli sembravano portatori di un messaggio e di stili differenti. Scrisse la prefazione a un'edizione spagnola di José Asunción Silva e proclamò Verdaguer²⁰⁹ «il maggiore poeta moderno della Penisola». Unamuno, da regionalista appassionato qual era, si attendeva la redenzione politica della Spagna dalla poesia catalana. Da ciò il suo [2209] entusiasmo per il poeta catalano Joan Maragall (1860-1911), che tuttavia fu davvero un grande poeta, che compì ciò che Verdaguer aveva soltanto promesso. Era cattolico, ma della “religione dell’incarnazione”, che cioè riconosceva la bellezza divina in tutte le cose create, soprattutto nel mare, nelle montagne e nelle foreste della sua terra natale:

*O cel blau! O mar blau, platja deserta...*²¹⁰

La poesia di Maragall è un grande salmo gioioso alla bellezza del mondo, del mondo mediterraneo. C’era in lui, come in tutti i modernisti, qualcosa della poesia dannunziana. Maragall fu un modernista, uno dei primi della Penisola Iberica.

Si afferma che l’introduzione del Modernismo ispanoamericano in Spagna fu immediatamente preceduta dalla poesia di Rosalía Castro, la cui mentalità poetica non era così lontana come si potrebbe pensare da quella di Darío, e che disponeva già di diversi dei suoi mezzi metrici. Ma Rosalía Castro era già sepolta e dimenticata, ovvero da sempre ignorata, quando Juan Valera, nel 1889, richiamò l’attenzione sul giovane poeta nicaraguense. Nel 1892 Darío fece la sua comparsa a Madrid, e fu in Spagna che, in stretto contatto con la nuova poesia francese, elaborò lo stile modernista. La vittoria letteraria di Darío in Spagna vale come introduzione del Simbolismo francese; il centroamericano, con le sue poesie originali nella lingua comune ai due continenti, diede agli spagnoli ciò che mai avrebbero potuto dare loro le poesie francesi nella lingua originale non tradotta, per quanto migliori fossero. Tra i discepoli spagnoli di Darío si osservò tuttavia lo stesso fenomeno che si era osservato tra i suoi discepoli americani: la personalità forte e ambigua del maestro era inimitabile, e dietro ad essa apparivano i suoi modelli francesi, non tutti di prim’ordine (Gautier, Banville, Samain, molto Parnassianesimo, molto preziosismo e sentimentalismo). Il panorama generale del Modernismo spagnolo non era piacevole. Il migliori tra i modernisti furono i regionalisti, ai quali l’esempio americano diede il coraggio di cantare il [2210] loro mondo differente; così il catalano Maragall, e così Tomás Morales Castellano (1884-1921), le cui *Las Rosas de Hércules* (Le rose di Ercole) furono pubblicate soltanto tra il 1919 e il 1922, poeta poderoso dell’oceano selvaggio visto dalle sue Isole Canarie. Eduardo Marquina (1879-1946),

²⁰⁹ N. d. t.: Su Verdaguer cfr. cap. 8.1, p. 1766.

²¹⁰ Joan MARAGALL, *Vistes al mar*, V, v. 6: «O cielo blu! O mare blu, spiaggia deserta».

catalano come Maragall, ma che scrisse in lingua castigliana, è uno dei migliori modernisti della Penisola Iberica; nella sua poesia prevale l'elemento parnassiano, non come regola severa, ma come nobile disciplina latina. Ma Marquina non resistette alla tentazione tipicamente modernista, alla facilità virtuosistica e falsa, che guastò i suoi drammi "poetici"; in compenso, queste opere ottennero un successo popolare paragonabile solo a quello di Rostand. Lo stesso peccato e lo stesso successo caratterizzano la poesia lirica di Manuel Machado (1874-1947), per lo meno superficialmente. Il primo aspetto è quello di un parnassiano dall'arte consumata, che tratta temi spagnoli così come li avrebbe trattati un poeta francese viaggiando attraverso la Spagna, come in una evocazione della terra castigliana:

*...polvo, sudor e hierro – el Cid cabalga*²¹¹

o in un ritratto del decadente re Filippo IV:

*Y, en vez de cetro real, sostiene apenas,
con desmayo galán, un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas*²¹².

Lo stesso poeta era di casa a Parigi, cantando come Catulle Mendès le etere («*Hetairas y poetas, somos hermanos!*»²¹³); ma la sua specialità è il regionalismo della sua terra andalusa:

Cantares...
*quien dice cantares, dice Andalucía*²¹⁴.

[2211] Manuel Machado pare un improvvisatore leggero, tanto bene sa nascondere la sua arte, e questo già basta a caratterizzare l'arte autentica. Altra cosa è il fatto che egli, soccombendo alla tentazione della facilità, sia divenuto popolare a spese della poesia. La critica letteraria si vendicò, esponendolo di continuo a confronti pregiudizievoli con suo fratello Antonio Machado, il maggior poeta della generazione del 1898 e uno dei più grandi della lingua spagnola. In questo c'era

²¹¹ N. d. t.: Manuel MACHADO, *Castilla*, v. 8: «polvere, sudore e ferro – il Cid cavalca».

²¹² N. d. t.: Manuel MACHADO, *Felipe IV*, ultimi tre versi: «E invece dello scettro reale, regge soltanto, / con galante languore, un guanto di pelle di daino / la bianca mano dalle vene azzurrine». La poesia si ispira piuttosto al ritratto dell'infante Don Carlos, fratello del re, eseguito dal Velasquez e conservato al Prado.

²¹³ N. d. t.: Manuel MACHADO, *Antifona*, ultimo verso: «Etere e poeti, siamo fratelli!».

²¹⁴ N. d. t.: Manuel MACHADO, *Cantares*, vv. 2-3: «Cantari... Chi dice cantari dice Andalusia».

un'ingiustizia nei confronti del modernista Manuel Machado; ma ormai è certo che il Modernismo non fu capace di realizzare il rinnovamento letterario.

L'ostacolo fu l'elemento parnassiano presente nel Modernismo; ed è questo elemento che manca del tutto in Antonio Machado (1875-1939). Si cita sempre, parlando di lui, il suo verso

*¿Soy clasico o romántico? No sé*²¹⁵.

Ma sapeva bene di non essere parnassiano. Il suo stile poetico è “antiquato”; la metrica è fedelmente tradizionale, senza artifici; le rime sono semplici, senza ricchezza; l'espressione è logica, senza ermetismo. Ma non era un accademico. Fu un'altra cosa, abbastanza rara in una lingua neolatina: un poeta profondo, e tuttavia popolare. Era incomparabile nel glossare i proverbi, e possedeva il talento, il genio ormai scomparso del tutto da secoli, di inventare proverbi, che sembrano usciti dalla bocca del popolo:

*Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
[2212] pasar haciendo caminos,
caminos sobre el mar*²¹⁶.

Questi quattro versi condensano perfettamente l'antica sapienza pessimista che il popolo aveva tratto da esperienze secolari; e conclude: «*Vanidad de vanidades*»²¹⁷. Risuona in questi e in molti altri versi di Antonio Machado il pessimismo stoico che è la filosofia nazionale del popolo spagnolo. Ma quel “*mar*” (mare) è allo stesso tempo uno dei molti simboli di cui Machado si serve, il che rivela la presenza della nuova sensibilità poetica nel suo stile antico. Machado fu, all'inizio, un decadentista; ricevette certe suggestioni della poesia di Samain e di Jammes; la parola *tarde* (sera), con accento malinconico, è una delle più frequenti nella sua poesia. L'oggetto della sua tristezza, come per l'intera generazione del 1898, è la decadenza della Spagna:

*Tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma*²¹⁸.

²¹⁵ N. d. t.: Antonio MACHADO, *Retrato*, v. 21: «Sono classico o romantico? Non so».

²¹⁶ N. d. t.: Manuel MACHADO, *Cantares*, vv. 1-2: «Tutto passa e tutto resta, / però il nostro è un passare, / passare tracciando sentieri, / sentieri sul mare».

²¹⁷ N. d. t.: Manuel MACHADO, *Proverbios y Cantares*, XXVII, ultimo verso: «Vanità di vanità».

²¹⁸ N. d. t.: Antonio MACHADO, *La tierra de Alvar González*, II, vv. 44-45: «Terre povere, terre tristi, / tanto tristi che hanno un'anima».

Non mancano le accuse contro la «*Castilla miserable, ayer dominadora, envuelta en sus harapos*»²¹⁹ né contro le «*barbas apostólicas*»²²⁰; Machado, come uomo del 1898, è “giacobino”, repubblicano e anticlericale. Ma come contemporaneo del Simbolismo e di Azorín è anche un esteta, ammiratore della bellezza decaduta di

*Soria, ciudad castellana,
tan bella! Bajo la luna*²²¹.

Antonio Machado non era modernista nel senso di Darío; ma non era estraneo alla nuova sensibilità poetica, che diede un significato differente al suo stile aspro. Era anche un poeta filosofico, che analizzava con acume le sue stesse angosce:

*Y yo sentí el estupor
del alma cuando bosteza
el corazón, la cabeza,
y... morir es lo mejor*²²².

L'idea della morte, onnipresente nella poesia di Antonio Machado, ha qualcosa del Rilke delle elegie e degli ultimi sonetti, e c'è chi ha stabilito, [2213] basandosi su dichiarazioni dello stesso poeta, una relazione tra il pessimismo nichilista di Machado e la filosofia esistenzialista di Heidegger. Pare tuttavia più ragionevole constatare l'analogia tra la filosofia machadiana e l'esistenzialismo di Unamuno; proprio come quest'ultimo, Machado è un esistenzialista “di carne e ossa”, e in lui si incontrano versi molto unamuniani nei quali la visione estetica e il pessimismo decadentista si combinano in maniera perfetta:

*...El muro blanco y el ciprés erguido*²²³.

Ma questa è già poesia simbolista, per quanto non modernista.

²¹⁹ N. d. t.: Antonio MACHADO, *A orillas del Duero*, vv. 69-70: «Castiglia miserabile, un tempo dominatrice, / avvolta nei suoi stracci».

²²⁰ N. d. t.: Antonio MACHADO, *El mañana efímero*, v. 22: «barbe apostoliche».

²²¹ N. d. t.: Antonio MACHADO, *Campos de Soria*, VI, ultimi due versi: «Soria, città castigliana, / Così bella! Sotto la luna».

²²² N. d. t.: Antonio MACHADO, *Sonaba el reloj la una*, ultimi quattro versi: «E io sentii lo stupore / dell'anima quando sbadiglia / il cuore, la testa, / e... morire è la cosa migliore».

²²³ N. d. t.: Antonio MACHADO, *Lo sueños dialogados*, II, ultimo verso: «Il muro bianco e il cipresso eretto».

Si è osservata, nella poesia di Antonio Machado, una certa povertà di metafore. Il suo stile è diretto, e per ragioni profonde: perché la sua poesia esprime i valori extra-letterari e sovra-letterari della vita reale:

*A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago*²²⁴.

Questo realismo è anche la base della ribellione di Antonio Machado nelle sue aggressive poesie politiche. In queste, così come nelle poesie descrittive dei *Campos de Castilla* (Campi di Castiglia), prevale il senso esistenziale del tempo che passa e che deve passare. Perciò il poeta militante non perde mai la serenità, neanche nei giorni più tempestosi della guerra civile e della sua fuga, già vecchio, attraverso i Pirenei, fino alla morte in un campo di concentramento in Francia. Là Antonio Machado dorme un sonno destinato a durare quanto la sua poesia, antiquata e sempre moderna:

*Definitivamente
duerme un sueño tranquilo y verdadero*²²⁵.

Gli equivoci e le incomprensioni esistenti tra la generazione del 1898 e il Modernismo scompariranno soltanto nel nuovo secolo, quando alcune importanti rivendicazioni dei riformatori verranno realizzate: le riforme dell'università e dell'istruzione, l'europeizzazione del paese fino ad allora provinciale, l'industrializzazione e lo sfruttamento industriale delle miniere, l'inserimento del paese nella rete del commercio internazionale, la rapida crescita della città di Madrid. Il processo [2214] di imborghesimento alla fine si completò, mentre allo stesso tempo si organizzava il proletariato. In questa nuova situazione il Modernismo si trasformò in "arte per l'arte" destinata a lettori meno esigenti, mentre il Simbolismo aveva già portato a termine il suo compito, fornendo alla nuova generazione, quella venuta dopo gli uomini del 1898, i mezzi di espressione poetica. I problemi complessi del rapporto tra l'espressione letteraria e l'evoluzione sociale non furono molto dibattuti nell'epoca del Simbolismo, che pareva una poesia al di fuori e al di sopra delle realtà sociali. Questo dibattito si aprì soltanto in Olanda.

²²⁴ N. d. t.: Antonio MACHADO, *Retrato*, vv. 30-32: «Mi occupo del mio lavoro, col mio denaro pago / l'abito che mi copre e la dimora che abito, / il pane che mi nutre e il letto su cui mi stendo».

²²⁵ N. d. t.: Antonio MACHADO, *En el entierro de un amigo*, ultimi due versi: «Finalmente / dormi un sonno tranquillo e vero».

Dopo un periodo di decadenza, la letteratura olandese si era rinnovata intorno al 1880 in maniera così sorprendente che l'espressione "movimento dell'Ottanta" ha in Olanda un'importanza pari a quella che ha l'espressione "movimento del Novantotto" in Spagna; ma non ha il medesimo significato. In Spagna si trattò di una rivolta politica e culturale, alla quale soltanto più tardi si aggiunse un nuovo stile poetico. In Olanda si trattò, in primo luogo e con tutti i limiti del caso, di un atteggiamento estetizzante, di un nuovo stile²²⁶.

Dal Classicismo tardivo di Bilderdijk e del suo discepolo Isaac da Costa la letteratura olandese ereditò il gusto per l'eloquenza. Il Romanticismo si limitò soprattutto all'ambito del romanzo storico, quello di Van Lennep e di Bosboom-Toussaint; il tentativo del cattolico Joseph Alberdingk Thijm di creare una poesia romantico-medievalista non attecchì nel paese dei calvinisti più ortodossi, che avevano fatto fallire il radicalismo di Multatuli. Continuava l'alleanza tra una borghesia commerciale onesta, sfruttatrice e dai limitati orizzonti culturali, come quelli dei "patrizi" del XVII secolo, e una letteratura retorica, ufficiale. Esistevano alcune, poche, eccezioni. Helene Swarth (1859-1941) [2215] si distinse per la malinconia musicale dei suoi versi, che ricordano Heine o Musset, e per la sincera semplicità; i critici del 1880 celebrarono molto la poetessa, includendola nel movimento di rinnovamento. Poi il solitario Emants²²⁷, i cui poemi narrativi *Lilith* e *Godenschemering* (Il crepuscolo degli dei) avrebbero scandalizzato borghesi e critici per il loro ateismo, pessimismo e per il nuovo stile poetico appreso dai preraffaelliti inglesi. Ma solo pochi, a quell'epoca, leggevano la poesia, che non veniva presa sul serio. Tra questi pochi vi fu un giovane studente, Jacques Perk (1859-1881), che in occasione di un'escursione estiva nel Belgio si innamorò di una ragazza, alla quale dedicò una serie di sonetti che non riuscì mai a pubblicare, essendo morto a ventidue anni. Poco dopo il suo amico Willem Kloos e il critico Karl Vosmaer pubblicarono il suo *Mathilde, een sonnettenkrans* (Matilde, un ciclo di sonetti): la letteratura olandese si accorse di aver perso un poeta di portata universale, il primo dopo secoli. In lingua olandese non si era ancora udito un verso nel quale, come nel seguente, il "colore azzurro dell'orizzonte" e "il calore giallo del sole" producessero un accordo musicale:

*De ronde ruimte blauw in zonnegloed...*²²⁸,

²²⁶ W. KLOOS, *Vertien jaar Litteratuurgeschiedenis*, Haarlem, 1906; A. VERWEY, *Inleiding tot de nieuwe nederlandse dichtkunst*, Amsterdam, 1906; E. D'OLIVEIRA, *De Mannen van 1880*, 3.a ed., Amsterdam, 1920; F. COENEN, *Studien van de Tachtiger Beweging*, Middelburg, 1924; A. DONKER, *De episode van de vernieuwing onzer poezie*, Maastricht, 1929; G. H. GRAVESANDE, *Geschiedenis van de Nieuwe Gids*, Arnhem, 1956.

²²⁷ N. d. t.: Su Emants cfr. cap. 8.3, p. 2041.

²²⁸ N. d. t.: Jacques PERK, *Hemelvaart*, v. 1: «Lo spazio rotondo si fa azzurro nel bagliore del sole».

romanticismo intenso in forma classica, che ricorda la poesia di Keats, con infinite possibilità di suggestione verbale. Uno studio più attento di questi sonetti rivelò in essi la presenza di una vera e propria filosofia estetica, di una concezione metafisica della poesia come messaggio divino, riflesso della bellezza platonica dell'universo invisibile. Perk, consapevole del proprio genio e forse già presentando la morte, non era lontano dal divinizzare se stesso, parlando del "trono di Dio nella sua stessa anima":

*De Godheid troont diep in mijn trotsch gemoed*²²⁹.

[2216] Per i posteri Perk si trasformò in una figura quasi mitologica, quella del "giovane dio morto e rinato" della nuova poesia olandese.

In opposizione alla più importante tra le riviste letterarie conservatrici olandesi, "*De Gids*" (La Guida), venne fondato nel 1885 "*De Nieuwe Gids*" (La Nuova Guida) i cui redattori furono Willem Kloos, Albert Verwey e Frederik Van Eeden. Tra i collaboratori di distinse il giovane Lodewijk Van Deyssel (1864-1952, pseudonimo di Karel J. L. Alberdingk Thijm, figlio del romantico cattolico Joseph Alberdingk Thijm) che fu un critico appassionato e un propagandista nato. Fu sostenitore di Zola, scandalizzando i puritani olandesi con la sua esigenza di "studi conformi al modello vivente"; in seguito proclamò "la morte del Naturalismo", lottò per la poesia simbolista, e vide in Maeterlinck la realizzazione di ciò che il proprio padre, il medievalista, aveva desiderato fare. L'anello mancante tra quel Romanticismo e il Neoromanticismo sarebbe stata la poesia inglese, (Shelley, Keats, Dante Gabriel Rossetti, Swinburne) che esercitò un'influenza profonda sui giovani olandesi, e soprattutto Keats con la sua "religione della bellezza":

*Beauty is truth, truth beauty, – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know*²³⁰.

Questa è la regola dell'estetismo olandese, che utilizzò tuttavia espressioni nuove, quelle del Simbolismo francese.

Il più estremista di questi esteti fu Willem Kloos (1859-1938): l'emozione personale espressa in versi perfetti era per lui l'unico valore della vita. I suoi stessi versi sono considerati i più belli della lingua olandese, espressioni assolutamente perfette di un'anima appassionata della bellezza. Hanno un solo difetto: sono pochi. Il motivo di questa rarità non fu un'ansia flaubertiana di perfezione, ma

²²⁹ N. d. t.: Jacques PERK, «La Divinità siede in trono nel profondo del mio animo orgoglioso».

²³⁰ N. d. t.: John KEATS, *Ode on a Grecian Urn*, ultimi due versi: «Bellezza è verità, verità è bellezza; e questo è tutto / ciò che conosci sulla terra, e tutto ciò che ti serve conoscere»; cfr. cap. 7.2, p. 1520.

un esaurimento rapido, quasi misterioso. Per decenni [2217] Kloos visse in una solitudine assoluta, addentrandosi sempre più in un settarismo estetizzante e in un'auto-divinizzazione morbosa. Soltanto studi molto recenti sono riusciti a demolire la leggenda che lo circondava: Kloos era una natura patologica, se non demoniaca, e allo stesso tempo un uomo meschino e mentitore. Difetti che ne pregiudicarono anche l'instancabile e pregevole attività di critico letterario, e che alla fine lo portarono alla rottura con Verwey e Van Eeden, al fallimento di "*De Nieuwe Gids*" e alla fine prematura del movimento.

Anche Albert Verwey (1865-1937) aveva cominciato con l'arte preraffaellita; accanto a *Okeanos* di Kloos pubblicò *Persephone* e *Demeter*. In Verwey tuttavia erano più forti le influenze francesi, anche quelle parnassiane. Fu un poeta erudito, che elaborava pazientemente poemi ciclici, perfetti, come *Het brandende braambosch* (Il rovelto ardente, 1899) e *De Kristaltwijg* (Il ramo di cristallo, 1903), titoli che appaiono altamente simbolisti alla maniera francese. Aveva molto della disciplina severa del suo amico tedesco, il poeta Stefan George, e del suo amico francese Valéry. Come George, celebrò l'amicizia nel ciclo *Van de Liefde die Vriendschap heet* (Dell'amore che si chiama amicizia, 1885). Mancava a Verwey l'emozione calorosa di Kloos, tranne che nella poesia religiosa dei *Christus-Sonnetten* (Sonetti a Cristo), nei quali celebrò la "Fiamma di Passione in questo freddo universo":

*O Vlam van Passie in dit koud heelal!*²³¹

L'"arte per l'arte" non lo soddisfece, e arrivò ad esigere dall'arte fini morali e religiosi. Tra Kloos e Verwey esisteva, evidentemente, un'incompatibilità di genio. Già a partire dal 1890 scoppiarono frequentemente piccoli e grandi conflitti; nel 1894 la crisi terminò con la rottura. "*De Nieuwe Gids*" cambiò aspetto. Kloos alla fine si ritirò, tacendo. Nel libro critico *Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis* (Quattordici anni di storia letteraria, 1896) [2218] Kloos fece il bilancio del movimento dell'Ottanta. Dalla parte opposta rimanevano van Eeden²³², anti-individualista deciso, che si diede ad esperimenti di socialismo cristiano alla maniera di Tolstoj per poi finire per convertirsi al cattolicesimo, e lo stesso Verwey, che divenne un grande professore di letteratura. L'epilogo malinconico del movimento lo scrisse, decenni dopo, l'ultimo compagno degli "uomini dell'Ottanta", Jacobus Van Looy (1855-1930), nel romanzo *Jaapje* (1917), nel quale confessava l'assurdità della sua lunga vita attiva ed evocava la bella sapienza poetica dei giorni della giovinezza.

²³¹ N. d. t.: Albert VERWEY, *Christus aan het kruis*, v. 9.

²³² N. d. t.: Su van Eeden cfr. cap. 8.3, p. 2050.

Il conflitto tra Kloos e Verwey riguardante l'individualismo estetizzante e l'arte sociale si chiarisce con l'esempio di conflitti analoghi nel ramo fiammingo della letteratura olandese. In Belgio la situazione era differente. I fiamminghi costituivano la parte agraria e povera del paese industrializzato, in evidente condizione di inferiorità economica e culturale. In confronto ai valloni, i fiamminghi erano un proletariato rurale e intellettuale (*"arm Vlanderen"*, la Fiandre povere). I grandi talenti nazionali, come Maeterlinck, Georges Rodenbach, Van Lerberghe e Verhaeren, preferivano la lingua francese per essere ascoltati nel mondo. Gli scrittori fiamminghi non erano i figli di una borghesia ricca che si dedicavano agli studi estetici, come avveniva in Olanda, ma insegnanti poveri, vicari, giornalisti. Più sociale che letterario fu l'impulso che suggerì nel 1893 ad August Vermeylen e ai suoi amici la fondazione della rivista *"Van Nu en Straks"*²³³, culla della letteratura fiamminga moderna²³⁴.

Lo stesso August Vermeylen (1872-1945) fu soprattutto un critico. Richiamò l'attenzione sul Simbolismo francese, evidentemente con l'intenzione di competere con i già famosi scrittori fiamminghi di lingua francese, potendo tuttavia [2219] indicare anche un modello nazionale, il poeta-sacerdote Gezelle²³⁵, il maggior poeta di lingua olandese del XIX secolo, che era vissuto per decenni quasi sconosciuto come vicario di villaggio e professore di seminario, oppresso dalla fiammingofobia dell'alto clero belga completamente francesizzato. Il risultato immediato dell'attività critica di Vermeylen in *"Van Nu en Straks"* fu una poesia francese, tra il parnassiano e il simbolista, in lingua fiamminga. Prosper Van Langendonck (1862-1920) adottò le forme disciplinate del Parnassianesimo, ma in cuor suo era discepolo di Gezelle, e cantava con emozione religiosa i campi gialli "come d'oro" del Brabante. Morì indigente in un ospedale per poveri ("le Fiandre povere"...). Il grande simbolista del movimento fu Karel van de Woestijne (1878-1929), meno spontaneo e meno originale di Gezelle ma cosmopolita, l'unico poeta di livello universale della letteratura fiamminga. I suoi modelli (sempre francesi) ne definiscono l'arte: da Laforgue prese il coraggio di parlare di tutto e di rendere poetico il linguaggio quotidiano, l'unico di cui il poeta delle "Fiandre povere" disponeva; da Henri Régnier l'arte consumata del verso, la disciplina classica del Preziosismo; dal suo compatriota Verhaeren in grande tono innico, l'emozione mistica di fronte alla vita. Van de Woestijne è il poeta delle Fiandre, della ricchezza aurea dei suoi campi di grano, del sole estivo, dell'allegria religiosa del popolo cattolico; queste sono le espressioni dei suoi versi più belli:

²³³ N. d. t.: Titolo traducibile come "Adesso e poi" o anche come "Oggi e domani".

²³⁴ J. KUYPERS, *On Ruime Benen. De opbloei van onze nieuwe Letteren en Van Nu en Straks*, Antwerpen, 1920; A. VERMEYLEN, *Van Gezelle tot Timmermans*, Gent, 1923.

²³⁵ N. d. t.: Su Gezelle cfr. cap. 8.1, p. 1815.

[2220] *Vlaandren, o welig huis waar we zijn als genooden
aan rijke taaflen!*²³⁶

Ma la sua arte di parole preziose e metri complicati serve anche a cantare estasi mistiche ed estasi sessuali, in una combinazione che ricorda il passato spagnolo del Belgio. Van de Woestijne pervenne alla conclusione quasi fatale del suo estetismo convertendosi al cattolicesimo che aveva abbandonato, tornando là dov'era cominciato il viaggio della sua vita molto dolorosa, nella "casa del padre", *Het Vaderhuis*. L'uomo ne uscì distrutto, ma non il poeta, che continuò fino alla fine a cantare l'amore mistico e il valore della sofferenza:

*Over heel de wereld heen
liefde en leed, – alleen...*²³⁷

Accanto a questo aristocratico esteta si incontrano gli scrittori del popolo umile delle vecchie città fiamminghe, e sarebbe interessante confrontarli con i loro compatrioti della stessa razza ma di espressione francese. La Bruges di Georges Rodenbach²³⁸ è un teatro di spettri fantastici; quella del narratore Maurits Sabbe (1873-1938) è una cittadina di eccentrici umoristi e di saggi del popolo, di ragazze ingenue e di bigotte. Non sono pittoreschi, ma poveri. L'Anversa di Eekhoud²³⁹ è una città di grandi armatori e speculatori di borsa, quella del narratore Lode Baekelmans (1879-1965) sono le strade strette del centro della città e del porto, i marinai e i mendicanti, le bigotte e le prostitute. Questi fiamminghi di espressione fiamminga sono scrittori di evasione, che abbelliscono come possono una realtà dolorosa. Come salvare le "Fiandre povere"?

Gezelle aveva indicato una via: contro la volontà dell'alto clero francesizzato aveva insegnato ai suoi discepoli nei seminari di Roulers e di Bruges il nazionalismo fiammingo. Tra quei discepoli sorse il poeta che [2221] i suoi compagni consideravano un genio: Albrecht Rodenbach (1856-1880), cugino di quel Georges Rodenbach autore di *Bruges-la-Morte*. Ma neppure con quest'ultimo Albrecht regge il confronto, per quanto alta possa essere la stima nella quale i fiamminghi lo tengono ancor oggi: le sue poesie sono retoriche, e il frammento drammatico *Gudrun* (1882) è un tentativo immaturo di un grande poema "germanico". Albrecht Rodenbach, morto all'età di ventiquattro anni, rimase nella memoria più come un simbolo che come una realtà letteraria. Il

²³⁶ N. d. t.: Karel VAN DE WOESTIJNE, *Vlaanderen*, vv. 1-2: « Fiandre, o florida casa, dove siamo come invitati / a ricche tavole! ».

²³⁷ N. d. t.: Karel VAN DE WOESTIJNE, *Liederen over de stad heen*, I, ultimi due versi: « Per tutto il mondo, / amore e dolore, - soltanto... ».

²³⁸ N. d. t.: Su Rodenbach si veda sopra nel presente capitolo, p. 2135.

²³⁹ N. d. t.: Su Eekhoud cfr. cap. 8.2, p. 1938.

propagandista della sua arte fu il suo maestro Hugo Verriest (1840-1922), anch'egli professore nel seminario di Bruges, dove fomentò una rivolta dei seminaristi fiamminghi con la fondazione dell'associazione nazionalista “*De Blauwvoet*”²⁴⁰, dal grande futuro politico ma non letterario. Solo molto più tardi il nazionalismo fiammingo diede un risultato letterario, di dubbio valore: *Pallieter* (1916), di Felix Timmermans (1886-1947), glorificazione un po' rabelaisiana del piacere della vita nelle antiche Fiandre, opera famosa e tradotta in tutte le lingue, perché andava incontro al gusto per il pittoresco e al comodismo mentale dei lettori. Timmermans creò un simbolo nazionale, per quanto un po' a buon mercato. Ma non tutti presero parte a questa evoluzione; a Gand e ad Anversa esistevano anche fabbriche e sindacati, e lo stesso Vermeulen diventerà la guida intellettuale del socialismo fiammingo.

Questo passaggio dall'estetismo al socialismo, rivoluzionario in senso politico e in senso letterario, si compì in maniera analoga nel ramo maggiore della letteratura olandese, vale a dire nella stessa Olanda. Herman Gorter (1864-1927) era stato una delle figure principali nella rivoluzione letteraria del 1880; e [2222] gli toccò rivestire il ruolo principale nella soluzione della crisi che aveva reso tra loro incompatibili Kloos e Verwey. Nel 1889 Gorter, precoce come gli altri poeti olandesi di quell'epoca, pubblicò il poema filosofico-narrativo *Mei* (Maggio), l'opera più importante e più duratura della nuova letteratura olandese, la completa realizzazione di ciò che Perk aveva solo promesso. *Mei* è un poema simbolico, alla maniera dei poemi narrativi dei *lake poets* e di Shelley; l'amore tra Mei e Balder allegorizza l'unione della bellezza fisica e di quella spirituale. La filosofia di Gorter, in questo poema, è neoplatonica; la forma è, come nei sonetti di Perk, quella del neoclassicismo romantico di Keats, idolo dei poeti olandesi dell'epoca. Ma il linguaggio poetico è differente: è innanzitutto musicale, conformemente al programma di Gorter di dare “musica sempre, e mai abbastanza musica”:

*Drank van musiek altijd en nooit genoeg...*²⁴¹

Mei è un inno alla natura come ne esistono pochi nella letteratura universale, che si conclude con una profonda malinconia.

Gorter è un simbolista. La sua estetica è quella di Mallarmé. E' il più avanzato tra gli olandesi della sua epoca, e avanzò ancor più nei *sensitivistische verzen* (versi sensitivisti)²⁴², poesia sperimentale di puri effetti musicali senza senso logico. Gorter non aderì alla secessione anti-estetica di Verwey e

²⁴⁰ N. d. t.: Il termine indica un uccello, la sula piediazzurri.

²⁴¹ N. d. t.: Herman GORTER, *Mei*, II, v. 389: «Beveva sempre musica, e mai abbastanza».

²⁴² N. d. t.: Il termine “sensitivismo”, riferito alla poesia di Gorter, sta a indicare una ricerca impressionistica del suono, della musicalità del verso.

van Eeden, ma solo perché la sua conversione fu più radicale. Dopo un manifesto contro il movimento dell'Ottanta pubblicò la sua opera teorica *De school der poëzie* (La scuola della poesia, 1897), critica implacabile della “futilità” e dell’“inutilità” di tutta la “poesia borghese”, e aderì al partito socialista. Giunse a condannare la stessa poesia, e parve aver abbandonato la letteratura. Dopo la sua morte però fu rinvenuto nei suoi cassetti un gran numero di poesie inedite, importanti. Ma già prima lo stesso poeta aveva pubblicato *Pan* (1912), poema vigoroso in lode della rivoluzione sociale. Nei suoi ultimi anni Gorter fu comunista.

[2223] Tra il marxista Gorter e il socialista cristiano van Eeden si colloca Henriette Roland-Holst (1869-1952), la cui poesia è meno “pura”; ma questa poetessa fu la figura più nobile di tutto il movimento. Esordì con *Sonnetten en Verzen in Terzinen geschreven* (Sonetti e versi scritti in terzine, 1896), alla maniera degli esteti; come i suoi compagni ammirava molto Dante, per quanto visto attraverso Dante Gabriel Rossetti; ma procedendo presto verso un’interpretazione meno anacronistica, riconobbe in Dante il grande profeta morale del suo tempo. Fu, paradossalmente, il maggior poeta del cattolicesimo medievale a guidarla verso il socialismo marxista. Ebbe allora inizio la serie dei poemi socialisti della Roland-Holst: *De moderne Prometheus* (Il Prometeo moderno), *Aan de Gebrokenen* (Agli afflitti), *Gebed aan het Socialisme* (Preghiera al Socialismo), *Mensch en Mensch* (Uomo e Uomo); nella letteratura universale non esiste nulla di simile. Per quanto sostenitrice del materialismo storico, la Roland-Holst diede sempre alla sua professione di fede socialista un tono umanitario: sono significativi i nomi che scelse per comporre le sue biografie romanzate: Tommaso Moro, Rousseau, Garibaldi e Tolstoi. La sua poesia si avvicinò abbastanza al vangelo dell’amore di Van Eeden, celebrando l’“Amore” in versi che ricordano la *Vita Nuova*.

La poesia socialista di Henriette Roland-Holst si trova già al di là del Simbolismo. Non è più arte “pura”, né vuole esserlo. La forma ha solo un’importanza secondaria; l’incanto risiede nell’emozione sincera di una grande personalità. La Roland-Holst fu coraggiosa. In *Verzonken Grenzen* (Frontiere abolite, 1918) salutò la rivoluzione comunista; poi, delusa dalla politica russa, abbandonò il comunismo, e confessò il timore di “non vedere mai la pace luminosa”:

*Wij zullen u niet zien, lichtende Vrede*²⁴³.

Rimase idealista e credente fino alla fine.

[2224] La venerazione generale dalla quale Henriette Roland-Holst fu circondata è un fenomeno sorprendente in un paese in cui, ancora pochi anni prima, Multatuli era considerato un libertino scandaloso. Il tono etico del socialismo olandese, anche tra gli stessi marxisti, è un’eredità puritana;

²⁴³ N. d. t.: Henriette ROLAND-HOLST, *Wij zullen u niet zien*, v. 1: «Non ti vedremo, pace luminosa».

ma la trasformazione dell'estetismo in socialismo corrisponde a un riconoscimento del ruolo dell'intellettualità nel paese; è la fine dell'ostracismo dell'arte. E questo, a sua volta, corrispondeva alle trasformazioni sociali dell'Olanda intorno al 1900: era stata un paese di grande commercio coloniale, un po' antiquato, nello stile del XVII secolo, e venne trasformato in una grande potenza imperialista, che dominava il mercato del denaro nelle borse internazionali. Allo stesso tempo, si modificava la base agraria dell'economia metropolitana: come in Spagna, sorse in Olanda la grande industria, e con essa il proletariato organizzato. La prosperità generale produsse il fenomeno che Veblen ha definito "*conspicuous consumption*"²⁴⁴: la borghesia poté permettersi il lusso di tollerare l'arte, perfino un'arte così sontuosa come quella del Simbolismo. Gli stessi simbolisti vinsero in se stessi la malinconia decadentista e pervennero a un atteggiamento positivo, affermativo, di fronte al mondo intero.

Resta da dimostrare l'universalità di questi fenomeni. La letteratura pre-simbolista si fondava su due classi: la borghesia liberale, che si accontentava dell'epigonismo post-romantico, e i piccoli borghesi radicali, che facevano propaganda al Naturalismo. Alla "*fin du siècle*" la borghesia diventerà antiliberale e reazionaria, e il posto del radicalismo verrà occupato dal proletariato organizzato. Il capitalismo, trasformandosi da capitalismo industriale in capitalismo finanziario, abbandonò la dottrina del libero scambio, della libertà dei mercati internazionali, abbracciando il protezionismo. Ciò avvenne dapprima in Germania, la cui rapida industrializzazione richiedeva una protezione preventiva contro la concorrenza inglese, per poi avanzare nei mercati coloniali e semicoloniali. Già nel 1879 Bismark introdusse le tariffe per i prodotti delle manifatture; nel 1881 la Francia seguì la stessa strada, e i diritti proibitivi della legge Mac Kinley del 1890, negli Stati Uniti, oltrepassarono tutte le esperienze europee. L'Inghilterra, fortezza del libero scambio minacciata, seguì esitando, e introducendo nel 1887 l'obbligo di indicare l'origine inglese dei suoi prodotti industriali. Più tardi Joe Chamberlain darà inizio alla campagna in favore del protezionismo e [2225] dell'unione doganale dell'Impero Britannico. Il processo accelerò, affinché le industrie nazionali potessero sopravvivere alle grandi crisi di sovrapproduzione del 1882, del 1890 e del 1900. La fine del liberalismo economico nei mercati internazionali significava fatalmente la limitazione del liberismo economico all'interno delle frontiere nazionali. Gli industriali rinunciarono a una parte della loro libertà di movimento riunendosi (volontariamente o meno) in "*trusts*", "sindacati" e "cartelli", che il più delle volte dipendevano dal capitale bancario. Forse la priorità spetta alla Standard Oil Company (1882); ma già nel 1884 anche il Comité des Forges si trasformava in sindacato dell'industria siderurgica francese. Seguirono in Germania il *Kali-Syndikat* dell'industria dei concimi artificiali, nel 1888, il Rheinisch-Westfaelisches Kohlensyndikat delle

²⁴⁴ N. d. t.: Letteralmente: consumo vistoso.

miniere di carbone della Ruhr, nel 1893, lo Stahlwerksverband dell'industria siderurgica nel 1904; e la fondazione di quest'ultimo ente non è priva di relazioni con la nascita della United States Steel Corporation nel 1901. Anche l'industria dell'elettricità si organizzerà presto in corporazioni analoghe (Siemens, A. E. G., General Electric) assumendo un ruolo pioneristico nella conquista di nuovi mercati, soprattutto in America Latina, dove comincia la grande lotta tra gli imperialismi economici. Si può notare come queste date della storia economica coincidano con le date decisive della storia del Simbolismo. Ma queste stesse date hanno anche un altro significato. Industrializzazione significa proletarizzazione; la coscienza di classe del proletariato comincia a sostituire il radicalismo della piccola borghesia. Nel 1889 viene organizzata la Seconda Internazionale, e il primo maggio del 1890 si celebra per la prima volta la festa internazionale del lavoro. Nel 1893 il partito socialdemocratico esce dalle elezioni come il maggior partito politico della Germania; nel 1894, a Norwich, il congresso dei sindacati inglesi, fino ad allora molto prudenti, si pronuncia in favore del collettivismo; nel 1895 viene fondata a Parigi la Confédération Générale du Travail, e nel 1898 si hanno scontri sulle barricate tra operai e truppe per le strade di Milano.

La situazione è quella di una guerra di classe tra il capitale monopolista e il proletariato organizzato. Chi appare escluso dal futuro sono i figli della classe media, compresi gli intellettuali. Questa situazione si fa più grave nei paesi "nuovi", recentemente industrializzati o sfruttati dal sistema coloniale, dove gli intellettuali sono considerati "inutili"; si tratta dei paesi "marginali", i nuovi centri della poesia simbolista.

[2226] Il Simbolismo è la letteratura di questa classe priva di una base economica nella società, un po' come gli intellettuali del 1800 che crearono il Romanticismo; il che contribuisce a spiegare l'aspetto neoromantico del Simbolismo. Il riflesso di quella collocazione ai margini della società e delle attività "utili" è il concetto di un'arte deliberatamente "inutile", dell'"arte per l'arte", simile a quello della "torre d'avorio" del Parnassianesimo. Ma la differenza è più importante dell'analogia: anche i parnassiani erano esclusi dall'economia sociale, ma mantenevano ancora le comodità dell'antica borghesia. La vita ritirata di Renan o Tennyson era abbastanza confortevole; ovvero, i parnassiani erano funzionari di un certo livello, direttori di musei o biblioteche, diplomatici, persone con stipendio fisso e garantito. Il gran numero di alti funzionari e diplomatici tra i poeti modernisti ispanoamericani spiega abbastanza l'aspetto parnassiano di questo "Modernismo", soprattutto nella sua seconda fase. Ma in generale l'epoca non offre altrettante facilitazioni ai letterati del movimento simbolista, che si sentono come sperduti nel mondo, privi di sicurezze; alcuni sono addirittura vagabondi, "poeti maledetti" come Verlaine, che fu escluso dal *Parnasse contemporain*. Solo un poeta dell'epoca parnassiana si trovava in condizioni simili, e poteva davvero servire da modello ai

simbolisti: il *bohémien* Baudelaire. In lui i simbolisti ritrovarono le loro stesse angustie, l'individualismo, il gusto per il fantastico, la confusione intenzionale tra realtà e irrealtà per fuggire dai conflitti reali.

Con tutto ciò, la società in generale si arricchiva sempre più. Alla *gilded age* (età aurea) degli Stati Uniti corrispose l'epoca dei mobili di *peluche* in Europa. La borghesia poteva darsi al lusso della *conspicuous consumption*, dell'ostentazione di ricchezza; e la letteratura rimase contaminata dal gusto generale. Da ciò l'estetismo e il preziosismo della letteratura simbolista, che compone versi nei quali ogni parola è come una pietra preziosa, versi che poi univa per comporre "sonate" e "sinfonie". Ancora una volta, non si tratta dell'estetismo parnassiano, perché è ormai minato dal senso dell'insicurezza. I simbolisti mostrano il medesimo interesse dei parnassiani per la storia delle religioni; ma anche così, collezionando statuette di dei antichi e orientali o di santi medievali, non sanno resistere all'idea che in quelle cose possa esserci un po' di verità, le verità mistiche del mondo invisibile. I parnassiani passarono in rassegna tutti gli dei di tutti i [2227] popoli e secoli per rafforzarsi nella convinzione della vanità di tutte le religioni; i simbolisti non seppero resistere alla tentazione di inginocchiarsi di fronte agli altari più esotici. I parnassiani erano atei; i simbolisti amavano l'occultismo, o tornarono alla Chiesa romana. Ma questo atteggiamento religioso differisce molto dalla religiosità mistica dei russi e degli scandinavi. E' piuttosto una fatica intellettuale, una dichiarazione di fallimento, una reazione all'intellettualismo scientifico, accusato di aver costruito il mondo troppo razionale della tecnica industriale e della lotta di classe. Non è una reazione di istinti religiosi primitivi contro le ricercatezze dello scetticismo delle grandi città, quanto piuttosto un anti-intellettualismo anch'esso tipicamente urbano, nostalgico dei tempi primitivi più sicuri.

Il sentimento di "essere alla fine" era così forte che fornì le espressioni-chiave dell'epoca: "*Décadence*" (decadenza) e "*Fin du Siècle*" (fine secolo). Da ciò il tono triste, perfino disperato, della poesia simbolista, ben differente tuttavia dal pessimismo nichilista e rivoltoso della *poetry of despair* (poetica della disperazione²⁴⁵), poesia di individualisti ribelli al determinismo biologico ed economico. Anche i poeti simbolisti erano individualisti, ma per così dire "loro malgrado"; nel loro intimo non desideravano che di poter rinunciare all'individualismo per essere nuovamente inclusi nella società. La reintegrazione nella società della classe letteraria che aveva creato il Simbolismo era la via indicata per poter dominare il pessimismo decadentista. Poteva trattarsi di anti-individualismo democratico, come nella seconda fase dell'evoluzione di Verhaeren, oppure di un individualismo estremista, che pretendeva di dominare la società, come nel caso di Nietzsche.

²⁴⁵ N. d. t.: Cfr. cap. 8.2, p. 1945.

In Germania il contrasto era oltremodo forte: da un lato la prosperità di un'industrializzazione rapidissima, il lusso ostentato della borghesia e l'arroganza non meno ostentata del regime militarista; dall'altro il ritiro involontario degli intellettuali, esclusi dalla vita pubblica dal semiassolutismo prussiano. Già a partire dal 1870 gli intellettuali avevano reagito con pessimismo accentuato, ritirandosi in provincia e leggendo Schopenhauer, come fece Raabe. Questo pessimismo non trovò tuttavia una sua espressione. Fino all'avvento del Naturalismo i "decadentisti" tedeschi, vale a dire i pessimisti che si preoccupavano per il futuro delle civiltà germanica minacciata dal materialismo del nuovo impero, si servirono delle espressioni del Naturalismo provinciale. E anche in seguito prevalsero le influenze scandinave e russe. Orgoglio patriottico, disprezzo per la supposta "decadenza [2228] biologica" della Francia e un'avversione piccolo-borghese nei confronti dell'"immoralità" di Parigi impedirono i contatti. Maupassant era una lettura che i padri proibivano alle figlie; e i poeti simbolisti, dei quali si aveva solo una vaga notizia, erano considerati matti. Un Simbolismo della prima ora, come quello che era sorto nell'Austria molto più francesizzata, era impossibile in Germania.

Ma c'era la setta wagneriana di Bayreuth. La forte influenza che Wagner²⁴⁶ esercitò sul Simbolismo francese basta per rivelare gli elementi pre-simbolisti nella sua arte. E la pretesa di Wagner e dei wagneriani di rinnovare mediante l'arte la civiltà tedesca si incontrò con la nostalgia dei "rinascentisti" per il Rinascimento italiano, come modello di una civiltà artistica e completa. Il rappresentante più serio di questo "rinascentismo", Burckhardt²⁴⁷, è un esteta e un decadentista nel senso più nobile di questi termini: l'arte gli appariva l'unico risultato degno degli sforzi umani; considerava la civiltà europea agonizzante, "*fin du siècle*" e fine di tutti i secoli. Tutte queste correnti si riuniscono in Nietzsche: come filologo, grecista, appassionato dell'Antichità, apparteneva alla civiltà tedesca di stile antico, di Weimar, anche se in seguito cadde nel pessimismo di Schopenhauer; come discepolo di Wagner aveva appreso il concetto estetizzante della "cultura"; e come giovane professore dell'università di Basilea aveva ricevuto un'influenza decisiva da parte dell'anziano collega Burckhardt. Nietzsche creò il Simbolismo tedesco.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) sfugge alle definizioni. Come filosofo senza un sistema non ricorda né Aristotele né Kant: appartiene alla stirpe di Platone e Pascal, è un poeta-filosofo. La qualità poetica del suo pensiero può servire ad attenuare o a risolvere le sue contraddizioni interne; si tratterebbe [2229] di espressioni più emozionali che logiche, e pertanto meno responsabili. Ma non si può affermare ciò senza sminuire o addirittura negare l'importanza filosofica di Nietzsche, oltre ad attribuire alla poesia il ruolo di mera effusione emotiva. Sarà più opportuno considerare Nietzsche come poeta-filosofo in un altro senso, cioè come appartenente alla fase umanista della

²⁴⁶ N. d. t.: Su Wagner cfr. cap. 8.2, pp. 1827 ss.

²⁴⁷ N. d. t.: Su Burckhardt cfr. cap. 8.2, pp. 1859 ss.

civiltà tedesca, dell'epoca in cui Hegel e Hölderlin studiavano insieme nello "Stift" di Tubinga²⁴⁸, quando Platone era letto come poeta e come filosofo allo stesso tempo.

Nietzsche era uscito da una di quelle scuole umaniste, del tipo che vedrà la fine dopo il 1870, ed era diventato un filologo, un grecista. Il poeta preferito dei suoi anni di studente era Hölderlin, allora considerato un romantico, un "adolescente infelice", mentre Nietzsche sembrava già aver scoperto o intuito in Hölderlin il poeta greco-tedesco. In compenso non aveva più trovato, nelle università tedesche, la filosofia hegeliana: il positivismo nelle scienze naturali e storiche l'aveva già liquidata. In questo modo Nietzsche era diventato discepolo dell'anti-Hegel, Schopenhauer, perdendo il senso storico (se mai l'aveva posseduto) e immergendosi nel pessimismo.

Come pessimista schopenhaueriano criticò aspramente, nelle *Unzeitgemäße Betrachtungen* (Considerazioni inattuali, 1873-76) la decadenza della civiltà tedesca e il nuovo *Reich*. Trovò sostegno nella musica del suo amico Wagner, dal quale si attendeva, come i settari di Bayreuth, una nuova cultura artistica paragonabile alla civiltà greca. E' questo il tema di *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (La nascita della tragedia dallo spirito della musica, 1872), il libro che rivoluzionò la filologia attraverso la rivelazione del sentimento tragico nella vita [2230] dei greci; il giovane professore dell'università di Basilea già subiva, a quell'epoca, l'influenza di Burckhardt. Sopravvenne una malattia cronica che gli impose vacanze prolungate; e in una vacanza permanente trascorse il resto della vita, quasi sempre in Italia o in Svizzera. Dal risentimento del malato contro la sua stessa debolezza vitale, unito al "rinascentismo" di Burckhardt, nacque il concetto di "Sud", della gioia pagana di vivere, della "gaia scienza", in opposizione al pessimismo teutonico di Wagner. In *Menschliches, Allzumenschliches* (Umano, troppo umano, 1878) questa opposizione utilizza le armi sovversive della *Aufklärung* o *Enlightenment* (Illuminismo) del XVIII secolo; è un libro molto francesizzato, anticristiano e radicale. In *Morgenröte* (Aurora, 1881) e in *Die fröhliche Wissenschaft* (La gaia scienza, 1882) già prevale il misticismo del futuro («Ci sono molte aurore che ancora non si sono levate»); e in *Also sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra, 1885) un profeta, pieno di entusiasmo dionisiaco, proclama la morte del Dio cristiano e del suo moralismo ascetico, annunciando il regno del "superuomo" immoralista. Nei suoi ultimi libri Nietzsche non fece che sviluppare e formulare in aforismi ed epigrammi sempre più densi e mordaci quella dottrina, arrivando addirittura alla megalomania di opporsi, come Dioniso, al Crocifisso; e cadde, d'improvviso, nella notte della follia.

Nietzsche è uno dei maggiori aforisti della letteratura universale. Non fu soltanto la malattia che gli impose questa maniera di esprimersi per frammenti, com'era accaduto al malato Pascal; fu l'unico modo possibile di condensare in formule apparentemente logiche le emozioni contraddittorie di un

²⁴⁸ N. d. t.: Il Tübinger Stift, istituto per la formazione dei pastori evangelici.

poeta. Nietzsche era pieno di contraddizioni. E' possibile sostenere qualunque opinione con citazioni di Nietzsche, come pure l'opinione contraria. Nietzsche è uno degli spiriti più radicali di tutti i tempi, l'apice del pensiero radicale del XVIII secolo, violentemente anticristiano; nello stesso tempo, il suo pensiero è capace di preparare nuove forme inedite di tirannia spirituale. Nulla è più contraddittorio della sua metafisica dell'ottimismo, l'"eterno ritorno" (*Ewige Wiederkunft*), caricatura della metafisica schopenhaueriana. In compenso la psicologia moderna deve a Nietzsche alcune delle sue conquiste più importanti, soprattutto per quanto riguarda il fenomeno del risentimento come motivazione delle reazioni morali e pseudo-morali. Nel risentimento Nietzsche riconobbe la radice del moralismo e della morale cristiana (e per questo il sofferente Pascal gli appariva il più grande [2231] degli spiriti cristiani e la più grande vittima del cristianesimo). Nel cristianesimo Nietzsche identificò il grande nemico della vitalità, paragonabile solo al moralismo razionalista di Socrate, che guastò la civiltà greca. Il "Sud" di Nietzsche è, perciò, la Grecia immoralista e tragica: il pensiero di un filosofo eretico. E questa è la "gaia scienza" che egli portò dal Sud nel paese del pessimismo di Schopenhauer, del militarismo prussiano e della musica di Wagner, che all'epoca si era già convertito al "cristianesimo" buddista-nichilista di *Parsifal*. In Nietzsche si rinnovò il conflitto irrisolvibile tra l'elemento pagano e l'elemento cristiano all'interno della "sintesi greco-tedesca". Lo stesso conflitto che era scoppiato in Hölderlin. Nietzsche, discendente da generazioni di pastori luterani, si ammalò, o ritenne di essersi ammalato, in conseguenza della soppressione dei suoi istinti ad opera del moralismo cristiano, e si vendicò denunciando i risentimenti dei moralisti. Nel dominio del cristianesimo sulle coscienze vide la maggiore minaccia alla civiltà occidentale, il pericolo mortale: la perdita della vitalità. In questo senso denunciò con violenza apocalittica il "nichilismo europeo", la fine dell'Europa.

Ma Nietzsche non era più un pessimista; al contrario, era un ottimista forzato. L'autore di *Menschliches, Allzumenschliches* confidava nel radicalismo alla maniera del XVIII secolo per infrangere il dominio dei poteri antivitali e inaugurare l'era del nuovo Rinascimento, nel senso in cui Burckhardt aveva descritto il Rinascimento italiano, bello e immorale. Così si sarebbe realizzato il rinnovamento della civiltà tedesca che Wagner aveva voluto, ma non più cristiana e germanica, bensì libera ed europea. Alla ristrettezza della vita tedesca dell'epoca Nietzsche contrappose gli ampi orizzonti del "Sud" e il libero pensiero francese. Il filologo tedesco creò l'ideale del "buon europeo", ideale che sarebbe poi stato "realizzato" da una piccola e selezionata élite di gente ricca, colta e oziosa, che viveva e "filosofava" negli hotel di lusso della Svizzera, dell'Italia e della riviera francese, negli stessi luoghi prediletti da Nietzsche, in una vacanza involontaria e permanente. Questa "élite" non si sbagliava: interpretava bene il suo filosofo. E' un fatto certo l'osservazione di Bernoulli secondo cui la vita del "buon europeo" nicciano si fonda su una "premessa economica". E

Nietzsche era, come quella élite, un'esteta: apparteneva alla stirpe dei Burckhardt e dei Pater, sebbene senza il forte senso morale del primo e senza le reticenze inglesi del secondo; l'arte significava per lui l'ultimo valore durevole in un mondo decadente di nichilismo. Ma lì si rivelò il [2232] romanticismo innato di Nietzsche, il suo "misticismo dionisiaco", quasi hölderliniano, ma senza l'umiltà cristiana del poeta. Non sopportava il concetto monastico dell'estetica di Burckhardt e Pater nelle loro celle di Basilea e di Oxford. Portò l'estetismo fino all'idolatria dell'arte; e la "premessa economica" dell'estetismo fu esagerata fino a far nascere il concetto violentemente antidemocratico di "padrone della vita", esente dai preconcetti di bene e male: il "superuomo".

Il "superuomo" è la ricetta di Nietzsche per superare il nichilismo. Ma non si può negare che il superuomo è esso stesso un'espressione di questo nichilismo. La vittoria del superuomo nicciano non salverebbe la civiltà europea, ma porrebbe fine ai suoi ultimi resti. Il primo a riconoscere ciò, prima ancora che Nietzsche fosse scoperto e riconosciuto dall'*intelligenza* europea, fu Burckhardt; per questo il vecchio saggio resistette al radicalismo di Nietzsche, respingendo con freddezza le ripetute dichiarazioni di amicizia di quel suo pericoloso discepolo. Ma Burckhardt, estraneo all'hegelismo, come tutti i pensatori della sua epoca, non comprese le radici storiche del pensiero nicciano. Il poeta-filosofo fu l'ultimo romantico tedesco, erede di una disciplina dello spirito che il Romanticismo aveva creato: l'analisi e la critica della moderna civiltà europea (*Kulturkritik*). In Nietzsche questa critica si scagliò contro gli ultimi residui della sintesi greco-cristiano-tedesca che Hegel aveva incarnato. Continuò il "processo" dell'hegelismo che i "giovani hegeliani" avevano iniziato opponendo alla filosofia dello Spirito un nuovo realismo, sia cristiano come quello di Kierkegaard, sia materialista come quello di Marx. Come questi due, anche Nietzsche è un esistenzialista *ante litteram*. In Nietzsche troveranno un arsenale di argomenti gli esistenzialisti alla maniera di Heidegger e Sartre e i neomarxisti alla maniera di Lukács, Groethuysen e Walter Benjamin, la psicologia dei risentimenti di Scheler e il socialismo cristiano di Tillich. Il modo moderno sembra non avere accettato alcuna delle idee fondamentali di Nietzsche; ma la sua influenza è presente ovunque.

L'ambivalenza del pensiero nicciano ha creato e continua a creare numerosi equivoci. Sugli aforismi di Nietzsche si basano radicali antireligiosi e anticristiani, antisemiti, psicanalisti e nudisti, *dandy* aristocratici, militaristi prussiani e fascisti. Ma forse nessuno [2233] con maggior ragione dei poeti simbolisti francesi, che furono tra i primi a scoprirlo, dedicandogli subito un culto appassionato. Gli aforismi di Nietzsche sono versi di poemi in prosa, ed è difficile fondare norme di condotta su dei versi. Il poeta-filosofo Nietzsche è, in primo luogo, un grande poeta. Per questo la più "poetica" delle sue opere è la più famosa: *Also Sprach Zarathustra*. E' un'opera di un'eloquenza straordinaria, e i suoi primi lettori credettero di udire discorsi apocalittici di profeti

ebraici, frammenti misteriosi di filosofi presocratici, parabole profonde della sapienza orientale. Oggi quella eloquenza non corrisponde più del tutto al nostro gusto. *Also Sprach Zarathustra* possiede i difetti della poesia sontuosa dell'epoca della prosperità. Nietzsche è un poeta maggiore negli aforismi di *Morgenröte* e di *Die fröhliche Wissenschaft*, ciascuno dei quali è un poema in prosa. E in fine Nietzsche è un grande poeta nel pieno senso della parola. I suoi versi stanno al di fuori di tutta la tradizione poetica tedesca. Il suo unico precursore è Hölderlin, il grande innografo. Riprendendo la lingua poetica di Hölderlin, caso isolato nella letteratura tedesca, Nietzsche creò il Simbolismo tedesco: il simbolismo del paesaggio di Sils-Maria, dove ebbe la visione di Zarathustra; il simbolo dionisiaco di *An den Mistral* (Al Maestrale, 1887); il simbolo della “notte grigia” di *Venedig* (Venezia, 1888) con la musica simbolista delle “luci auree che svaniscono, ebbre, nel crepuscolo” della laguna:

*Gondeln, Lichter, Musik,
Trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus*²⁴⁹.

Nietzsche compì miracoli di trasfigurazione di emozioni romantiche, come *Vereinsamt* (Solitario, 1884). E in *Das trunkene Lied* (Canto ebbro) di Zarathustra creò il primo grande poema del Simbolismo tedesco:

*Oh Mensch! Geib' acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?*²⁵⁰

L'apostrofe alla “profonda mezzanotte” è propriamente notturna, e ricorda i simboli romantici della morte; ma la conclusione di questo poema supera già la tentazione della notte funebre, proclamando un nuovo ottimismo trascendente: «Ma ogni piacere vuole eternità, / Vuole profonda, profonda eternità»

[2234] *Doch alle Lust will Ewigkeit,
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!*²⁵¹

²⁴⁹ N. d. t.: Friedrich NIETZSCHE, *Venedig*, vv. 6-7: «Gondole, luci, musica, / ebbre svanivano fluttuando nel crepuscolo». Nell'originale di Carpeaux la parola “*Gondeln*” (gondole) è trascritta erroneamente come “*Goldene*” (dorate), da cui il riferimento alle “luci auree”.

²⁵⁰ N. d. t.: Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, IV, vv. 1-2: «O uomo! Bada! / Che dice la profonda mezzanotte?»

²⁵¹ N. d. t.: *Ibidem*, ultimi due versi.

Nietzsche ha esercitato un'enorme influenza sulla letteratura tedesca e su quella europea. Nella letteratura tedesca²⁵² l'influenza di Nietzsche è soprattutto di ordine stilistico. Nessuno, con l'eccezione di Lutero e di Goethe, fece così tanto per rinnovare la lingua tedesca; Nietzsche le diede nuovi ritmi, nuova musica, nuova coscienza artistica, e perfino un nuovo vocabolario, che ebbe un tale successo che oggi è facile distinguere i poeti e gli scrittori pre-nicciiani da quelli post-nicciiani. Ma l'ottimismo filosofico di Nietzsche ebbe ripercussioni assai minori; l'uso delle sue frasi da parte degli imperialisti e dei razzisti tedeschi è un fenomeno superficiale. L'*intelligenza* tedesca dell'inizio del XX secolo, pur esprimendosi nel linguaggio di Nietzsche, preferì l'atteggiamento, anch'esso estetizzante, della rassegnazione della gente colta di fronte ai potenti barbari, atteggiamento comprensibile nella Germania del Kaiser Guglielmo II. Lo stile nicciano era capace di coesistere con un pessimismo irrimediabile come quello di Carl Spitteler (1845-1924). Quando questo poeta svizzero, già molto anziano, divenne improvvisamente noto ricevendo, nel 1919, il premio Nobel, si discusse molto sulla questione della priorità cronologica della sua epopea in prosa, *Prometheus und Epimetheus* (Prometeo ed Epimeteo, 1881), in rapporto a *Also sprach Zarathustra*. La somiglianza stilistica tra le due opere, scritte in una prosa ritmata, è tuttavia una mera apparenza. La vera analogia sta nella volontà dei due autori di "scrivere nuove tavole", di erigere altari a nuovi dei. Ma non fu lo stesso dio a ispirare Nietzsche e Spitteler. Quest'ultimo, povero insegnante di villaggio, autodidatta dal sapere enciclopedico e un po' confuso, era posseduto fin dai giorni della sua adolescenza [2235] dall'idea di scrivere un'epopea. Elaborò innumerevoli abbozzi, perché il poeta (un caso forse unico nella letteratura universale) non era capace di scrivere un solo verso, nemmeno con l'aiuto di un rimario: questo intellettuale svizzero apparteneva in maniera radicale all'epoca della prosa. La decisione di scrivere *Prometheus und Epimetheus* in prosa ritmata fu un espediente d'emergenza. Ma ne venne fuori un'opera del più potente Simbolismo, un Simbolismo *ante litteram*; nessuno la comprese, e il poeta seppellì i suoi grandi progetti. Per decenni scrisse soltanto poesie riflessive e piccoli romanzi, uno dei quali, *Imago* (Immagine, 1906), che anticipava certi risultati della psicanalisi, doveva poi fornire il titolo alla rivista del professor Sigmund Freud. Alla fine Spitteler diede alle stampe l'epopea *Olympischer Frühling* (Primavera olimpica, 1905), questa volta in versi, e fu la maggiore opera del Simbolismo tedesco. Si tratta, ancora una volta, di un caso isolato nella letteratura: l'unica opera moderna che, senza alcuna imitazione, somigli alle grandi epopee dell'Antichità. Il tema è la fine di un'era e di una generazione di dei; una nuova generazione subentra, salendo all'Olimpo. I nomi sono greci, c'è molta allegoria, e tutto pare "all'antica". In primo luogo, ad attrarre il lettore sono gli innumerevoli episodi lirici; poi si nota che i nomi greci servono a rappresentare idee molto moderne e che i luoghi allegorici nei quali si svolge

²⁵² H. LANDSBERG, *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Leipzig, 1902; I. BEITHAN, *Nietzsche als Umwerter der deutschen Literatur*, Heidelberg, 1933.

l'azione sono paesaggi svizzeri ed europei, molto conosciuti. Lo stesso verso di Spitteler pare antico: è il linguaggio di un intellettuale del XX secolo che non ha dimenticato le sue solide origini di contadino svizzero. Qualcosa dello splendore del mondo precedente il 1914 illumina questo panorama cosmico; ma sullo sfondo lirico di quegli episodi si leva al cielo il grido di dolore di tutte le creature maltrattate. Dietro alla pompa luminosa degli dei compaiono le ombre della violenza e dell'ingiustizia intrinseche a qualunque potere; e alla fine questa primavera olimpica annuncia già un autunno cosmico: anche la nuova generazione degli dei dovrà morire, e ancora una volta finirà un'era. Spitteler aveva creato un mito moderno, ma questo mito non era ottimista. Spitteler non è, come Nietzsche, al di là di Schopenhauer; si colloca piuttosto tra Schopenhauer e Nietzsche: nato troppo presto per essere riconosciuto per tempo. In compenso, il suo stile simbolista era già anacronistico quando, ormai vecchio, gli conferirono il premio Nobel nel 1919, esprimendogli apprezzamento per il suo coraggioso atteggiamento antitedesco durante la Prima Guerra Mondiale, quel disastro apocalittico che nei tempi dello splendore soltanto lui aveva previsto.

[2236] L'incapacità paradossale del giovane Spitteler di scrivere versi era un sintomo dell'incapacità della letteratura tedesca di creare con le proprie forze una poesia simbolista. Lo stile di Nietzsche non sarebbe stato generalmente accettato e adottato dalla letteratura tedesca del 1900 se altre influenze non gli avessero preparato la strada. Quando Nietzsche, nel 1889, impazzì e venne internato in manicomio, senza più recuperare la salute mentale, il suo nome era quasi sconosciuto. Quando morì, nel 1900, la sua gloria di poeta (più che quella di filosofo) cominciò ad eclissare tutti gli altri nomi. Nel corso di quel decennio il processo di europeizzazione della letteratura tedesca, iniziato da Brandes e dai naturalisti, aveva compiuto grandi progressi. Ma non si veneravano più Flaubert, Zola, Tolstoj, Dostoevskij e Ibsen. Nei caffè dell'avanguardia di Berlino si discuteva di Huysmans, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Maeterlinck. Il Simbolismo di Vienna non esercitò un'influenza decisiva, il che spiega la situazione solitaria di Rilke, il cui punto di partenza era Vienna. Tuttavia almeno Hofmannstahl era molto ammirato dai "decadenti" della Germania del 1900, e le fonti francesi del Simbolismo austriaco si aggiunsero alle influenze francesi dirette, abbastanza forti per modificare completamente la poesia lirica tedesca²⁵³: andò perduta la tradizione del *Lied* popolare, il cui ultimo grande rappresentante, Liliencron, era ancora in vita. Concetti parnassiani ed estetici, la musica raffinata, debussiana, del Simbolismo parigino, la malinconia dei belgi, una nuova tecnica di assonanze e allitterazioni, allusioni sintetiche, vocabolario prezioso, tutto ciò compariva nelle eccellenti traduzioni dell'epoca: nel Verlaine tradotto da Dehmel, in Baudelaire e Mallarmé tradotti da George, nel Maeterlinck tradotto da Oppeln-Bronikowski. Ma le migliori traduzioni non potavano dare ciò che diede Nietzsche: un esempio nella propria lingua.

²⁵³ E. L. DUTHIE, *L'Influence du symbolisme dans le renouveau poetique de Allemagne*, Paris, 1933.

Come un omaggio a Nietzsche, allora rinchiuso in manicomio, uscì nel 1895 il primo numero della rivista “*Pan*”; e nell’occasione della morte del poeta-filosofo, nel 1900, diversi poeti si unirono in un omaggio collettivo sulla nuova rivista “*Die Insel*” (“L’Isola”), l’altro organo, insieme alla precedente, del Simbolismo tedesco.

I collaboratori principali di queste riviste, Hartleben e Bierbaum, non erano propriamente dei simbolisti. Otto Erich Hartleben (1864-1905) apparteneva alla generazione precedente ed era un narratore arguto alla maniera di Maupassant; la cultura [2237] aristocratica dei suoi versi (*Gedichte*, Poesie, 1905) faceva riferimento a modelli remoti, come Goethe e Platen. Otto Julius Bierbaum (1865-1910), scrittore abile e frivolo, ottenne con i versi melodiosi e leggeri del suo volume *Irrgarten der Liebe* (Labirinto d’amore, 1901) il maggior successo editoriale che un nuovo libro di poesie in lingua tedesca avesse mai ottenuto. Erano i profittatori della moda. Non si può dire che stesse “al loro fianco” Max Dauthendey (1867-1918), sebbene collaborasse alle stesse riviste: poeta solitario, che utilizzava una metrica molto personale turbando i lettori con accordi audaci di suoni e colori, fu un autentico pioniere. Solitario fu anche il più “moderno” dei simbolisti tedeschi, Alfred Mombert (1872-1942), le cui poesie sono trascrizioni di sogni realmente sognati, in un linguaggio fantastico, e danno l’impressione del “*déjà vu*” in esperienze dell’infanzia o in esistenze anteriori. In altri casi Mombert sembra avere la pretesa di rivelare profondi misteri filosofici, senza andare al di là di espressioni balbettanti. Tra i simbolisti tedeschi il pensatore è Wilhelm von Scholz (1874-1969), poeta riflessivo, apparentemente freddo perché sa nascondere bene l’emozione delle notti insonni, trascorse nell’angoscia. La forma di von Scholz è più disciplinata, più “classica” di quella degli altri; in seguito abbandonò la poesia lirica in favore del tentativo di creare un teatro classico, che non ebbe successo. La poesia filosofica divenne quasi un’ossessione per Christian Morgenstern (1871-1914), nato per comporre piccoli *Lieder* [2238] graziosi, nello stile di Liliencron. Ottenne un grande e meritato successo con i *Galgenlieder* (Canti della forca, 1905), spiritose poesie umoristiche e satiriche nelle cui battute scherzose si nasconde una filosofia malinconica della vita moderna. Ma ritenne di aver trovato una strada («*Wir fanden einen Pfad*»²⁵⁴) aderendo all’occultismo antroposofico di Rudolf Steiner. C’era in Morgenstern un sincero desiderio religioso di superare l’individualismo egoista per arrivare a una nuova comunità degli spiriti.

Stefan George²⁵⁵ percorse un cammino simile, fino a diventare il fondatore di un ordine o setta estetico-religiosa. Il giovane poeta renano fu a Parigi, dove conobbe Mallarmé e l’allora adolescente Valéry. Il salotto della Rue de Rome si confuse ai suoi occhi con visioni di ordini medievali, con il castello del *Graal* del *Parsifal* di Wagner. Le letture di Nietzsche rafforzarono in lui l’idea di preparare le strade di una nuova civiltà tedesca per mezzo di una più intensa cultura estetica in un

²⁵⁴ N. d. t.: Christian MORGENSTERN, *Wir fanden einen Pfad* (titolo di una poesia): «Abbiamo trovato un sentiero».

²⁵⁵ N. d. t.: Su Stefan George cfr. cap. 9.2, pp. 2396 ss.

circolo di eletti. Nel 1892 George fondò la rivista “*Blätter für die Kunst*” (Fogli per l’arte); gli austriaci Hofmannsthal e Andrian collaborarono solo ad alcuni numeri, e anche Dauthendey ne uscì presto. I fedeli, come Karl Wolfskehl, Ludwig Klages, Richard Perls e Oscar Schmitz, erano semplici aiutanti del maestro che costituivano il “*Georg-Kreis*” (Circolo di George). La rivista si proponeva di operare un rinnovamento integrale della civiltà tedesca (proseguendo l’opera di Wagner e Nietzsche) mediante un atteggiamento estremamente aristocratico, per combattere il materialismo volgare dell’epoca. Al Naturalismo imperante contrapposero l’arte della “torre d’avorio” di Mallarmé. Individualismo nicciano, sì, ma soltanto per i grandi individui, introno ai quali gli altri dovevano costituire comunità quasi religiose, come gli ordini cavallereschi. L’atteggiamento ieratico del maestro si rifletteva nell’aspetto esteriore dei “*Blätter für die Kunst*”, che si distinguevano da tutte le altre riviste tedesche per un’ortografia differente e soprattutto per la circolazione limitata: la rivista circolava infatti solo tra i collaboratori e un numero ristretto di amici simpatizzanti.

Le prime poesie di George (*Hymnen* (Inni, 1890), *Pilgerfahrten* (Peregrinazioni, 1891), *Algalab* (Eliogabalo, 1892)) uniscono un preziosismo insopportabile fatto di parole rare e ricche rime a un decadentismo morboso, palesemente [2239] immaginario e intenzionale. Il preziosismo di George raggiunge il culmine nel titolo del suo secondo volume, pubblicato come il primo soltanto per gli amici: *Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* (I libri dei pastori e dei poemi premiati, delle leggende e canzoni e dei giardini pensili, 1895). Le poesie sono migliori del titolo: si tratta di una poesia descrittiva di elevata qualità, piena di immagini e musiche suggestive. Nel volume *Das Jahr der Seele* (L’anno dell’anima, 1897) George raggiunge il punto più alto del suo lirismo. La mescolanza confusa di stili è sostituita da un classicismo un po’ barocco, veicolo di emozioni malinconiche, emozioni in definitiva ancora decadentiste, ma in forma disciplinata. E’ ammirevole la costruzione rigorosamente architettonica di poemi paesaggistici, come questa descrizione solenne di una passeggiata in un parco autunnale:

*Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
des buchenganges beinah bis zum tore*²⁵⁶

La poesia tedesca non possiede un’opera formalmente più perfetta di questo *Jahr der Seele*, per quanto fredda e sempre artificiale. Preziosismo e Decadentismo si uniscono, ancora una volta, in *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* (Il tappeto della vita e i canti del

²⁵⁶ N. d. t.: Stefan GEORGE, *Wir schreiten auf und ab*, vv. 1-2: «Camminiamo avanti e indietro nel ricco scintillio del viale di faggi, quasi fino al cancello»; nei suoi testi George non rispetta la regola ortografica tedesca dell’iniziale maiuscola per i sostantivi.

sogno e della morte, 1900); ma è come un congedo emozionato, in versi splendidi, che culmina in un verso sinfonico: “splendore e gloria, ebbrezza e tortura, sogno e morte”:

...*glanz und ruhm, rausch und qual, traum und tod*²⁵⁷.

Nel 1897 George decise di ripubblicare i suoi libri e un volume antologico delle poesie comparse nei “*Blätter für die Kunst*”, mettendoli in vendita nelle librerie. Il poeta iniziava così un nuovo ciclo, quello della “poesia pubblica”, con un atteggiamento e uno stile differenti.

L’influenza di Nietzsche fu forte in tutta Europa, dove si ripeterono gli equivoci dei tedeschi. Agli spagnoli della generazione del 1898, che lo conobbero attraverso le traduzioni dello svizzero Paul Smith, Nietzsche appariva come il liberatore delle sopite energie nazionali; nello stesso tempo Bernard Shaw, all’epoca ancora wagneriano, interpretava il filosofo nel senso di Bayreuth, mentre George Brandes, il primo profeta di Nietzsche in Europa, ne faceva un simbolo del radicalismo politico e anticlericale.

[2240] Il centro del niccianesimo europeo fu la Francia²⁵⁸, dove l’influenza del tedesco attraversò diverse fasi. Intorno al 1895 i simbolisti francesi lo consideravano ancora come un grande esteta, confondendolo con la musica di Wagner e la poesia preraffaellita; questo Nietzsche è anche quello di D’Annunzio nel romanzo *Il fuoco*. Verso il 1910 il filosofo ispira il nazionalismo “eroico” di D’Annunzio e Barrès. Tra la prima e la seconda fase si situa il Nietzsche delle *Nourritures terrestres* dell’allora giovane André Gide²⁵⁹: non è propriamente il profeta dionisiaco, ma piuttosto il Nietzsche che aveva riabilitato la vita organica degli istinti, il grande ottimista. L’influenza internazionale di Nietzsche intorno al 1900 non fu quella del poeta, come in Germania: il poeta era andato perso nelle traduzioni; essa comunque fu così forte perché si incontrò con la tendenza dell’epoca, la necessità imperiosa di superare la decadenza. La nuova generazione sarebbe stata ottimista. Tra i “decadenti” riuscì a salvarsi quasi soltanto uno, Verhaeren.

La vita poetica di Émile Verhaeren (1855-1916) è un grande dramma: comincia come in una pianura deserta, notturna, dove un uomo solitario lotta contro fantasmi terribili che vogliono divorarlo; e in fondo all’orizzonte la luce rossa [2241] delle fabbriche e delle ciminiere illumina le vecchie città agonizzanti delle “Fiandre povere”. In *Les Flamandes* (Le fiamminghe, 1884) Verhaeren è ancora discepolo di Camille Lemonnier, sostenitore ottimista de “*La Jeune Belgique*”²⁶⁰, che dipingeva le orge delle feste popolari. In *Les Moines* (I monaci, 1886) è già un

²⁵⁷ N. d. t.: Stefan GEORGE, *Traum und Tod*, ultimo verso.

²⁵⁸ G. BIANQUIS, *Nietzsche en France. L’Influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, 1929.

²⁵⁹ N. d. t.: Su Gide cfr. cap. 10.1, pp. 2461 ss.

²⁶⁰ N. d. t.: Cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2134.

rodenbachiano, che canta conventi e canali morti. Non si trattava di affettazione, di una posa da “decadente” parigino; *Les Débâcles* (Le sconfitte, 1888), *Les Flambeaux noirs* (Le fiaccole nere, 1891) sono titoli che non mentono. L’agonia dei campi impoveriti delle Fiandre in *Les campagnes hallucinées* (Le campagne allucinate, 1893) e *Les villages illusoires* (I villaggi illusori, 1895) si incarna, agli occhi del poeta, in spettri di mendicanti, e si fa sentire in sinistre canzoni di folli. Verhaeren attraversò una grave crisi mentale, simile a quella di Strindberg. Il misticismo fiammingo si trasforma in satanismo baudelairiano («...*Soi ton bourreau toi-même*»²⁶¹); fissando le acque sporche di un canale notturno il poeta crede di vedere il proprio cadavere che affonda, e allora pronuncia il verso dell’ultima disperazione:

*Je suis immensément perdu!*²⁶²

Con il realismo proprio della sua razza, Verhaeren resistette alla tentazione di trasformare quelle visioni apocalittiche in realtà metafisiche di un misticismo notturno, identificandole come l’esteriorizzazione di un terribile fenomeno sociale, la grande città che divora i campi e i villaggi. *Les villes tentaculaires* (Le città tentacolari, 1895) è uno dei più grandi libri della poesia moderna. Dopo più di ottant’anni non hanno perso nulla della loro attualità poesie come *Les usines* (Le officine), dove le finestre delle fabbriche

*se regardant de leurs yeux noirs et symétriques*²⁶³;

il sudore, la voluttà e la sporcizia delle “*foules*” (folle) che guardano le donne nude sul palcoscenico in *Le Spectacle* (Lo spettacolo), mentre fuori, alla luce incerta dei fanali, stanno

*...des filles qui attendent*²⁶⁴;

Il cantico d’oro in *La Bourse* (La Borsa); la “*grand soir*” (grande serata) in *La Révolte* (La rivolta),

*La rue en rouge, au fond des soirs*²⁶⁵.

²⁶¹ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *Dialogue*, v. 1: «Sii tu stesso il tuo boia».

²⁶² N. d. t.: Émile VERHAEREN, *Les nombres*, v. 26: «Sono immensamente perduto».

²⁶³ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *Les usines*, v. 14: «Si guardano [lett.: guardandosi] coi loro occhi neri e simmetrici».

²⁶⁴ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *Le spectacle*, ultimo verso: «ragazze che aspettano».

²⁶⁵ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *La Révolte*, v. 7: «La strada in rosso sullo sfondo delle sere».

Qui si trova (l'espressione paradossale è giustificata) la poesia più robusta che sia nata nel seno del Decadentismo europeo. E questa forza di Verhaeren vincerà [2242] la decadenza. Il suo libro successivo si intitolerà *Les heures claires* (Le ore chiare, 1896), e poi verranno volumi dai titoli significativi, come *Les forces tumultueuses* (Le forze tumultuose, 1902), *La multiple splendeur* (Il molteplice splendore, 1906), *Les rythmes souverains* (I ritmi sovrani, 1910). La città, che gli era apparsa come un mostro apocalittico, è ora la suprema conquista del genio inventivo dell'umanità:

*Tours les chemins vont vers la ville*²⁶⁶.

Se un tempo gli orizzonti erano illuminati dal fuoco della consumazione dei secoli, ora

*Le monde est trépidant de trains et de navires*²⁶⁷.

L'introverso Verhaeren si fece completamente estroverso. Nei suoi versi si rivela tutto l'orgoglio di un europeo prima del 1914,

*L'homme qui juge, pense et veut...*²⁶⁸

e il poeta che si era considerato “*immensément perdu*” intona il canto della vittoria della specie:

Je suis le fils de cette race

Tenace

Qui veut, après avoir voulu

*Encore, encore et encore plus*²⁶⁹.

Dopo l'esperienza della Grande Guerra, alla quale il belga Verhaeren soccombette²⁷⁰, e dopo altre esperienze posteriori, è difficile condividere questo ottimismo dionisiaco. Accade così che Verhaeren, forse il più famoso poeta europeo intorno al 1910, sia oggi quasi dimenticato; il suo nome non viene ricordato nelle discussioni sui fini e sui mezzi della poesia moderna. Oggi percepiamo che la sua forma non era così “moderna” come la teoria simbolista richiedeva.

²⁶⁶ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *La Ville*, v. 1: «Tutte le strade vanno verso la città».

²⁶⁷ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *La conquête*, v. 1: «Il mondo è frenetico di treni e di navi».

²⁶⁸ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *Les villes*, v. 50: «L'uomo che giudica, pensa e vuole».

²⁶⁹ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *Ma race*, vv. 9-12: «Io sono il figlio di questa razza / Tenace / Che vuole, dopo aver voluto, / Ancora, ancora e ancor di più».

²⁷⁰ N. d. t.: In realtà Verhaeren morì cadendo sotto un treno in movimento.

Evidentemente Verhaeren non aveva obbedito al consiglio di Verlaine di uccidere la retorica: è eloquente come Hugo, e anche di più. A volte il suo entusiasmo, pieno di parole sonore, è superficiale. La sua accettazione integrale dei fenomeni della vita moderna diviene sospetta; la sua fama postuma fu pregiudicata dall'entusiasmo di uno statista appartenente alla grande borghesia come Raymond Poincaré per «*ce grand poète de la vie moderne*»²⁷¹. Un [2243] critico malizioso creò per Verhaeren la definizione di “*Hugo bourgeois*” (Hugo borghese), dimenticando le angosce baudelairiane nella poesia del belga, che al massimo è l'Hugo dell'industrializzazione, vale a dire, ancora una volta, un poeta moderno. Come Baudelaire, Verhaeren esprime la sua anima romantica in versi sempre più classici. Col tempo gli orizzonti illimitati («*...ivres du monde et de nous-mêmes*»²⁷²) si restrinsero, e riapparvero, alla luce delle “*heures claires*” (ore chiare), le immagini della terra natale («*Je suis le fils de cette race tenace...*»); ora è la razza che abita il paese tra la Mosa e la Schelda a parlare attraverso la voce del poeta, cantore di tutte le bellezze di *Toute la Flandre* (Tutte le Fiandre, 1904-11):

Toute la ville est cristalline

Et se pare comme un autel:

*Termonde, Alost, Lierre, Malines*²⁷³.

In un linguaggio sempre più classico, il “classico del regionalismo belga” cantò le *grand-places* (grandi piazze), i *beffrois* (battifredi, torri di guardia), gli *hôtels de ville* (palazzi di città, municipi), i borghesi, i monaci, le serve e i mendicanti di Termonde, Alost, Lierre e Malines, e ancora di Bruges, Gand, Anversa e infine di “tutte le Fiandre”; e il suo sguardo di patriota commosso si stese sui biondi campi di grano del Brabante, *Les blés mouvants* (Le biade ondegianti, 1912), poco prima che quegli stessi campi venissero devastati dagli eserciti tedeschi. Verhaeren è il grande poeta dell'Europa prima del 1914.

Verhaeren è un poeta simbolista: Charles Baudouin ha potuto dimostrare che la sua forza suggestiva risiede nel senso simbolico che egli conferisce alle parole. Ma la sua ideologia non ha nulla a che vedere con il preziosismo estetizzante e col decadentismo malinconico di Parigi. E' questo ciò che i critici parigini sentivano quando lo definirono il “vate nordico”. Verhaeren è il poeta dell'ottimismo trascendente, recuperato da Nietzsche; è la stessa voce francese di Nietzsche. Ma il grande stilista della prosa tedesca non poteva fornire modelli di stile ai versi francesi. Per altro verso, l'ultimo

²⁷¹ N. d. t.: «Questo grande poeta della vita moderna».

²⁷² N. d. t.: Émile VERHAEREN, *La ferveur*, v. 5: «ebberi del mondo e di noi stessi».

²⁷³ N. d. t.: Émile VERHAEREN, *Toute la Flandre, Fêtes d'Hivier*, vv. 2-4: «Tutta la città è cristallina / e si adorna come un altare: / Termonde, Alost, Lierre, Malines».

classicismo di Verhaeren ha molto più del Goethe che non del neoclassicismo neolatino di un Moréas o di un Henri de Régnier. E le sue libertà metriche, la sua [2244] eloquenza torrenziale, il suo inno alla vita moderna, alla tecnica e alla democrazia, sono tutte cose che vengono da un altro poeta, la cui influenza è marcata ed evidente già a partire da *Les villes tentaculaires*: Whitman²⁷⁴, che aveva cantato:

Poets to come! Orators, singers, musicians to come!
Not today is to justify me and answer what I am for,
But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than before known,
*Arouse! [...]*²⁷⁵

Questi versi di Whitman definiscono l'arte di Verhaeren. E sono anche profetici, annunciando che solo dopo la morte dell'“uomo di Manhattan” appariranno coloro che lo “giustificheranno”, i suoi primi discepoli. L'influenza di Whitman, come quella di Nietzsche, si manifestò in varie fasi differenti²⁷⁶, alcune delle quali, come la poesia unanimista di Romans, appartengono al primo decennio del XX secolo, mentre il whitmanismo degli ispanoamericani e di uno spagnolo come Léon-Felipe continua ancora come una forza viva. La prima fase dell'influenza di Whitman fu quella della scoperta del verso libero a Parigi e della reazione al Decadentismo, reazione che, peraltro, è un sintomo profetico del Modernismo del 1910. Accade che il decadentista Laforgue, che esercitò un'influenza così grande sul Modernismo, fosse anche il primo traduttore di Whitman in Francia. E il grande propagandista di Whitman in Francia fu il franco-americano Vielé-Griffin, il poeta della *Clarté de Vie*, che vinse la decadenza parallelamente al poeta delle *Heures claires*.

Il democratismo di Whitman non era ancora ben compreso nel 1900. Tuttavia Dehmel, il poeta del *Bergpsalm*²⁷⁷, lo interpretò come il vincitore dell'individualismo e l'inglese Edward Carpenter (1844-1929), vecchio discepolo [2245] di Ruskin e poi di Morris, apprese da Whitman il grande tono profetico di *Towards Democracy* (Verso la democrazia, 1883). Una conseguenza immediata dell'influenza di Whitman fu la liberazione della metrica, il verso libero di Arno Holz, il cui amico Schlaf tradusse *Leaves of Grass* in tedesco. Ciò che soprattutto fece impressione fu la forma innica di Whitman. Perfino un latino tropicale come Darío rese omaggio all'“anglosassone” nelle

²⁷⁴ N. d. t.: Su Whitman cfr. cap. 8.3, pp. 2051 ss.

²⁷⁵ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Poets to Come*, vv. 1-4: «Poeti futuri! Oratori, cantori, musicisti futuri! / Non sarà l'oggi a giustificarmi e a spiegare a cosa servo, / Ma voi, una nuova nidiata, spontanea, atletica, continentale, più grande di quelle conosciute prima, / Sorgete!».

²⁷⁶ G. DE TORRE, *La Estrela de Walt Whitman*, in *La Aventura y el Orde*, Buenos Aires, 1943; G. W. ALLEN edit., *Walt Whitman Abroad. Critical Essays from Germany, France, Scandinavia, Russia, Italy, Spain, Latin America*, Syracuse, 1955.

²⁷⁷ N. d. t.: Cfr. cap. 8.3, p. 1999.

“*palabras liminares*” (parole liminari) delle *Prosas Profanas* e in più d’uno dei grandi inni in lode della “*hispanidad americana*” (ispanità americana). Whitmaniani sono i primi poemi del russo Bal'mont, *le Odi Navali* di D’Annunzio, gli inni mistici del polacco Kasprowicz e quelli del ceco Březina.

Una forma occidentale, più moderna e più colta, di questo whitmanismo innico è la poesia di Paul Fort (1872-1960). E’ uno dei poeti più fecondi della letteratura francese, e la critica non gli ha mai negato il suo apprezzamento; ma Fort non fu mai molto letto. La sua stessa fecondità spaventò i lettori: i trentaquattro volumi di *Les Ballades Françaises* (Le ballate francesi, 1896-1958) sono molti. Poi li turbò l’ostinazione del poeta, che rimase fedele al verso libero, o meglio al poema in prosa, non consentendo mai la disposizione tipografica delle righe in versi, sebbene la sua “prosa” sia riccamente modulata, allitterata, ritmata e perfino rimata. Fort intendeva realizzare un’opera grandiosa, autenticamente nazionale: un’epopea del paesaggio, del popolo e della storia della Francia in innumerevoli “ballate”, tante che i lettori si stancarono, arrivando al punto di non riuscire più a percepire la grande arte di ogni riga del testo. Evidentemente, scrivendo una massa così enorme di poemi non è possibile evitare disuguaglianze. Ma Fort ebbe momenti di grande ispirazione, “*heures claires*” (ore chiare) di autentica “*clarté de vie*” (chiarezza di vita), come [2246] *La ronde autour du monde* (Girotondo intorno al mondo, 1913) sempre citata, e che bisogna citare ancora una volta perché in essa si riassumono tutte le conquiste formali del Simbolismo, la vittoria sulla decadenza e sull’individualismo e lo splendore luminoso (così illusorio) dell’Europa prima del 1914:

*Si toutes les filles du monde voulaient s’donner la main,
toute autour de la mer elles pourraient faire une ronde.
Si tous les gars du monde voulait bien êtr’marins,
ils f’raient avec leurs barques un joli pont sur l’onde.
Alors on pourrait faire une ronde autour du monde, si tous
le gens du monde voulaient s’donner la main*²⁷⁸.

Il Simbolismo, sebbene definito dai suoi adepti come “arte per l’arte” o arte della “torre d’avorio”, accompagnò le trasformazioni sociali dell’epoca, riflettendole. Secondo molti critici sarebbe stato una “reazione” letteralmente reazionaria, ossia ostile al progresso economico, democratico e

²⁷⁸ N. d. t.: Paul FORT, *La ronde autour du monde*: «Se tutte le ragazze del mondo volessero darsi la mano, / tutt’intorno al mare potrebbero fare un girotondo. / Se tutti i ragazzi del mondo volessero essere dei marinai, / farebbero con le loro barche un bel ponte sulle onde. / Allora si potrebbe fare un girotondo intorno al mondo, se tutte / le persone del mondo volessero darsi la mano».

sociale. L'accusa si riferisce in particolare all'atteggiamento dei simbolisti e dei loro discepoli nel mondo post-simbolista, e cioè nel primo decennio del XX secolo. Atteggiamenti politicamente reazionari, a volte molto marcati, sono innegabili nei casi di D'Annunzio, Yeats e George, soprattutto nella seconda fase delle loro attività letterarie e politiche; ed è anche evidente l'"evasionismo" o "escapismo" di un Rilke. Ma è già meno certo l'evasionismo di Valéry. Per altro verso, tra il 1900 e il 1914 vi furono alcuni grandi reazionari che erano in rapporti poco amichevoli col Simbolismo, come Maurras, o che non avevano con esso alcun rapporto, come Kipling. Gli "eredi" del Simbolismo sembrano aver seguito più una tendenza dell'epoca che non le implicazioni ideologiche del loro stile. E vi furono grandi simbolisti francamente rivoluzionari, come Gorter, Blok e Ady.

Lo stesso Simbolismo del 1886 parve reazionario perché attaccò il Naturalismo, lo stile delle ideologie radicali. Ma non lo sconfisse per sempre. In occasione dell'inchiesta di Jules Huret sull'evoluzione letteraria, nel 1891, la sconfitta del Naturalismo sembrò così completa che ebbe un grande successo umoristico la risposta telegrafica del naturalista ostinato Paul Alexis: «*Naturalisme pas mort. Lettre suit*»²⁷⁹. Albert Thibaudet ha osservato occasionalmente che Alexis aveva profetizzato bene: il Naturalismo non era morto: ogni volta che un giovane scrittore subisce la prima esperienza [2247] fatale in un ambiente non ancora esplorato dal punto di vista letterario, comunica tale esperienza scrivendo un romanzo naturalista. E' possibile e necessario estendere l'osservazione di Thibaudet alle entità collettive della letteratura: ogni volta che si scopre una nuova professione, una nuova classe, una nuova città, un nuovo continente, sorge un neonaturalismo. Dalla guerra del 1914-18 sorse un romanzo neonaturalista; dalla crisi economica del 1919 sorse un neonaturalismo; e sono neonaturalisti, oggi, il romanzo coloniale e il romanzo latinoamericano. Il Naturalismo nel suo senso più ampio, come "verificatore di fatti", è il metodo proprio della finzione in prosa; fare "*statements*" (affermazioni) è il compito della prosa; trasmettere "*meanings*" (significati) è il compito della poesia²⁸⁰. Nell'"epoca della prosa" la stessa poesia divenne prosaica, facendo "affermazioni" e presentando "cose": fu il Parnassianesimo. Contro di esso sorse il Simbolismo, che suggeriva ed evocava i "significati" dietro alle parole e alle cose mediante allusioni, i "simboli". E' il metodo proprio della poesia. In questo senso ampio tutta la poesia autentica è simbolista, indipendentemente dalle particolarità e dalle contingenze della poesia del 1890; e oggi si può già affermare: "*Symbolisme pas mort. Lettre suit*"²⁸¹.

La comparsa e la scomparsa di stili letterari ha certi rapporti con le trasformazioni della società; ma queste non spiegano quelli, non spiegano lo stile in quanto tale. In realtà lo studio delle transizioni

²⁷⁹ N. d. t.: «Naturalismo non morto. Segue lettera».

²⁸⁰ N. d. t.: Sui concetti di *statements* e *meanings* cfr. cap. 9.1, p. 2247 e cap. 10.1, p. 2613 (I. A. Richards).

²⁸¹ N. d. t.: "Simbolismo non morto. Segue lettera".

sociali ha contribuito a spiegare i mutamenti di stile, nel senso di “stile dell’epoca”; ma al di là di questo esistono fattori autonomi dell’evoluzione stilistica; anche il Simbolismo può essere interpretato in maniera soddisfacente come neoromanticismo post-parnassiano o come neoromanticismo pre-modernista. Ed esistono inoltre i fattori permanenti dell’espressione in prosa e dell’espressione in poesia, tra le quali il confine è variabile. Il Maturalismo fu il primo tentativo di impadronirsi di quel materiale chiamato “mondo moderno”; il metodo poteva essere solo quello della prosa, e allora divenne prosaica la stessa poesia. Questa reagì producendo uno stile particolarmente poetico, avverso alle “affermazioni” sulla realtà, e da ciò deriva il carattere evasionista del Simbolismo. Ma il risultato fu, alla fine, uno stile poetico capace di esprimere in poesia il quel materiale chiamato “mondo moderno”. E’ questo il primo sintomo di una “letteratura di equilibrio” che dominerà l’Europa tra il 1900, la “*fin du siècle*”, e la fine vera e propria del XIX secolo, il 1914.
