

[2249] Cap. II: L'epoca dell'equilibrio europeo.

Negli anni che vanno, più o meno, dal 1900 al 1914 venne prodotta gran parte di quella che era considerata “letteratura moderna”, quella cioè che non costituisce la “letteratura contemporanea” e non appartiene già più alla “letteratura classica” che la lettura scolastica e i “doveri della cultura generale” impone. In questo senso Balzac, Flaubert e perfino Zola sono “classici”: “bisogna” leggerli per non passare per illetterati. Gide, e in un certo senso anche Proust sono contemporanei. Tra questi due gruppi stanno Barrès e Rolland, Charles-Louis Philippe, Péguy e Alain Fournier, la letteratura prima del 1914, la letteratura di ieri. I nomi menzionati bastano già per non conferire alcun senso peggiorativo all'espressione “letteratura di ieri”. In effetti l'epoca di Valéry, Claudel, Barrès e Bergson, di Yeats, Conrad, Kipling e Shaw, di Unamuno, Baroja, Juan Ramón Jiménez e Valle-Inclán, di Rilke, George e Thomas Mann, di Hamsun, Blok e Gor'kij non rivelò segnali di decadenza letteraria; la stessa epoca, peraltro, nella quale comparvero le prime opere (e già opere importanti) di Apollinaire e Pirandello, Benn e Pound, e nella quale erano già state scritte tutte le opere di Italo Svevo. In quest'epoca il livello medio delle produzioni letterarie fu forse più elevato che in qualunque epoca precedente. Ecco il motivo per cui così tante opere sono rimaste fino ad oggi, comprese quelle di seconda e terza categoria. Intorno al 1910 erano in molti a scrivere, e scrivevano per tutte le categorie di lettori, [2250] in un mondo altamente alfabetizzato, liberale e sempre più democratico, sebbene rimanessero in piedi le cattedrali e i palazzi, i poteri e i residui, le superstizioni e le lezioni del passato. E' un'epoca per collezionisti dal gusto eclettico. I musei di Parigi, di Londra e di ogni altra città raggiungono grandi proporzioni; e allo stesso tempo già si pensa di costruire musei di arte moderna a Parigi e Berlino, a Mosca e a New York, e perfino in città tradizionaliste come Roma e Madrid.

E' difficile orientarsi in quei musei e in quella letteratura: la quantità del materiale disponibile è troppo grande. Ciò è in relazione con il liberalismo dell'epoca, con quello che Mannheim¹ ha chiamato “la molteplicità delle élites”. In epoche meno liberali e meno democratiche un'élite omogenea determina lo stile dominante. Ma intorno al 1910 il libero accesso all'istruzione superiore e alle professioni liberali, l'omaggio reso al talento senza considerazione per le sue origini permettono l'ascesa degli individui più diversi, incapaci di formare un'élite omogenea, con la conseguente formazione di varie “élites” il cui numero tende a crescere. Uno “stile 1910” non esiste. Gli scrittori sembrano avere in comune una sola qualità: essere contemporanei. Vale a dire, costituire una generazione; e solo il “teorema della generazione”, dall'applicazione così variabile

¹ K. MANNHEIM, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Leiden, 1935.

nella storiografia della letteratura, della musica e delle arti plastiche, offre la possibilità di orientarsi in quella foresta di opere.

Non si sa con certezza se il “teorema della generazione”² sia stato concepito prima dal positivista francese Antoine-Augustin Cournot o dal positivista tedesco Gustav Rümelin; in ogni caso, è di origine positivista. Praticamente, nessuno dei tentativi di suddividere razionalmente in “periodi” e “fasi” la storia letteraria era risultato efficace; i positivisti tentarono perciò di sostituire gli incerti criteri stilistici con il criterio certissimo della cronologia, riunendo gli scrittori in base all’anno di nascita. La prima [2251] applicazione pratica del principio fu fatta da A. Ottokar Lorenz³ nella storia della musica europea; e non sono meno conosciuti i tentativi di Julius Petersen per la storia del Romanticismo tedesco, e di Albert Thibaudet per la storia della letteratura francese del XIX secolo. Ne risultarono separazioni e approssimazioni sorprendenti, a volte chiarificatrici, altre volte discutibili; e ogni tentativo di sovrapporre il criterio cronologico al criterio stilistico finì in una speculazione “astrologica”: dai tempi dell’astrologia rinascimentale non si era data un’importanza così superstiziosa alla data di nascita come nella sintesi della pittura italiana del Rinascimento di Wilhelm Pinder o nella sintesi della letteratura francese dei secoli XVII e XVIII di Eduard Wechssler. Evidentemente, gli schemi matematici non servivano. Il valore del teorema risiede soprattutto nel richiamare l’attenzione sulle affinità e sulle differenze stilistiche che erano sfuggite alla critica impressionista come pure alla critica conservatrice con il suo concetto di “scuole” letterarie.

In questo senso, Petersen applicò il teorema per rendere più oggettivo il concetto di “scuola letteraria”, definendo la “generazione” mediante la condivisione di certe caratteristiche ed esperienze. Gli scrittori di una generazione, dopo essere passati attraverso la stessa formazione, si scontrano con un determinato avvenimento storico, che inaugura una nuova era e li separa dalla generazione precedente; allora i “nuovi” si organizzano in gruppi intorno a riviste e caffè, riconoscono gli stessi modelli e capi, parlano la stessa lingua, incomprensibile per i “vecchi”. Il risultato è lo stile della nuova generazione. L’applicazione di questo concetto è meno comoda della sua definizione. Anche in un caso così marcato come quello della “generazione del 1898” in Spagna⁴ Pedro Salinas non riuscì ad applicarlo senza esercitare una certa violenza sui fatti⁵. In realtà il “teorema della generazione” risolve molti problemi quando si tratta della comparsa più o meno improvvisa di un nuovo stile, come fu il caso del Romanticismo tedesco: anche Thibaudet

² J. PETERSEN, *Das Problem der Generation*, in *Philosophie der Literaturwissenschaft*, ed. da E. Ermatinger, Berlin, 1930; A. THIBAUDET, *L’idée de la génération*, in *Réflexions sur la littérature*, Paris, 1938; H. PEYRE, *Les générations littéraires*, Paris, 1948.

³ N. d. t.: Alfred Ottokar Lorenz (1868-1939); il riferimento è all’opera *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (Storia musicale dell’Occidente al ritmo delle generazioni), 1928.

⁴ N. d. t.: Sulla “generazione del 1898” spagnola cfr. cp. 9.1, p. 2201 ss.

⁵ P. SALINAS, *El concepto de generación literaria aplicado a la de 98*, in *Literatura Española Sigilo XX*, México, 1941.

disponeva di alcuni punti critici, come la “*bataille d’Hernani*”, il 1848, il 1870 e l’“*affaire Dreyfus*” (caso Dreyfus). Il “teorema della generazione” non si applica tuttavia altrettanto bene alle epoche eclettiche, calme, di equilibrio mentale, come furono le epoche classiciste. Eclettico fu l’inizio del XX secolo in Spagna, dopo la prima tempesta: [2252] Unamuno e Valle-Inclán, Azorín e Baroja, Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez appartengono, evidentemente, a stili differenti in un clima comune; e molto più eclettico fu l’inizio del secolo nell’Europa in generale, sia pure senza il forte individualismo caratteristico degli spagnoli. In questo modo soltanto alcuni degli elementi della definizione di Petersen rimangono incontestabili. Innanzitutto, la “paralisi” della generazione precedente: “*naturalisme pas mort*”⁶, significa che si continuava a scrivere romanzi naturalisti, ma l’era del Naturalismo era finita; e i simbolisti furono i primi a dichiararsi “decadenti”. Poi la nuova generazione del 1900 dispone di un linguaggio comune, che è quello del Simbolismo, per quanto non fosse più considerato come un esoterismo proprio di una scuola; continuavano gli effetti di una maggior purezza espressiva rispetto a tutti i decenni precedenti; e l’elevato livello generale della letteratura del 1910 è, in misura non piccola, eredità del Simbolismo. Infine, la generazione del 1910 reagì in maniera più o meno simile, sia pure definendo programmi d’azione differenti, ai grandi avvenimenti che segnarono l’inizio del secolo.

Prima di definire questa “reazione più o meno simile” è opportuno riferire quegli avvenimenti: il “caso Dreyfus”, il regime personale dell’imperatore Guglielmo II in Germania, la morte della regina Vittoria, la catastrofe coloniale della Spagna del 1898, l’inizio dell’imperialismo nordamericano, la rivoluzione russa del 1905. Nella prospettiva storica odierna questi appaiono come avvenimenti molto diversi, che giustificano le reazioni più diverse. Ai contemporanei non sembrava così. Il “caso Dreyfus” significava, a seconda del punto di vista da cui veniva considerato, la vittoria della democrazia repubblicana o il punto di partenza della rinascita nazionalista; il regime personale del *Kaiser* aprì alla Germania prospettive di domino mondiale; la morte della regina Vittoria ringiovanì perfino i quadri del partito conservatore, dopo che la vedova puritana fu sostituita dall’allegro principe di Galles, frequentatore abituale dei caffè e dei teatri parigini; si comprendono le speranze di rinascita morale e spirituale in Spagna e l’orgoglio degli americani; e infine la sconfitta dell’esercito zarista ad opera dei giapponesi, l’assassinio del ministro Pleve e del granduca Sergio per mano dei terroristi, lo sciopero generale e la promessa di una costituzione fatta dallo zar umiliato furono motivi di rallegramento per il mondo intero, abituato a considerare la Russia come una macchia nera nel panorama meraviglioso del progresso moderno. I contemporanei avrebbero forse indicato come un avvenimento importante tra tutti gli altri l’Esposizione [2253] Universale di

⁶ N. d. t.: “[II] Naturalismo non [è] morto”. cfr. cap. 9.1, p. 2246.

Parigi del 1900, spettacolo grandioso dello sforzo comune di tutte le nazioni, “*ivres du monde et de nous-mêmes*”⁷. Quella “reazione più o meno simile” era francamente ottimista.

Non vi fu una “*fin du siècle*” (fine secolo). Il primo gennaio 1900 trascorse senza che l’“*Empire à la fin de la décadence*”⁸ crollasse; né si verificò la “*Gran Soir*” (grande sera) che gli anarchici avevano predetto ai borghesi spaventati. I secoli della cronologia non coincidono con i secoli della storiografia. Il 1910 è più vicino al 1880 che al 1920. La “*fin du siècle*” non fu ancora la vera e propria fine del XIX secolo. Continuavano le rivendicazioni delle quali il Naturalismo era stato l’espressione, così come le angosce di cui era stato espressione il Simbolismo. Naturalismo e Simbolismo sopravvissero in una forma attenuata, eclettica. Quella che appariva come l’aurora del 1900 (un’altra delle “aurore che ancora non si sono levate”, secondo l’espressione di Nietzsche), fu in realtà una sera luminosa; il XIX secolo terminerà soltanto nel 1914. All’equivoco pessimista del 1890 corrisponde l’equivoco ottimista del 1900, una vera e propria euforia. E questa euforia determina le reazioni della nuova generazione del 1900.

Nel 1840 nacquero Zola, Villiers de L’Isle Adam⁹, Hardy, Verga; nel 1842 Mallarmé e Antero de Quental; nel 1843 Pérez Galdós; nel 1847 Jens Peter Jacobsen e Amalie Skram¹⁰; nel 1855 George Rodenbach e Cesário Verde; nel 1857 Gissing, Bang e Pontoppidan; nel 1858 Samain; nel 1859 Housman; nel 1860 Laforgue e Čechov; nel 1862 Maeterlinck e nel 1863 Sologub: è una galleria formidabile di pessimisti. Tra costoro apparvero alcuni che riuscirono a convertirsi all’ottimismo: Nietzsche, che è del 1844, e Verhaeren, che è del 1855; D’Annunzio nel 1863, Kipling nel 1865, Claudel, Darío¹¹, George e Gor’kij nel 1868; Johannes Vilhelm Jensen e Péguy nel 1873. L’ottimismo di questi scrittori è soggetto alle oscillazioni proprie del lavoro intellettuale degli artisti. Più marcati sarebbero l’ottimismo di Theodore Roosevelt, Joe Chamberlain, Jaurès, Guglielmo II, Stolypin (gli statisti dell’epoca) o la fede progressista di Edison, Marconi o Ford. Anche nella letteratura compaiono pessimisti come Yeats, Proust, Baroja, Antonio Machado, Rilke e Thomas Mann, ma questi vennero pienamente riconosciuti solo dopo il 1918. Quanto all’atmosfera generale tra il 1900 e il 1910, basta confrontare Samain e Verhaeren¹². Gli uomini della nuova [2254] generazione sono posseduti dall’“*élan vital*” (slancio vitale), così denominato dal suo maggior filosofo¹³. Pullulano le “dottrine dell’azione”. Sono imperialisti, apostoli o rivoluzionari; ma quasi sempre con la decenza e la compostezza che accompagnano la prosperità economica.

⁷ N. d. t.: «Ebbri del mondo e di noi stessi», verso di Émile VERHAEREN, cfr. cap. 9.1, p. 2243.

⁸ N. d. t.: “L’Impero alla fine della decadenza”.

⁹ N. d. t.: Villiers de L’Isle Adam nacque in realtà nel 1838.

¹⁰ N. d. t.: Amalie Skram nacque in realtà nel 1846.

¹¹ N. d. t.: Darío nacque in realtà nel 1867.

¹² N. d. t.: Su Samain e Verhaeren si veda il cap. 9.1.

¹³ N. d. t.: Henri Bergson.

Dopo il 1900 le crisi economiche si fanno più rare e hanno ripercussioni meno estese. La prosperità rimane quasi stabile, modificandosi quasi solo nel senso di un miglioramento costante del tenore di vita delle classi medie; anche il proletariato, organizzato in partiti e sindacati, lotta con successo considerevole, e viene a crearsi un'“aristocrazia” di operai qualificati. Malgrado ciò non diminuiscono i profitti del capitale, organizzato in formidabili corporazioni e cartelli. Si attribuisce questo miracolo al progresso della tecnica, che sarebbe capace di distribuire ricchezze sempre più grandi ai padroni delle forze della natura. Invenzioni che poco tempo prima apparivano all'umanità come sogni dell'immaginazione di un Jules Verne (telefono, grammofo, automobile e aeroplano) già non suscitano più molta curiosità. Ai progressi della tecnica corrispondono quelli della democrazia: suffragio universale, regime parlamentare e libertà sindacale vengono conquistati anche nelle autocrazie di tradizione inveterata. Scompare definitivamente l'analfabetismo: le scuole serali e la “*University Extension*”¹⁴ diffondono tra gli strati inferiori della popolazione conoscenze un tempo appartenenti alle sole élites. Nelle zone rurali si leggono giornali che recano notizie dal mondo intero. Il libero scambio culturale fa seguito a quello commerciale. Si celebrano congressi internazionali di ogni sorta, si organizzano internazionalmente le professioni e i partiti politici. Il pacifismo è una grande potenza. L'umanità sembra incamminata verso il paradiso terrestre.

Chi oggi, dopo tante esperienze sinistre, ricordi quell'epoca, riprenderebbe, modificandola, una frase di Talleyrand: «*Qui n'a pas vécu dans les années avant de 1914, ne sait pas ce que c'est que le plaisir de vivre*»¹⁵. Si tratta, evidentemente, di un'illusione ottica. Non esistono età dell'oro. Sarebbe più giusto parlare di equilibri felici ed effimeri. La pace durata per diversi decenni, prima del 1914, e disturbata solo dal rumore lontano dei cannoni in remoti paesi coloniali, si basava sulla superiorità dell'esercito tedesco e della flotta britannica, così forti che nessuno osava attaccarli. Le rivendicazioni marittime della Germania costrinsero tuttavia [2255] l'Inghilterra a fomentare alleanze antitedesche nel continente, di modo che la pace si basava, in definitiva, su uno strumento diplomatico estremamente precario: l'equilibrio tra le grandi potenze, continuamente minacciato da quelle stesse grandi potenze. Governi deboli erano perfino tentati di servirsi delle possibilità belliche per sviare l'attenzione dai dissensi interni; la prima tra le grandi potenze che ruppe la pace, attaccando la Turchia in Libia, fu l'Italia, dove si alimentava il nazionalismo del “*mare nostrum*” nello stesso periodo in cui la “settimana rossa”, organizzata dai socialisti rivoluzionari, faceva tremare la terra della Romagna. La pace sociale, base della democrazia, non era meno minacciata della pace internazionale. Le lotte di classe, smentendo le dottrine nazionaliste, già presagivano il carattere economico e imperialista della guerra futura. L'equilibrio era soltanto apparente.

¹⁴ N. d. t.: Espressione con la quale si intende l'estensione dell'accesso all'università e in generale all'insegnamento superiore a categorie sociali che un tempo ne erano escluse.

¹⁵ N. d. t.: «Chi non ha vissuto gli anni precedenti il 1914 non sa cosa sia il piacere di vivere».

Quasi le stesse espressioni caratterizzano l'“equilibrio” letterario, anch'esso apparente. La lettera che Paul Alexis non arrivò mai a scrivere (“*Naturalisme pas mort. Lettre suit*”)¹⁶ fu rappresentata da Kipling e Thomas Mann, Hamsun e Gor'kij. Né morì il Simbolismo. Fino a un certo punto, tutti gli scrittori dell'epoca scrivono in stile simbolista, impiegando “simboli”: il Thomas Mann di *La morte a Venezia*, lo Hamsun di *Victoria* e il Gor'kij di *La vecchia Iserghil'* (1894)¹⁷; e ai principi poetici permanenti che il Simbolismo ristabilirà si deve l'elevato livello della letteratura post-simbolista, anche tra coloro che abbandonarono il Simbolismo o non l'accettarono mai.

La convivenza tra simbolisti e naturalisti, rappresentanti di stili antagonisti, all'interno della stessa generazione, impone una revisione del famoso teorema: esso è troppo schematico, e ciò deriva dalle sue origini positiviste. Il teorema della generazione pretende di spiegare i mutamenti di stile applicando metodi matematici, statistici, a fatti biologici. Ma come le opere dello spirito umano non hanno un'origine meramente biologica, così la relazione storica tra queste opere, la storia della letteratura, resiste alle interpretazioni matematiche. Come il pensatore spiritualista e il critico degli stili intendono rivendicare l'autonomia della storia letteraria, così i pensatori dialettici, siano essi hegeliani o marxisti, insisteranno sull'interpretazione della storia non mediante la matematica, ma mediante la sociologia.

[2256] E' necessario modificare il teorema della generazione per mezzo di considerazioni sociologiche alla maniera di Karl Mannheim¹⁸. Il fattore comune della generazione è il temperamento; ma le reazioni sono differenti in base alle origini sociali degli scrittori che, dopo essere passati attraverso la medesima formazione, entrano nella vita in condizioni sociali differenti. Capitalismo monopolista, decomposizione della piccola borghesia, organizzazione del proletariato sono le condizioni del 1900. La generazione che era entrata unita nella vita si separa presto in borghesi, piccoli borghesi e proletari, o più esattamente in figli di borghesi, di piccoli borghesi e di proletari; perché non sono i veri e propri attori del processo economico coloro che fanno la letteratura, bensì gruppi accessori di quelle classi, che qui indichiamo come “figli”. La distinzione ha importanza: spiega (tenendo sempre d'occhio il fatto che la definizione di letteratura come prodotto sociale è esatta, ma unilaterale) la relativa indipendenza dell'evoluzione stilistica in rapporto con l'evoluzione sociale. Spiega il fenomeno dell'epigonismo, e cioè della sopravvivenza degli stili le cui basi sociali sono ormai scomparse, e il fenomeno delle avanguardie, e cioè delle anticipazioni letterarie di future transizioni sociali. Nella letteratura del primo decennio del XX secolo l'epigonismo è ovvio nella sopravvivenza dello stile simbolista e del Naturalismo

¹⁶ N. d. t.: Cfr. sopra, p. 2252.

¹⁷ N. d. t.: Titolo italiano dell'opera di Gor'kij, che Carpeaux dà come: *Centelhas Azuis* (Scintille azzurre); ma a p. 2422 cita nuovamente l'opera e la sua protagonista, la vecchia Iserghil'.

¹⁸ K. MANNHEIM, *Das Problem der Generationen*, in “*Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie*”, VII, 2/3, 1928.

rivendicatore; allo stesso tempo le avanguardie pretendono di trasformare il Simbolismo in magia verbale e il Naturalismo in Primitivismo. Considerato ciò, sarebbe possibile “incrociare” i tre gruppi dei simbolisti (estetisti, decadenti e ribelli) e le tre “classi sociali” della letteratura (“figli” della borghesia, della piccola borghesia e del proletariato) e arrivare, includendo le tendenze “estremiste”, a otto gruppi: neoclassicisti estetizzanti borghesi, borghesi decadenti seminaturalisti, tradizionalisti borghesi, neosimbolisti borghesi, primitivisti piccolo-borghesi, primitivisti proletari, neonaturalisti e “modernisti” futuristi. Lo schema potrebbe avere una certa utilità ai fini di un’esposizione didattica, ma soltanto per quella; nella sua applicazione resterebbe incompleto per via dell’insufficiente rappresentazione del proletariato, la cui coscienza di classe faceva fatica a destarsi e i cui “figli” occupano ancora un settore ridotto della letteratura. Al di là di ciò [2257] esistono, come in tutte le epoche della storia letteraria, figure isolate che non rientrano in alcuno schema, come un Rilke o un Conrad. Quello schema fornisce soltanto un filo conduttore per orientarsi nelle relazioni complesse tra i mutamenti sociali e l’evoluzione stilistica, relativamente autonoma. Il poeta e critico inglese Auden riteneva di aver trovato la “legge” che regola questa autonomia relativa¹⁹: la “scelta della tradizione”. Le classi socialmente differenti della nuova generazione letteraria obbediscono a tradizioni stilistiche differenti, rompendo in questo modo l’iniziale unità generazionale. La storia delle perturbazioni dell’eclettismo del 1900 ad opera delle differenti “scelte di tradizione” costituisce la stessa storia letteraria degli inizi del XX secolo.

La tendenza generale è quella di uscire dall’individualismo, che si divide subito in due tendenze secondarie, opposte, una delle quali pretende di incorporare la “classe letteraria” nella nuova società democratica, mentre l’altra, temendo la sottomissione dello spirito alle masse, raccomanda il ritorno alle tradizioni abbandonate. Le strade si separano precisamente al principio del secolo, in occasione del “caso Dreyfus”. La vittoria politica andò ai “dreyfusards”²⁰. Ma la vittoria letteraria andò alla destra, e meno al tradizionalismo storico di Maurras e che non la nazionalismo di Barrès, il primo tra gli scrittori razzisti del XX secolo. L’adesione del tradizionalismo a questa teoria del “sangue e suolo della Francia” si manifesta in un’opera di scarso valore letterario e ideologico, ma di significato storico, *L’étape* (La tappa 1902) di Bourget²¹: i nuovi arrivati tra gli intellettuali, di origine plebea, sarebbero elementi pericolosi e nocivi perché il talento e l’educazione non possono sostituire l’indefinibile formazione delle élites storiche nel corso dei secoli. La gente del popolo accettò la sfida, anche nella destra, dove finì lottando Péguy, figlio di contadini. La dottrina dello “slancio vitale” di Bergson irrobustì la loro fede; diede un fondamento perfino alla fede socialista o piuttosto anarco-sindacalista di Sorel, che predicava una rinascita della civiltà occidentale mediante

¹⁹ W. H. AUDEN, *Criticism in a Mass Society*, in *The Intent of the Critic*, edito da D. A. Stauffer, Princeton, 1941.

²⁰ N. d. t.: I sostenitori dell’innocenza di Dreyfus.

²¹ N. d. t.: Su Bourget cfr. cap. 8.3, p. 2034.

un “ricorso” alla barbarie. E’ il Primitivismo, che si manifesta come gusto per gli ambienti esotici o rustici, come vitalismo “populista”, e infine come brutalità razzista, e che è una delle tendenze letterarie del secolo.

[2258] Pensavano “primitivamente”, secondo le categorie di un vitalismo elementare, molti francesi, che deprecavano la decadenza biologica della Francia, paese dalla natalità sempre più ridotta, temendo la forza superiore del vicino tedesco. Ma in Germania la situazione era analoga. Thomas Mann, prima del 1914, non è molto meno tradizionalista di Bourget; e al nazionalismo di Barrès corrisponde il razzismo dell’inglese germanizzato e wagneriano fanatico Houston Stewart Chamberlain. Come in Francia, anche in Germania esiste un Primitivismo irregolare, quello di Wedekind e dei *bohémien* di Monaco, iconoclasti che si prendevano gioco della cultura greco-tedesca. Ma solo quando questo spirito di rivolta si pone al servizio dell’imperialismo ufficiale, personificato dall’imperatore Guglielmo II, sorge il Primitivismo nazionalista del “Wandervogel”²², della gioventù studentesca, che anticipa il nazionalsocialismo.

L’arroganza tedesca si fonda principalmente sull’indebolimento dell’Inghilterra dopo l’era vittoriana. L’Inghilterra del 1910 conservava tutti gli aspetti esteriori della sua civiltà estremamente tradizionalista; il “primitivismo” pareva una specialità del nemico interno alle frontiere, gli irlandesi; ma il Primitivismo appare anche, malcelato, nella violenza imperialista di Kipling e nelle tendenze bucoliche e a volte tolstoiane della cosiddetta poesia “georgiana”. E. M. Forster è, fatalmente, un solitario.

Il liberalismo fu considerato dagli spagnoli, da Pérez Galdós a Ortega y Gasset, come la grande speranza dopo la catastrofe del 1898. Ma Unamuno non è un liberale europeizzante, quanto piuttosto un basco violentemente “primitivo”, così come il suo conterraneo Baroja e come il galiziano Valle-Inclán. Ricordiamo anche la poesia, intenzionalmente popolare, di Antonio Machado.

Per un certo periodo il Primitivismo fu addirittura la dottrina ufficiale di quel paese che nel 1898 aveva sconfitto la Spagna, gli Stati Uniti. Fu l’era di Theodore Roosevelt, della politica in maniche di camicia, della più grande popolarità di Mark Twain e dei racconti di O. Henry. L’opposizione semisocialista dei “*muckrakers*”²³, gente della vecchia frontiera dell’Ovest, non modifica il panorama. E soltanto dopo arrivarono Irving Babbitt, More e Sherman, gli “umanisti”, vale a dire i tradizionalisti reazionari del Nuovo Mondo.

Tra le grandi letterature di quest’epoca soltanto una è o sembra essere interamente tradizionalista: quella russa. Il Simbolismo, movimento europeizzante, aveva già vinto intorno al 1900, e gli avvenimenti politici (la sconfitta della Russia da parte [2259] del Giappone e il fallimento della

²² N. d. t.: Sul Wandervogel si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2396.

²³ N. d. t.: Sui *muckrakers* si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2443.

rivoluzione del 1905) portarono gli intellettuali a conversioni religiose e all'atteggiamento antimarxista della famosa pubblicazione collettiva "*Limites*". La risposta venne dal maggiore scrittore "primitivista" dell'epoca, Maxim Gor'kij²⁴, che all'opera nella quale denunciò gli intellettuali reazionari diede il titolo significativo di *Barbari* (1905).

La distribuzione geografica di queste tendenze letterarie è assai disuguale. Anche la "scelta della tradizione" dipende dalle particolari condizioni delle differenti "aree culturali", come la Francia piccolo-borghese e democratica, gli Stati Uniti dei grandi *trusts*, l'Inghilterra imperialista e liberale e la Russia zarista, rivoluzionaria o disperata. La "scelta della tradizione" è un processo che dice qualcosa riguardo al modo di esprimersi, allo stile; le decisioni sono il risultato delle condizioni sociali e linguistiche. Nei paesi di espressione latina (Francia, Italia, Spagna) la lingua letteraria aveva ormai raggiunto o superato l'apogeo delle possibilità di evoluzione, mentre la struttura socio-economica era arretrata; e quanto più era arretrata, tanto maggiore era la tentazione di rompere violentemente con tutte le tradizioni, giudicate obsolete, compresa la stessa letteratura intesa come "letteratura per la letteratura", come espressione autonoma di lingue civilizzatissime. Sono i paesi dell'estetismo ieratico, e allo stesso tempo dei modernismi e dei futurismi d'avanguardia. In Inghilterra e in Germania il Simbolismo non aveva vinto completamente, tranne che nelle regioni marginali dell'Irlanda e dell'Austria; da ciò un certo ritardo stilistico, accanto al più rapido progresso tecnico ed economico. In questi paesi le ideologie dominanti si manifestano soprattutto in opere scientifiche o di divulgazione pseudoscientifica; le letterature, nel senso più ristretto di "belle lettere", rivelano i tratti caratteristici dell'epigonismo. Negli Stati Uniti regna il disaccordo tra la situazione economica, tecnicamente avanzata, e la letteratura vittoriana di Boston, che aveva rappresentato il paese per un secolo intero e ora non serviva più quale portavoce delle realtà sociali; per mancanza di una tradizione poetica (gli americani ignoravano il Simbolismo) continua il "secolo della prosa", e la tendenza principale della letteratura americana del 1910 è naturalista. Questo stesso stile è l'unico di cui si può servire la letteratura rivoluzionaria russa; il linguaggio poetico russo, tuttavia, si trova chiaramente in fase di evoluzione, essendo il mezzo di espressione quasi naturale dell'*intelligenza* evasionista.

[2260] In generale le differenze regionali tra le aree culturali tendono a sparire in quest'epoca di libero scambio culturale. Non si era mai tradotto così tanto, di modo che un successo editoriale di Parigi diventava accessibile, pochi mesi dopo la sua comparsa, in tutte le lingue civilizzate. L'epoca tra il 1900 e il 1914 si definì dal punto di vista letterario per mezzo di una letteratura internazionale di livello molto più elevato di quella dei tempi di Walter Scott o di Eugène Sue. Ma la sociologia

²⁴ N. d. t.: Su Gor'kij, pp. 2420 ss.

letteraria, lo studio delle condizioni sociali della diffusione delle opere, considera meno i valori letterari che non il successo, interpretato come un sintomo.

Gli scrittori più letti o più ammirati dell'epoca erano Wilde (più per il suo "spirito" mondano che per le raffinatezze del suo immoralismo stilizzato), D'Annunzio (per i suoi atteggiamenti da conquistatore di donne e delle masse), Anatole France (per la superiorità dello scetticismo, al di sopra delle passioni di parte) e lo stesso Bourget, il romanziere dell'aristocrazia e dello snobismo pseudo-aristocratico. La gloria tardiva di Meredith non è priva di relazione con le qualità aristocratiche del suo mondo di *lords* e di *ladies* impegnati in una permanente conversazione arguta e spensierata. Thomas Mann²⁵, che aveva idealizzato i borghesi della famiglia Buddenbrook, è anch'egli osservatore soavemente ironico delle piccole corti monarchiche in *Königliche Hoheit* (Altezza Reale, 1909); e perfino un Henry James²⁶ rese un sottilissimo omaggio al mondanismo dell'alta società.

L'aspetto complementare dell'europeo mondano, conquistatore di salotti aristocratici, è l'europeo energico, conquistatore di colonie e di imperi. I *lords* e le *ladies* di Meredith possono conversare con tanta spensieratezza perché il Tommy di Kipling aveva soggiogato l'India. Non sempre l'Europa era consapevole di questa condizione; ma per lo meno c'era un vivissimo interesse per i continenti remoti. Gran parte della produzione libraria del 1910 è "letteratura coloniale", una letteratura, peraltro, di scarso peso specifico. Un figura superiore è forse l'inglese William Henry Hudson (1841-1922), scrittore virile, il cui lirismo risulta [2261] dal "pathos della distanza", *Far Away and Long Ago: a History of my Early Life* (Lontano e molto tempo fa: storia della mia infanzia, 1918), come recita il titolo della sua autobiografia; l'autore di *Green Mansions* (Verdi dimore, 1904) è, in lingua inglese, un classico della letteratura argentina²⁷. Per il resto domina la mollezza intellettuale e stilistica di Pierre Loti²⁸; e da questo peccato non può essere assolta nemmeno la maggioranza delle opere di Lafcadio Hearn (1850-1904), inglese dapprima americanizzato e poi nipponizzato, che glorifica gli aspetti poetici e pittoreschi della vita giapponese; fino a *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life* (Kokoro, cenni ed echi dell'intima vita giapponese, 1896), nei libri che peraltro precedono la militarizzazione del Giappone, si trova un lirismo sincero. Il successo di questo "colonialismo" fu universale. Lo scrittore polacco più letto dell'epoca, dopo la fallita rivoluzione del 1905, non fu, come si potrebbe pensare, il romanziere patriottico Sienkiewicz²⁹, bensì Waclaw Sieroszewski (1858-1945), che sfruttò, in numerosi racconti di notevole interesse folclorico, le esperienze dei suoi dodici anni da esiliato

²⁵ N. d. t.: Su Thomas Mann si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2294 ss.

²⁶ N. d. t.: Su Henry James cfr. cap. 8.3, pp. 2035 ss.

²⁷ N. d. t.: Hudson, nato in Argentina, visse in quel paese in fino all'età di trent'anni.

²⁸ N. d. t.: Su Loti cfr. cap. 9.1, p. 2109.

²⁹ N. d. t.: Su Sienkiewicz cfr. cap. 7.2, pp. 1447-1448.

politico in Siberia; e uno dei successi editoriali più clamorosi dl mondo intero fu un idillio del danese Laurids Bruun (1864-1935), la trilogia dei Van Zanten (1908-1930), opera ambientata nelle Indie Olandesi ma molto distante dall'Indonesia di Multatuli o dalla Malesia di Conrad.

Il termine “evasionismo” non basta a definire questa letteratura coloniale: bisogna aggiungere il gusto per la vita primitiva, cosa per la quale tuttavia non era necessario viaggiare fino all'Oceano Pacifico o alla Siberia. L'inglese Richard Jefferies (1848-1887), che rimane lo scrittore preferito di una setta di lettori, incontra gli incanti della vita semplice nella stessa Inghilterra; e non sarà differente l'atteggiamento di Francis Jammes³⁰ nei Pirenei. Un'altra fonte di emozioni primitiviste venne scoperta a sud dei Pirenei e delle Alpi, nella spagna di Mérimée e di Bizet e nell'Italia di Mascagni, paesi delle “passioni elementari” [2262] e dei costumi pittoreschi. La vittoria di questo “regionalismo” da cosmopoliti fu decisa nel teatro, e colui che ne approfittò maggiormente fu lo spagnolo Jacinto Benavente (1866-1954), che combinò in maniera abilissima i motivi *costumbristas*³¹ e la tecnica drammaturgica di Wilde e Shaw, arrivando a illudere tutto il mondo e a ricevere il premio Nobel. La maggior parte dei suoi drammi è ambientata a Madrid; Benavente è il “drammaturgo dei *boulevards*” di Madrid: oltre a Wilde e Shaw conosce bene Lavedan, Harvieu e Brioux. Pretese addirittura di fare satira sociale, ma non andò al di là di libelli reazionari drammatizzati, come *La ciudad alegre y confiada* (La città allegra e fiduciosa, 1916) o *Para el cielo y los altares* (Verso il cielo e gli altari, 1928). Di natura reazionaria è anche il suo simbolismo, che aveva appreso dal Modernismo ispoanoamericano e spagnolo; si è detto, acutamente, che egli “de-realizzava” i suoi temi realistici. A volte questa de-realizzazione produce effetti poetici, quando il drammaturgo abbandona l'elemento topico: *Los intereses creados* (Gli interessi creati, 1907) è una commedia di maschere italiane, di burattini, e non è soltanto una farsa deliziosa: proprio perché è un'opera priva di sostanza umana, possiede un incanto poetico. La sostanza umana Benavente la cercò nei temi “rurali”, tra gente dotata di una vitalità maggiore rispetto agli aristocratici e ai *bohémien* di Madrid. Ma opere come *La malquerida* (La mal-amata, 1913), per quanto di notevole efficacia scenica, sono semplici corrispondenti rustici delle commedie ambientate nei salotti aristocratici, di un'insincerità evidente. In Benavente si manifesta tutta la falsità musicale del Modernismo; e il destino naturale di questa drammaturgia è l'operetta.

Una delle qualità apprezzabili di Benavente è il tono discreto, in sordina. Forse fu per questo che il suo successo, per quanto abbastanza rumoroso, non fu così grande come quello della *Cavalleria rusticana* di Mascagni, questo equivoco musicale sulla grande arte di Verga. Nello stesso stile della [2263] “brutalità del Sud” è *Terra Baixa* (Terra bassa, 1896) del catalano Angel Guimerà (1847-1924), musicata da D'Albert nello stile di Mascagni e con pari successo. Un “virtuoso” della forma

³⁰ N. d. t.: Su Jammes cfr. più avanti nel presente capitolo, p. 2312.

³¹ N. d. t.. Sul *costumbrismo* (letteratura di costume) cfr. cap. 7.2, pp. 1522-1523.

drammatica di Wilde sembra essere l'ungherese Ferenc Molnár (Ferenc Neumann, 1878-1952), autore di *Ördög* (Diavolo, 1907); ma anche lui è un *costumbrista*, soprattutto nei racconti, nei quali scopri l'elemento pittoresco della vita di Budapest; e *costumbrismo* e abilità drammaturgica si uniscono nel suo capolavoro *Liliom* (Giglio, 1909), tragicommedia della vita proletaria. E' certo che Hamsun e Gor'kij sono differenti e incommensurabilmente superiori a questi profittatori letterari della vita primitiva; ma ai lettori piaceva soprattutto il lato pittoresco ed esotico dell'Andalusia e della Sicilia, dei fiordi e del Volga.

La "*Belle Époque*", tra il 1900 e il 1910, è l'epoca della stabilità, reale o apparente, del mondo. Anche la poesia rivela una tendenza a "stabilizzarsi". La poesia simbolista può diventare decorativa, come in Henri de Régnier; e può anche cercare di conferire contorni più definiti al verso musicale: è la tendenza classicista di Moréas, che trova ancora molti discepoli, come Tellier, La Tailhède e altri, poeti minori senza dubbio, e oggi dimenticati, ma il cui ruolo storico fu considerevole: contribuirono alla "solidificazione" della poesia simbolista, che perse il suo aspetto "vago" e "musicalmente ineffabile" con l'accentuare i valori plastici del verso. Yeats e Rilke, che in gioventù erano stati tra i romantici più vaghi e musicali, passano attraverso una conversione profonda, quasi come se fossero dei "nati due volte"; ed escono dalla crisi come poeti differenti, proclamando in versi ermetici e come forgiati nel metallo un messaggio diverso. Juan Ramón Jiménez abbandona il Modernismo dei suoi inizi; Blok lascia la mistica di Solov'ëv per rivolgersi alla realtà russa; Stefan George abbandona il preziosismo. Perfino D'Annunzio cerca, nelle *Laudi*, un nuovo Classicismo. E Valéry esce dal silenzio volontario durato vent'anni. Il Simbolismo produce i suoi maggiori poeti nel post-simbolismo³².

[2264] Fu una trasformazione delle più importanti nella storia della poesia. Il Simbolismo aveva "restaurato nel simbolo" la poesia. Ma i suoi simboli erano di un'origine e di una validità particolari: si riferivano alle esperienze individuali del poeta, e perciò non erano immediatamente comprensibili ai lettori. Il valore e il significato soltanto individuali dei simboli di un Mallarmé sono responsabili dell'aspetto ermetico della sua poesia.

Questo relativo ermetismo della poesia simbolista fu il motivo della sua grande crisi tra il 1900 e il 1910. Per superarla fu necessario trovare dei simboli aventi validità generale, non più comparabili alle opinioni e alle convinzioni di un solo individuo, fosse pure un genio, ma paragonabili ai dogmi di una religione, dalla forza cogente per tutti i suoi adepti. Questa validità generale avrebbe conferito alla poesia simbolista il profilo ben definito di una poesia classica. Ma era avvenuto che i poeti simbolisti, tutti, avevano perso la fede, con la sola eccezione del cattolico Claudel. L'ultimo mezzo a disposizione era l'invenzione, la costruzione o la ricostruzione di religioni personali, di un

³² Ed. WILSON, *Axel's Castle. A Study in the imaginative literature of 1870-1930*, 2.a ed. New York, 1943; C. M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, London, 1943.

sistema di vita filosofico-religioso del quali i simboli fossero le espressioni poetiche. Queste “filosofie”, “religioni” o “miti” dei grandi poeti post-simbolisti sono di valore molto differente tra loro: in parte profondi, in parte astrusi, in parte di importanza dubbia. Tali sarebbero la teosofia di Yeats, la mistica anticristiana di Rilke, il mito della “*poesia desnuda*” (poesia nuda) di Juan Ramón Jiménez, la “religione dello spirito incarnato nel corpo” di George, il “mito” eroico di D’Annunzio, il “mito” rivoluzionario di Blok, il “mito” mediterraneo di Valéry e, potremmo aggiungere, il “mito psicologico” della permanenza dei ricordi di quel grande post-simbolista che fu Marcel Proust.

Si crearono così mondi autonomi di poesia, durevoli come i mondi della poesia classica. In questo senso George fu forse più classicista di qualunque altro poeta fin qui menzionato; e rispetto alla “durevolezza” dell’ultima fase di Yeats non ci sarebbe né ci fu da discutere; ma questi due, invece di rimanere nel loro mondo autonomo di poesia, pretesero di imporre questo mondo a quello della realtà, unendosi in tal modo al poco “puro” D’Annunzio e ad altri post-simbolisti che credevano, nel migliore (o piuttosto nel peggiore) stile mallarmeano, nella forza magica della parola. La linea di divisione all’interno del post-simbolismo è tra i Valéry, i Jiménez e i Rilke, da un lato, che affidano alla poesia il ruolo di costruzione di un mondo poetico autonomo, e i D’Annunzio, i George e gli Yeats, dall’altro, che [2265] affidano alla poesia il ruolo di trasfigurazione magica della realtà. La linea divisoria non è, peraltro, di natura politico-ideologica: tra i “maghi della poesia” si incontrano anche i rivoluzionari Ady e Blok.

La priorità nelle tendenze neoclassiciste spetta senza dubbio a Moréas³³; il suo vecchio amico Charles Maurras lo esaltò, non vedendo (o fingendo di non vedere) i residui post-romantici nella poesia malinconica del greco, che non comprese mai Mallarmé. L’influenza di quest’ultimo non è percepibile neppure nella poesia del “precursore” Jules Tellier (1863-1889), nonostante un suo titolo molto rodenbachiano, *Les brumes* (Le brume, 1883). L’editore delle poesie postume di Tellier, Raymond de La Tailhède (1867-1938) fu, insieme a Moréas, uno dei fondatori della “École romane”³⁴ nel 1891, che tuttavia confessava francamente la sua provenienza in parte decadentista e in parte parnassiana:

*Je venais du mystère et des palais antiques*³⁵;

il verso potrebbe servire come epigrafe per tutta la poesia neoclassicista, solo di rado capace di dimenticare certe angustie poco greche. Ma Raymond de la Tailhède andava anche profetizzando

³³ N. d. t.: Su Moréas cfr. cap. 9.1, p. 2130.

³⁴ N. d. t.: Cfr. cap. 9.1, p. 2130.

³⁵ N. d. t.: Raymond DE LA TAILHÈDE, *Apparition*, v. 1: «Venivo dal mistero e dai palazzi antichi».

...le jour des strophes fabuleuses

*Du poème, trésor magique de beauté*³⁶;

e questo indica chiaramente il percorso di purificazione, attraverso la dottrina di Mallarmé. A iniziarlo fu il conte Robert de Montesquiou (1855-1921), figura enigmatica di *dandy* alla maniera di Villiers de L'Isle Adam, modello del Des Esseintes raffinato e decadente di Huysmans, che nascondeva dietro versi classici, quasi parnassiani, un'angustia religiosa che gli fece intuire e rivelare il vero significato [2266] della poesia dell'allora dimenticata Desbordes-Valmore. Montesquiou verrebbe ricordato solo come amico di Marcel Proust, se non fosse per il suo volume dal titolo *Prières de tous* (Preghiere di tutti, 1902), anticipazione curiosa di certe espressioni del Surrealismo, presagio di un'altra possibilità di sviluppo post-simbolista.

La serenità classicista (si può dire borghese) del post-simbolismo si incontra nella poesia di Henri Régnier³⁷. Da essa partì il percorso verso il neo-parnassianesimo di Fernand Gregh (1873-1960), che era anche, significativamente, un grande ammiratore di Hugo; ma da questo non si potevano sperare grandi risultati, così come scarsa è l'importanza di epigoni come Auguste Angellier (1848-1911), François Fabié (1846-1928) e Michel Abadie (1866-1922). Era necessario tornare a Mallarmé; e di un ritorno non aveva bisogno Jean Royère (1871-1956), che era sempre stato un apostolo appassionato della dottrina del maestro, più importante come teorico della poesia che come poeta. Nei giorni confusi del "*naturisme*", dell'"*humanisme*" e dell'"*unanimismo*", Royère aveva mantenuto viva la memoria della poesia pura di Mallarmé attraverso le pagine della rivista "*Phalange*", che diresse dal 1906 al 1914. Un suo titolo come *Soeur de Narcisse nue* (Sorella di Narciso nuda, 1907) potrebbe essere un titolo di Valéry. E il ruolo storico di Royère si può forse riassumere in questo: l'aver ricordato sempre

*...le rêve de saisir L'Essence*³⁸,

fino al giorno in cui Valéry, svegliandosi dal "*rêve*" dell'incubazione della sua poesia, rivelò "*L'Essence*".

L'altissimo poeta Paul Valéry (1871-1945) è uno dei prosatori più brillanti della lingua francese. I quattro volumi che pubblicò col titolo di [2267] *Variété* (Varietà, 1924-1938) sono un tesoro di definizioni e formule di una precisione straordinaria; e dal poeta ieratico, idolo di tutti gli snob,

³⁶ N. d. t.: Raymond DE LA TAILHÈDE, *Les Triomphes*, vv. 22-23: «...il giorno delle strofe favolose / Del poema, tesoro magico di bellezza».

³⁷ N. d. t.: Su Régnier cfr. cap. 9.1, p. 2131.

³⁸ N. d. t.: «Il sogno di cogliere l'Essenza», espressione di Apollinaire a proposito di Royère.

nessuno si aspettava il radicalismo coraggioso di *La crise de l'esprit* (trad. it. La crisi del pensiero, 1919) e dei *Regards sur le monde actuel* (Sguardi sul mondo attuale, 1931). Valéry non è un filosofo sistematico, ma un contemplativo della stirpe dei grandi saggi dell'Oriente o dei greci presocratici. Questo pensatore produce una poesia filosofica: la rima gli permetterà di avvicinare le idee più imprevedibili; il ritmo gli rivelerà sensi segreti; e nella stessa costruzione architettonica del poema si troverà impresso il mistero del mondo, così come certi architetti occultisti nascondevano la loro sapienza nelle proporzioni matematiche dei loro disegni. Ecco i grandi poemi che il mondo ammira senza comprenderli («*Ni lu ni compris?*»³⁹ domanda lo stesso poeta): i *Fragments du Narcisse* (Frammenti del Narciso, 1920), il *Cantique des Colonnes* (Cantico delle colonne, 1920), *Ebauche d'un Serpent* (Abbozzo di un serpente, 1921), *Palme* (Palma), *Le cimetière marin* (Il cimitero marino, 1920). Sono grandi meditazioni filosofico-poetiche,

*Discour prophétique, et paré...*⁴⁰,

dalla forma assolutamente impeccabile, dalla costruzione serrata, di modo che la citazione di versi isolati, strumento indispensabile nell'analisi della poesia, in questo caso non è opportuna, quasi fosse un peccato contro lo spirito del poema. E questa non è l'unica fonte delle difficoltà nell'interpretazione della poesia di Valéry, così densa, difficile, ermetica. Si legga l'analisi, acuta e giusta, di *Le cimetière marin* fatta da [2268] Gustave Cohen, e si verificherà che esiste una certa verità nella frase mordace di León Daudet, secondo cui dietro la profondità ermetica della poesia di Valéry non ci sono altro che luoghi comuni triviali che l'intelligenza brillante di questo francese meridionale non avrebbe potuto esprimere in prosa. La disillusione è uguale a quella che si sperimenta di fronte a certe interpretazioni di Mallarmé: questa poesia filosofica non sembra contenere alcuna filosofia. Il fatto dell'analogia non sorprende molto, perché Valéry è il discepolo più fedele di Mallarmé, in realtà il suo unico discepolo ortodosso, anche se non tanto ortodosso. "Ortodossia" è tuttavia un modo di dire, perché i motivi di Valéry sono mallarmeani, ma il risultato è differente.

Come Mallarmé, Valéry è un poeta di evasione; questo è uno dei vari motivi della sua avversione per Anatole France, suo predecessore nell'Accademia Francese, avversione che dimostrò con la sottile malizia di non pronunciare neppure una volta il suo nome nel corso del consueto discorso laudatorio. Tuttavia Valéry non è evasionista per orgoglio o per timidezza:

*Il faut tenter de vivre!*⁴¹

³⁹ N. d. t.: Paul VALÉRY, *Le Sylphe*, v. 9: «Né letto né compreso?».

⁴⁰ N. d. t.: Paul VALÉRY, *La Pythie*, v. 222: «Discorso profetico e ornato».

conclude alla fine del *Cimetière marin*; e nel fondo della sua emozione intellettuale risiede la medesima angustia che Mallarmé conosceva così bene: la consapevolezza “esistenzialista” che ogni vita è destinata alla morte e alla decomposizione. Ma la vita organica è la condizione della coscienza, e pertanto della poesia, contaminata dalle impurità della nostra costituzione biologica e sociale. Da ciò il tentativo di basare la poesia sulle oscillazioni pre-coscienti che nascono dalle stratificazioni permanenti dell’universo e che non è possibile esprimere nel linguaggio razionale della poesia francese; ciò che si dice in versi non si può dire (se i versi sono buoni) in buona prosa; un poema non può essere parafrasato, e per questo i poemi filosofici di Valéry non sembrano contenere alcuna filosofia, e forse non sono filosofia, ma piuttosto il processo del “filosofare”, come sembra indicare il “culto del metodo” di Valéry. La poesia di Valéry è già stata definita come un processo che si muove tra l’attività vitale e la contemplazione scettica (o addirittura nichilista), in altre parole tra il subconscio oscuro e la coscienza chiara, e il poema si produce di fronte al lettore nello spazio intermedio della semicoscienza; da ciò si è conclusa la difficoltà di comprendere questa poesia, l’Ermetismo. Ma “*il faut tenter de vivre*”, cosa possibile soltanto alla luce dell’intelligenza; e questo Valéry l’ottiene [2269] nella prosa. Nella poesia egli tenta di intellettualizzare l’inintelligibile, e da ciò derivano le sue simpatie passeggiere per il Dada e il Surrealismo. Come i giovani rimbaudiani, pretende di esercitare la magia (il titolo mallarmeano del suo volume di versi *Charmes* (Incanti, 1922) evoca le arti magiche). Ma l’obiettivo è differente. E’ l’intelligenza pura, in tutta la sua anti-vitalità, così come Monsieur Teste, il personaggio del “romanzo” di Valéry, vive nello spazio vuoto della sua intelligenza purificata. L’ostilità di Valéry non si dirige soltanto contro l’“*esprit*” in senso mondano, ma anche contro l’“*Esprit*” che è la sublimazione delle forze vitali. «*O ma mère Intelligence...*»⁴²: così parla l’unico poeta che ha fatto della facoltà analitica la sua musa, una facoltà analitica così implacabile che arriva a distruggere, mentalmente, l’universo, secondo i versi, molto citati,

...l’Univers n’est qu’un défaut
 Dans la pureté du Non-Être!⁴³

Questo “nichilismo” è il risultato del narcisismo dell’intellettuale che passa la vita “a contemplare l’ombelico della propria intelligenza”. Per questo il culmine del valerismo non è la poesia, ma il

⁴¹ N. d. t.: Paul VALÉRY, *Le cimetière marin*, sestultimo verso: «...bisogna tentare di vivere!».

⁴² N. d. t.: Paul VALÉRY, *Poésie*, v. 5: «O madre mia Intelligenza».

⁴³ N. d. t.: Paul VALÉRY, *Ebauche d’un Serpent*, vv. 29-30: «...l’Universo non è che un difetto / Nella purezza del Non-Essere».

silenzio completo. E per questo Valéry trascorse più di vent'anni in completo silenzio, senza pubblicare nulla. Durante questo periodo di incubazione si preparò la via del ritorno alla poesia attraverso la prosa. In questa, Valéry analizza e scompone il mondo per dar luogo alla creazione magica di una poesia senza una finalità "mondana" né umana, una poesia che contempla se stessa con l'incanto di Narciso davanti al suo ritratto riflesso nell'acqua pura e vuota, un tema prediletto da Valéry.

Si è detto che Valéry, incarnazione dell'Intelligenza, è nemico dello Spirito. In ciò egli è antiromantico per eccellenza, ma è anche arcieuropeo; la sua Intelligenza si trova agli antipodi dello Spirito romanticamente sfrenato, che fu l'idolo di Dostoevskij. Per lo stesso motivo, egli non poteva rimanere un mallarmeano ortodosso. Il metodo per arrivare alla poesia pura (l'eliminazione dell'"aneddoto", l'Ermetismo) è lo stesso del maestro. Ma il fine non può essere la musica in parole, l'ideale del grande professore della Rue de Rome. Nella musica c'è molto Spirito, sublimazione di forze vitali trasfigurate; è l'arte propriamente dionisiaca. Valéry tuttavia intende trasformare la lingua in una rete di formule matematiche, una lingua pura così com'è puro un disegno geometrico dal significato algebrico. I corpi [2270] muoiono e l'universo è una macchia. Ma le formule appartengono al regno delle idee platoniche. Invece della musica, che era l'ambizione di Mallarmé, Valéry annota le proporzioni matematiche sulle quali si basano i suoni. Dà loro nomi della mitologia greca, e così nascono quelle meditazioni di «*dureté précieuse*⁴⁴ come sculture greche, che non hanno nulla a che vedere con la Grecia vera, ma sono le pietre di fondazione di una Grecia fantastica, rinata nel cervello di un moderno ingegnere. In questo senso Valéry è «*le classique du symbolisme*»⁴⁵; e in effetti la sua arte è classica.

"Formula" e "forma" sono, in Valéry, sinonimi: ed ecco perché la sua poesia filosofica non sembra contenere alcuna filosofia. La forma poetica è la filosofia stessa di Valéry, ciò che non può dare nella sua prosa; vale a dire che la sua filosofia è estetica, e il contenuto filosofico della sua poesia risiede nel fatto che essa non è più "l'arte per l'arte", come quella di Mallarmé, ma "la forma per la forma". In questo modo un antico problema dell'estetica, la relazione tra forma e contenuto, viene risolto in Valéry per mezzo di un'equazione matematica. Valéry, il poeta, fu ingegnere e matematico. Rinunciò alla musica di Mallarmé solo per arricchire la propria poesia di valori geometrici, scultorei, in definitiva visuali. L'"aneddoto", e cioè il contenuto che può essere parafrasato, scomparve, ma il paesaggio rinacque intorno a statue e frammenti di statue. In *Palme* e *Le cimetière marin* è inconfondibile l'atmosfera mediterranea. «*Ni vu ni connu*», dice il poeta; ma il lettore risponde: «*déjà vu*» (già visto). Conosce questo paesaggio del «*Midi là-haut, midi sans*

⁴⁴ N. d. t.: Paul VALÉRY, *La jeune Parque*, v. 308: «durezza preziosa».

⁴⁵ N. d. t.: "Il classico del Simbolismo".

mouvement»⁴⁶. Senza alcuna ebbrezza dionisiaca Valéry realizzò la “poesia del Sud” che Nietzsche aveva sognato. E’ la poesia moderna che torna alla culla della civiltà occidentale, e di fronte alla permanenza di quel cielo azzurro e di quel mare azzurro in versi francesi perde senso il dubbio se si tratti di una rinascita o di una conclusione definitiva. La poesia di Valéry è uno

...des pas ineffables

*Qui marquent dans les fables*⁴⁷.

C’è chi preferisce la prosa di Valéry alla sua poesia. C’è chi considera Valéry più un artista che un poeta. Come intelligenza in prosa e come artista in versi non c’è, nel XX secolo un artista che possa essergli paragonato. “*We shall not look upon his like again*”⁴⁸.

[2271] Il silenzio volontario di Valéry per uno spazio di tempo corrispondente a una generazione intera ebbe lo stesso effetto, sul piano internazionale, che ebbe in Inghilterra il ritardo nella pubblicazione delle poesie di Gerard Manley Hopkins, trent’anni dopo la sua morte. La poesia di Valéry, tipica del grande post-simbolismo del 1910, cominciò ad essere conosciuta soltanto dopo il 1920. La sua influenza appartiene, pertanto, a un periodo posteriore.

Nel 1922, anno della pubblicazione di *Charmes*, la letteratura francese, perturbata dai modernisti e dai dadaisti, poteva accettare qualunque discussione intorno al concetto di poesia; ma nessuno poteva comporre poesia mallarmeana. Così si ebbe una grande discussione a proposito di Valéry e della “poesia pura”, ma non sorsero poeti valeriani. La “poesia pura” trovò discepoli in Italia nella cerchia di Ungaretti, allora semi-francesizzato, e soprattutto in Spagna, con Jorge Guillén, Cernuda e altri, perchè nei paesi di D’Annunzio e del “Modernismo” di stampo ispanoamericano la purificazione mallarmeana della poesia non si era ancora realizzata. Quei poeti spagnoli furono veramente discepoli del poeta francese, per quanto non soltanto di lui; intervenne l’influenza di Juan Ramón Jiménez, che è il vero contemporaneo di Valéry, del periodo in cui quest’ultimo non pubblicava nulla. Valéry “esordì” intorno al 1920 tra i dadaisti e i surrealisti; Jiménez esordì sotto l’influenza del modernista Francisco Villaespesa (1877-1936), decadentista e verbalista che adorava D’Annunzio e che rinnovò, con i suoi drammi poetici pieni di falsità pittoresca, il successo di Zorrilla.

Immenso fu il cammino che Juan Ramón Jiménez (1881-1958) dovette percorrere tra quel Romanticismo superficialmente modernizzato e la [2272] realizzazione di ciò che egli stesso definì

⁴⁶ N. d. t.: Paul VALÉRY, *Le cimetière marin*, v. 75: «Il Sud lassù, il Sud senza movimento».

⁴⁷ N. d. t.: Paul VALÉRY, *Cantiques Des Colonnes*, ultimi due versi «... passi ineffabili / Che sopra favole s’imprimono». (trad. it. di Beniamino dal Fabbro).

⁴⁸ N. d. t.: SHAKESPEARE, *Amleto*, atto I, scena 2: «Non vedremo più un suo pari».

come “Classicismo”: «*Clasicismo: secreto plena y exactamente revelado; Clasicismo: perfección viva; Clasicismo: dominio retenedor de lo dinámico*»⁴⁹. Queste definizioni bastano a giustificare, sul piano della storia letteraria, la vicinanza a Valéry, contro il cui intellettualismo il poeta spagnolo si pronunciò, peraltro, con una certa amarezza, revocando i diritti della poesia “spontanea”. Jiménez cominciò come “modernista”; ma le opere che denotano l’influenza di Villaespesa, lo stesso poeta le chiama “preistoriche”. La “vera opera” (questa espressione si ripeterà più volte nel corso della carriera poetica di Jiménez) comincia con *Arias tristes* (Arie tristi, 1903) e *Jardines lejanos* (Giardini lontani, 1904), nelle quali il poeta non è ormai più un adepto del Modernismo ispanoamericano, bensì dei maestri francesi di quel Modernismo, soprattutto di Moréas e di altri poeti della famosa antologia *Poètes d’aujourd’hui* (Poeti d’oggi) di Van Bever e Léautaud⁵⁰; si percepisce anche l’influenza dei preraffaelliti inglesi; Jiménez conosce profondamente le poesie di molte lingue, e più di una volta egli stesso ricordò altre influenze che sono sfuggite ai critici, come ad esempio quella della poesia intimista di Hugo. All’epoca, intorno al 1903, Jiménez era un “simbolista” leggermente decadentista,

Tristeza dulce del campo.

*La tarde viene cayendo...*⁵¹,

un romantico malinconico, ma già capace di comunicare la musica serena del suo paesaggio dell’Andalusia:

Dios está azul. La flauta y el tambor

*anuncian ya la cruz de primavera...*⁵²

[2273] In seguito Jiménez si fece sempre più conciso, epigrammatico, in poesie di pochi versi, irregolari, che ricordano un poco il suo conterraneo Antonio Machado e più ancora un altro conterraneo pre-simbolista, Gustavo Adolfo Bécquer. Questo percorso di purificazione, rinuncia definitiva al sentimentalismo romantico, conduce il poeta in regioni prossime all’umiltà cristiana di Jammes:

⁴⁹ N. d. t.: «Classicismo: segreto pienamente ed esattamente rivelato; Classicismo: perfezione viva; Classicismo: dominio che trattiene il dinamico».

⁵⁰ N. d. t.: Cfr. cap. 9.1, p. 2127.

⁵¹ N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Tristeza dulce del campo*, vv. 1-2: «Tristezza dolce del campo / La sera sta calando».

⁵² N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Mañana de la Cruz*, vv. 1-2: «Dio è azzurro. Il flauto e il tamburo / annunciano già la Croce di Primavera».

*Plenitud de lo mínimo
que llena el mundo y fija
el pensamiento inmenso*⁵³.

I *Sonetos espirituales* (Sonetti spirituali, 1917), per quanto perfetti siano, rimangono un'opera marginale accanto a un altro risultato più importante: una purezza che dimentica deliberatamente tutta la storia della poesia spagnola (tranne forse di San Giovanni della Croce) per ritornare a Garcilaso del la Vega, il poeta del “*rio divino*” (fiume divino):

*Río de cristal, dormido
y encantado...*⁵⁴

Nel 1917 Jiménez pubblicò un'antologia tratta dai suoi volumi già pubblicati, apportando tuttavia consistenti modifiche quasi ad ogni riga. “La vera opera” ricominciò. Il volume principale di questa nuova fase è quello dal titolo *Piedra y cielo* (Pietra e cielo, 1919), che diede il nome a intere “scuole” di poeti ispanoamericani detti “*pietracielistas*”⁵⁵. E già nel 1922 seguì la *Segunda antología poética* (Seconda antologia poetica), un nuovo inizio che dichiarava obsoleto tutto il passato del poeta. Da allora Jiménez pubblicò, in piccoli volumi o in fogli sciolti, quasi soltanto “antologie”, vale a dire nuove versioni emendate delle sue vecchie poesie, rinnovandosi continuamente. Jiménez, che alla lettura pare il più tenero e soave dei poeti, è in realtà un carattere tempestoso, cosa che si rivela anche nelle sue critiche spietate a poeti vecchi e nuovi. Jiménez ritiene di averne diritto perché non era così spietato con gli altri quanto con se stesso, volendo arrivare a quel “classicismo” che è la sua forma di “poesia pura”:

*Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!*⁵⁶

Aveva superato, ormai da molto tempo, la fase becqueriana, realizzando composizioni di dimensioni un po' più grandi e di tono ermetico che corrispondono alle [2274] composizioni maggiori di Valéry: *Criatura afortunada* (Creatura fortunata), *Pájaro fiel* (o *Mirlo fiel*, Uccello /

⁵³ N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Levedad*, vv. 26-28: «Pienezza del minimo / che riempie il mondo e fissa / il pensiero immenso».

⁵⁴ N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Río de cristal dormido*, vv. 1-2: «Fiume di cristallo, dormiente / e incantato».

⁵⁵ N. d. t.: “Pietracelisti”.

⁵⁶ N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Vino, primero, pura*, ultimi due versi: «O passione della mia vita, poesia / nuda, mia per sempre!».

Merlo fedele), *Flor que vuelve* (Fiore che ritorna), *Sitio perpetuo* (Luogo perpetuo). Ricorda Valéry una strofa come

*Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
Que mi palabra sea
La cosa misma,
Creada por mi alma nuevamente*⁵⁷.

La differenza, tuttavia, non è soltanto di ordine formale. L'Intelligenza di Jiménez aspira al

*Límite exacto de la vida,
perfecto continente,
armonía formada, único fin,
definición real de la belleza...*⁵⁸

“Exacto” e “real” sono reazioni al falso Romanticismo. Jiménez vuole essere un “*poeta español universal que no toca el tópico español*”⁵⁹. Detesta il folclore pittoresco; ma detesta ugualmente il falso universalismo romantico che confonde la “reale bellezza” con le effusioni disordinate di un “io” caotico. Da ciò la sua ostilità nei confronti dell’eloquenza ispanoamericana, e specialmente verso Pablo Neruda. Fin qui sarebbe possibile parlare di Jiménez in termini mallarmeani. Ma in lui è del tutto assente l’evasionismo. La sua poesia

*...ensancha con su canto
la hora parada de la estación viva,
y nos hace la vida suficiente*⁶⁰.

Questo poeta non ha bisogno di “tentare di vivere”: la sua poesia è la sua vita, ma una vita trasfigurata. La “permanenza” della poesia di Jiménez non è quella delle figure geometriche, ma quella dei “luoghi comuni” sentimentali, ogni volta più purificati e alla fine puri. In un’occasione

⁵⁷ N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Intelijencia*, vv. 1-5: «Intelligenza, dammi / il nome esatto delle cose! Che la mia parola sia / la cosa stessa, / nuovamente creata dalla mia anima!»

⁵⁸ N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *La mujer desnuda*, vv. 14-17: «Limite esatto della vita, / perfetto continente, / armonia formata, unico fine, / definizione reale della bellezza».

⁵⁹ N. d. t.: “Un poeta spagnolo universale che evita ciò che è tipicamente spagnolo”.

⁶⁰ N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Pájaro fiel* (o *Mirlo fiel*), vv. 35-37: «dilata col suo canto / l’ora sospesa della stagione viva, / e ci rende la vita sufficiente».

Jiménez corresse il «*Yo me moriré...*» (io morirò) di una delle sue prime poesie in «*Yo no volveré...*» (io non tornerò); e non soddisfatto dell'eufemismo, arrivò a spiegare:

Morir es sólo

mirar adentro; abrir la vida solamente

[2275] *adentro; ser castillo inexpugnable*

*para los vivos de la vida*⁶¹.

La poesia di Juan Ramón Jiménez è come una misteriosa luce accesa che trasforma la più chiusa delle “torri d'avorio” in un faro per coloro che navigano nel mare che sta fuori.

Come nel caso di Valéry, sebbene per motivi differenti, l'influenza di Jiménez diventerà percepibile solo dopo la Prima Guerra Mondiale. Fino ad allora il suo posto storico nell'evoluzione della poesia iberica sarà occupato da Eugênio de Castro⁶², il simbolista-classicista tanto maltrattato dai critici modernisti della poesia portoghese, ma che esercitò un'influenza incalcolabile su tanti poeti spagnoli, ispanoamericani, italiani e catalani.

La Catalogna è, tuttavia, un caso speciale, che merita una parentesi. Verdaguer⁶³ fu una figura commovente di poeta-sacerdote. Maragall⁶⁴ fu già un poeta notevole. Ma sotto l'impatto della poetica post-simbolista la città di Barcellona, che per quattrocento anni era rimasta muta dal punto di vista letterario, si trasformò in un centro della poesia europea. Il primo posto, cronologicamente, spetta a Guerau de Liost (pseudonimo di Jaume Bofill i Mates, 1878-1933), poeta altamente intellettualizzato, a volte ironico, altre volte fantastico, poeta tipico della città di Barcellona che in quegli anni cessò di essere una capitale di provincia per diventare il maggiore agglomerato urbano della Spagna, mostrando tutte le sfaccettature della metropoli moderna, incendiata dalla più violenta lotta di classe (la città dell'anarchismo) e dal sole ardente del cielo mediterraneo. Il centro del movimento poetico catalano fu Josep Maria López Picó (1886-1959), che diresse “*La Revista*”, poeta molto ricco, molto vario e, a volte, disuguale, tipicamente mediterraneo:

[2276] *Goig etern que la llum torna*

de l'un jorn per l'endemà:

tot el destí ve de Roma

⁶¹ N. d. t.: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Poesía (en verso)*, 1917-1923, 99: «Morire è soltanto / guardare dentro; aprire la vita solamente / dentro; essere castello inespugnabile / per i vivi della vita».

⁶² N.d. t.: Su de Castro cfr. cap. 9.1, p. 2157.

⁶³ N. d. t.: Su Verdaguer cfr. cap. 8.1, p. 1766.

⁶⁴ N. d. t.: Su Maragall cfr. cap. 9.1, p. 2209.

*e tots els camins lui van*⁶⁵.

E' un poeta dall'allegria dionisiaca come quella di Maragall, ma che si distingue da quest'ultimo per precisione classica dello stile poetico e per la capacità illimitata di rinnovarsi: è uno dei grandi poeti della nuova letteratura catalana che è, nella poesia lirica, una delle più ricche del XX secolo. Come Valéry e Jiménez, anche López Picó fu prosatore e critico, molto comprensivo, senza prese di posizione a priori, giustificate o meno. Il suo ruolo di capo del movimento poetico catalano non rimase tuttavia esente da contestazioni. Le generazioni attuali preferiscono la poesia di Josep Carner (1884-1970), che è un mallarmeano o valeriano più puro, che trasfigura con la medesima felicità i paesaggi della sua terra e le scene popolari, idilliche; il poeta catalano può essere mediterraneo senza per questo inchinarsi a un artificiale "mito del Mediterraneo". Il suo lungo poema *Nabí* (1941), scritto in esilio, è considerato l'opera principale della letteratura catalana moderna.

Il teorico di questo movimento fu Eugenio D'Ors (1881-1954), l'autore di *La ben plantada* (La ben piantata, 1911), una specie di novella che è, allo stesso tempo, il manifesto del Neoclassicismo catalano. Ma la Catalogna non è soltanto classica: possiede anche altri aspetti, altrettanto importanti. E lo stesso D'Ors, teorico del classicismo più ortodosso, agì anche come propagandista del Neobarocchismo. In realtà D'Ors non è un pensatore coerente, ma piuttosto un impressionista. Il suo *Glosari* (Glossario, 1906), che pubblicò nel corso di molti anni sotto lo pseudonimo di "Xenius", è un deposito immensamente ricco di idee affascinanti e contraddittorie; negli ultimi anni di questa attività intellettuale multiforme sostenne idee fasciste.

[2277] La cosa è deplorabile, ma non è un caso isolato: quando il Simbolismo neoclassicista pretende di uscire dal suo mondo di poesia autonoma per avvicinarsi al mondo delle realtà sociali cade fatalmente in un certo imperialismo letterario. Ciò si verificò perfino su un terreno così distante dal Neoclassicismo iberico com'era quello del Neoclassicismo tedesco. Il primo simbolista tedesco che pervenne a una concisione di formule filosofiche in poemi epigrammatici fu Wilhelm von Scholz⁶⁶; comprendendo la natura dialettica del proprio pensiero tentò la strada del dramma, seguendo in tal modo i tentativi del maggiore neoclassicista tedesco, Paul Ernst (1866-1933), una delle personalità più contraddittorie del XX secolo; il Classicismo, lo stile delle sue opere principali, non fu che una fase della sua carriera tortuosa, dal Naturalismo alle tragedie "classiche" e dal marxismo al nazionalismo tedesco, fino al fascismo al quale Ernst aderì sinceramente come per vendicarsi delle sofferenze di una carriera fatta di fallimenti. In Ernst andò perduto un grande talento. La possibilità dell'epopea stava davvero lungo la strada tra il Naturalismo e il Simbolismo,

⁶⁵ N. d. t.: Josep Maria LÓPEZ PICÓ, *Tonada romana*, vv. 1-4: «Gioia eterna che la luce ritorni / da un giorno all'indomani: / tutto il destino viene da Roma / e tutte le strade ad essa vanno».

⁶⁶ N. d. t.: Su von Scholz cfr. cap. 9.1, p. 2237.

cosa che si era già rivelata nella *Olympischer Frühling* di Spitteler⁶⁷, questo blocco di filosofia naturalista in lingua nicciana. Qualcosa di simile a un'epopea neoclassicista si realizzò in Polonia, dove Staff⁶⁸ aveva già compiuto il passo dal Simbolismo decadente verso una poesia salda nei suoi fondamenti greci. Wladyslaw Reymont (1867-1925) ne trasse la conclusione. Aveva iniziato come naturalista tipico e dei più forti (*Ziemia obiecana* (La terra promessa, 1898) è il romanzo della nuova industria tessile della regione di Łódź), per poi scrivere romanzi simbolisti alla maniera di Huysmans, sinfonie di colori in uno stile [2278] raffinato e con allusioni a misteri occultisti. Infine *Chłopi* (I contadini, 1904-1909) è l'epopea del villaggio polacco di Lipce, non in una determinata epoca storica, ma durante le quattro stagioni dell'anno, autunno, inverno, primavera ed estate. Già l'inizio con l'autunno, che per i contadini è più importante della primavera, preferita dai poeti lirici, rivela lo spirito antiromantico di Reymont. L'opera è seria, perfino oscura, come il paesaggio; ma non le manca un certo umorismo rustico, come negli idilli siciliani di Teocrito. In compenso Reymont pretende solo di rappresentare gli aspetti esteriori, senza addentrarsi nella psicologia dei personaggi; e questa cosa, che sembra un'eredità del materialismo naturalista, l'autore afferma di averla appresa da Omero. Forse l'opera di Reymont è più latina che greca; in ogni caso è completamente opposta allo "Spirito" di Dostoevskij, al "dinamismo slavo", come i romanzi, scritti in inglese, del suo compatriota Conrad⁶⁹.

Un pericolo insito nel Neoclassicismo, che pretende di essere "permanente" e opposto agli "accomodamenti dialettici", è la falsa autonomia della "poesia erudita" o filosofica. Questo genere ebbe, all'inizio del XX secolo, diversi rappresentanti non privi di valore, ma il più delle volte resi sterili da ambizioni smisurate. Andarono persi così, in frammenti o in tentativi sempre rinnovati ma senza un successo definitivo, alcuni grandi talenti. Il più ricco di questi fu Rudolf Borchardt (1877-1945), prosatore, poeta, antologista dai grandi meriti e dalle speranze ancor più grandi; le sue opere importanti non corrispondono alla sua ambizione. Sopravvivono solo le versioni moderne, ben riuscite, di opere medievali. Albrecht Schäffer (1885-1950), si impegnò quasi solo in opere importanti, tentando di rinnovare in versi simbolisti l'*Odissea* e il *Parzival* e di creare, in *Helianth* (1920-21), l'epopea del paesaggio nordico; fu un grande borghese serio e colto, che intese conservare gli ideali di Goethe: i suoi ultimi romanzi furono opere panoramiche di retrospettiva contemporanea. Di "fallimento" non si può parlare neanche [2279] di fronte alla perfezione formale delle opere del russo Vjačeslav Ivanovič Ivanov (1866-1949), che fece parte della cerchia di Balmont e Brjusov, avendo tuttavia preferito ai modelli del Simbolismo francese la maniera

⁶⁷ N. d. t.: Su Spitteler cfr. cap. 9.1, p. 2234.

⁶⁸ N. d. t.: Su Staff cfr. cap. 9.1, p. 2179.

⁶⁹ N. d. t.: Joseph Conrad, scrittore della letteratura inglese, era nato polacco (Józef Teodor Konrad Korzeniowski); su di lui si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2359 ss.

dell'epigono classicista Platen. Ivanov è lo Stefan George russo, senza pretese politiche, ma con molta angustia religiosa che vaga tra interpretazioni mistiche della mitologia greca: un Solov'ëv occidentalista, un *Tantalo* (peraltro il titolo della sua prima opera, 1905) delle sofferenze dell'"umanesimo tra i barbari sciti". "Umanista tra i barbari" fu anche Mihály Babits (1883-1941), il "poeta dotto" della letteratura ungherese, grande poeta simbolista-neoclassicista, traduttore di Dante e Baudelaire, Shakespeare e Goethe, anch'egli un occidentalista, preoccupato per il destino della sua razza minacciata. Si incontra un poeta dotto del genere perfino nell'America anglosassone (tra gli ispanoamericani se ne potrebbero menzionare molti accanto al simbolista colombiano Guillermo Valencia, autore di *Ritos*) nella persona di William Ellery Leonard (1876-1944), traduttore di Lucrezio, poeta dalle convinzioni naturaliste in una lingua latinizzata. E "dotti" sono anche i maggiori poeti dell'Olanda moderna, Boutens e J. H. Leopold. L'unico "greco" autentico tra i poeti antichizzanti è proprio Peter Cornelis Boutens (1870-1943), traduttore di tragedie greche e adepto della "poesia pura", veicolo di "voci d'oro nella mia anima":

[2280] *Een gouden stem is door mijn ziel gegangen...*⁷⁰,

le voci delle idee platoniche; Boutens è mistico e musico della filosofia platonica che per lui significa Verità pura e semplice. E' ammirevole l'esistenza di questo poeta e di questa poesia: in un clima più freddo è un altro Juan Ramón Jiménez, e forse non inferiore al grande spagnolo. Poeti come Boutens e Leopold non sono riconosciuti nel mondo come degni compagni di Rilke o Valéry per la scarsa diffusione della loro lingua; analoga sorte che limita la conoscenza dell'ungherese Ady e del portoghese Fernando Pessoa.

Boutens è post-simbolista: il suo punto di partenza furono i versi "sensitivisti"⁷¹, mallarmeani di Gorter; e la sua ambizione fu di captare la musica delle sfere. La medesima poesia sensitivista di Gorter servì quale punto di partenza di Jan Hendrik Leopold (1865-1925), ma la sua ambizione è piuttosto quella di Valéry; o sarebbe stata la stessa, se la sua arte classica potesse essere liberata dall'angustia dell'"oscillare tra morte e vita":

Dit zweven

*tusschen dood en leven...*⁷²

⁷⁰ N. d. t.: Peter Cornelis BOUTENS, *Ik sloot de blinkevenstren*, (da *Verzen*, 1902), v. 6: «Una voce dorata è passata attraverso la mia anima».

⁷¹ N. d. t.: Cfr. il cap. 9.1, p. 2222.

⁷² N. d. t.: Jan Hendrik LEOPOLD, *Dit zweven tusschen dood en leven*, vv. 1-2: «Questo fluttuare / tra morte e vita».

Leopold non risolse il problema di *Le cimetière marin*; e tuttavia è uno dei maggiori poeti del XX secolo, e come Valéry e come altri grandi poeti del suo secolo considerava come il punto più alto dell'elevazione poetica il silenzio completo. Il classicismo è più formale nella poesia del russo Michail Alekseevič Kuzmin (1872-1936); i primi simbolisti russi, i francesizzati Balmont, Brjusov e Annenskij, già preferivano chiamarsi “decadenti”, e in questo non cambiò nulla l'adozione di forme greche, sia in Ivanov che in Kuzmin, la cui opera principale si intitola *Canti Alessandrini* (1906). “Acmeismo” fu il nome preziosista di questo gruppo di poeti, e ha importanza nella storia della poesia russa, in fase di transizione tra il Decadentismo e la rinascita religiosa [2281] dopo la fallita rivoluzione del 1905. Fu questa Russia per metà mistica e per metà “greca” che ebbe ripercussioni sulla poesia orfica di Rilke. Ma tali ripercussioni non furono maggiori di quelle della Toscana francescana, o della Francia di Rodin, o della Danimarca di Jacobsen, delle Fiandre medievali e della Spagna di El Greco. La poesia di Rilke è un ricettacolo di molte influenze. Il poeta tuttavia fu così solitario (la figura più solitaria tra i grandi poeti di questo secolo) che qualunque tentativo di avvicinarlo agli altri o di inquadrarlo in qualche movimento diventa, fatalmente, artificiale.

Rainer Maria Rilke (1875-1926)⁷³ era destinato alla solitudine e al cosmopolitismo. Nativo di Praga, vale a dire appartenente alla minoranza tedesca della città slava, era come isolato nello spazio letterario. Quella minoranza si componeva esclusivamente di borghesi, alti funzionari civili e militari, e soprattutto di intellettuali; non c'era tra loro un “popolo” che parlasse con accento regionale, come avveniva in tutte [2282] le altre regioni del territorio linguistico tedesco; parlavano un tedesco libresco, “puro” come il linguaggio del praghese Kafka⁷⁴. E libresco fu sempre anche il linguaggio di Rilke, nutrito delle più diverse influenze, francesi e russe, italiane, danesi e spagnole. Rilke lasciò presto la sua patria, e viaggiò molto. Ma i suoi contatti con gli altri paesi non furono mai di natura umana, bensì sempre e solo di natura artistica e letteraria. Tutta la sua poesia della prima fase (più tardi condannata dallo stesso poeta) è poesia di seconda mano, per quanto non priva di un certo incanto giovanile che continua ancor oggi a entusiasmare i lettori e soprattutto le lettrici di poemi come il *Cornet* (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Il canto d'amore e morte dell'alfiere Christoph Rilke, noto come *Cornet*, 1899-1912).

Questa prima poesia di Rilke, influenzata da Heine, da Hofmannstahl e dai simbolisti francesi, mostra un'evidente debolezza sentimentale e costruttiva. Ma in *Das Buch der Bilder* (Libro delle immagini, 1902; 1906) compaiono già i temi costanti della poesia rilkeana: la morte, come senso ideale della vita terrena, e gli angeli, come archetipi spirituali dell'esistenza umana. Questo libro potrebbe già contenere il verso più famoso che Rilke abbia scritto:

⁷³ N. d. t.: Su Rilke si veda anche il cap. 9.1, pp. 2189-2190.

⁷⁴ E. GOLDSTÜCKER, *Über die Prager Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts*, Dortmund, 1965.

*O Herr, gib jedem seinen eignen Tod...*⁷⁵,

«Oh Signore dà a ciascuno la sua morte». Ma questo verso appartiene già a *Das Stundenbuch* (Il libro delle ore, 1905). Non è la più profonda, ma è la più bella e commossa poesia religiosa del nostro tempo, inesauribile nelle sue immagini dell'immanenza divina, dove Dio è paragonato a una «torre antichissima intorno alla quale le cose girano come uccelli», al «silenzio dopo il rintocco degli orologi»; «il Tuo regno è come il fumo che esce di notte dai camini delle case», e Dio sarà «il futuro, grande aurora sopra le pianure dell'eternità». La critica contemporanea, illusa quanto al valore religioso di queste immagini, ha ricordato i mistici tedeschi medievali; ma Rilke non è un Maeterlinck tedesco. Lo stesso poeta confessò un'influenza russa: ma non si tratta della mistica di Dostoevskij, al massimo della Russia stilizzata e preziosista dei simbolisti; già si è parlato di “templi senza altari”, e la religione di Rilke viene ad essere un altare senza Dio. Nel corso di tutta la sua vita, dallo *Stundenbuch* alle *Duineser Elegien* (Elegie duinesi, 1923) il poeta fu irriducibilmente anticristiano. Decisiva fu l'influenza [2283] del danese Jacobsen, mistico ateo; e in effetti il dio dello *Stundenbuch* è una creazione dello spirito umano (“costruiamo la tua cattedrale”) ed è la divinità dello stesso spirito umano quella che viene celebrata in formule religiose estinte o abbandonate, malgrado le espressioni di umiltà francescana. Questo preziosismo simbolista è in stretto rapporto con il mito che gli ammiratori del poeta, con l'efficace collaborazione dello stesso, crearono intorno a lui. Rilke, del tutto inabile alla vita pratica, era abbastanza abile per creare intorno a sé l'aureola del poeta francescano, dall'ispirazione divina e dall'umiltà monacale; una moltitudine devota di ammiratori lo adorava, e solo pochissimi critici (tra i quali peraltro Jiménez) ebbero il coraggio di caratterizzarlo come un esteta, un cosmopolita, un servitore snob degli aristocratici di alto rango che fingevano di comprenderlo e la cui ammirazione egli accettò per vivere bene a loro spese. Ma lo snobismo non è un impedimento all'ispirazione. Il “nuovo” ritratto caricaturale non vale più del “mito” per definire la poesia di Rilke, che diventerà, poco tempo dopo *Das Stundenbuch*, uno dei poeti più ispirati di tutti i tempi; il problema psicologico dell'adattamento del poeta al suo ambiente non è di competenza della critica letteraria. Ma alla storia letteraria interessa la veridicità parziale di quel ritratto. Rilke, vecchio discepolo di Hofmannstahl, era, come lui, un figlio dell'“aristocrazia di servizio” dell'Impero Asburgico, una classe decadente che aveva perduto la sua base sociale. Il decadentismo di Rilke non era affettazione, bensì constatazione di una perdita di realtà; un fenomeno psicologico di compensazione che diede come risultato un nuovo tentativo mallarmeano di “de-realizzare” la realtà.

⁷⁵ N. d. t.: Reiner Maria, RILKE, da *Das Stundenbuch*, *O Herr, gib jedem seinen eignen Tod*, v. 1: «O Signore, dà a ciascuno la sua morte».

Ma Rilke non fu un mallarmeano. Egli stesso attribuì l'obiettività dei suoi "*Dinggedichte*" (poemi oggettivi), nei due volumi dei *Neue Gedichte* (Nuovi poemi, 1907), all'influenza di Rodin, la cui scultura gli avrebbe insegnato l'arte di dare contorni definiti ai suoi poemi, fino ad allora musicalmente vaghi. Sarebbe un'influenza strana, da parte di uno scultore che fu impressionista. Il critico olandese Vestdijk ha richiamato l'attenzione sugli aspetti barocchi dell'arte rilkeana di questa fase. E barocca è, effettivamente, l'onnipresenza della morte in quei poemi, alla quale essi devono la loro trasparenza: oggetti e personaggi rappresentati con la maggiore obiettività sono tuttavia simboli diafani di una realtà al di là della realtà. Poemi come *Morgue* (Obitorio, 1907), *Der Panther: Im Jardin des Plantes, Paris* (La Pantera nel Jardin des Plantes di Parigi, 1902-3), *Römische Sarkophage* (Sarcofagi romani, 1907), *Römische Fontäne* (Fontana romana, 1907) [2284] *Spanische Tänzerin* (Danzatrice spagnola, 1906) *Alkestis* (Alceste, 1907) sono tra i più perfetti "ritratti" della storia della poesia universale, e come interiormente illuminati da un luce misteriosa che li de-realizza.

Ai *Neue Gedichte* seguì immediatamente la grande crisi spirituale il cui documento è il desolato romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (I quaderni di Malte Laurids Brigge, 1910). Sotto l'evidente influenza di Jens Peter Jacobsen, che ebbe lo stesso problema del disaccordo tra l'espressione mistica e l'esperienza di ateo, Rilke intende fornire un autoritratto stilizzato. Ma in questa stessa opera, intimamente non veritiera, si incontrano dei passi che definiscono l'autentica esperienza poetica: «Per scrivere un verso, un solo verso, bisogna aver visto molte città, uomini e cose. Bisogna aver sperimentato le strade di paesi sconosciuti, commiati già da tempo previsti, misteri dell'infanzia che ancora non si sono chiariti, mari e notti di viaggio. Né basta avere ricordi di tutto questo. Bisogna saperli dimenticare quando diventano numerosi, e bisogna avere una grande pazienza per attendere che tornino. Perché i ricordi non sono ancora poesia. Solo quando si incorporano in noi, quando non hanno più nome e non si distinguono più dal nostro essere, solo allora può accadere che in un momento raro sorga la prima parola di un verso». Le espressioni preziose odorano ancora del simbolismo neoromantico della prima fase. Ma si tratta già della poetica realizzata nei *Neue Gedichte*. L'estetismo innegabile di Rilke ha ora un altro senso. Per mezzo di allusioni ed elusioni il poeta vuole avvicinarsi alla vera esistenza, che la morte non sia capace di distruggere: «*Gesang ist Dasein*»⁷⁶. Nelle opere ermetiche, come le *Duineser Elegien* (Elegie duinesi) e i *Sonette an Orpheus* (Sonetti a Orfeo), Rilke si avvicina a un esistenzialismo ontologico, anticipando concetti di Heidegger e preparando la strada alla critica che ne interpreterà la poesia in senso heideggeriano. In questa fase ermetica di Rilke ritornano gli angeli, ora riconosciuti come "uccelli mortali dell'anima":

⁷⁶ N. d. t.: Reiner Maria, RILKE, da *Die Sonette an Orpheus, Erster Teil*, III, v. 7: «Il canto è esistenza».

*Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh' mir,
Ansing'ich euch, fast tödliche Voegel der Seele*⁷⁷.

E nei *Sonette an Orpheus* celebra il ritorno della vita, attraverso la poesia, alla fonte dell'esistenza, «zum Uralten»⁷⁸. In questa vittoria non c'è posto per il giubilo:

[2285] *Wer spricht von Siegen? Überstehn is alles...*⁷⁹

«Chi parla di vittoria? Sopportare è tutto». Si tratta solo di vivere fino alla fine di questa vita irrimediabilmente condannata. L'ultima speranza è la trasfigurazione per mezzo dell'arte. In uno dei “nuovi poemi”, *Archaischer Torso Apollos* (Torso arcaico di Apollo, 1907) la statua del dio è paragonata alla luce di una lampada semispenta, ma

*denn da ist keine Stelle
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern*⁸⁰.

«non c'è alcun luogo», sulla superficie di questo tronco mutilo, illuminato dall'interno, «che non ti fissi. Devi cambiare la tua vita». In questo avvertimento etico l'esistenzialismo è superato. L'ultimo Rilke è un classico alla sua maniera: un classico della morte, in senso opposto rispetto a Valéry, nonostante l'affinità segreta tra le *Duineser Elegien* e il *Cimetière marin*. Infine, la sua prospettiva sul mare è ancor più serena e più greca di quella del poeta mediterraneo. La sua ultima definizione della poesia come “*rühmende Klage*” (elegia che glorifica)⁸¹ ha qualcosa dello spirito della tragedia sofoclea.

Per noi contemporanei è estremamente difficile distinguere la parte peritura e la parte durevole dell'opera di Rilke. Per la loro musicalità insinuante le opere della prima fase continueranno, ancora per molto tempo, a incantare i devoti della più fine poesia romantica. Antiromantico, moderno è il Rilke delle *Duineser Elegien*, vero e proprio trattato poetico delle angustie spirituali del nostro tempo. Sono ormai numerosi gli studi che pretendono di spiegare questa poesia, al di là del fatto che ricordi Hölderlin e Nietzsche, come espressione della filosofia esistenzialista di Heidegger; rimane

⁷⁷ N. d. t.: Reiner Maria, RILKE, *Duineser Elegien*, Zweite Elegie, vv. 1-2: «Ogni angelo è terribile. E tuttavia, ahimè, / a voi io canto, quasi uccelli letali dell'anima».

⁷⁸ N. d. t.: A ciò che è antichissimo, che sta alle origini.

⁷⁹ N. d. t.: Reiner Maria, RILKE, *Requiem*, ultimo verso.

⁸⁰ N. d. t.: Reiner Maria, RILKE, *Archaischer Torso Apollos*, ultimi due versi.

⁸¹ N. d. t.: Nella traduzione di Carpeaux.

da chiedersi perché questo filosofo parli in un linguaggio ermeticamente poetico e perché Rilke abbia scelto la poesia ermetica per esprimere un pensiero filosofico. Il problema della poesia filosofica e della sua possibilità non è stato ancora risolto in maniera definitiva. In ogni caso, la grandezza di Rilke come il maggior poeta spiritualista del XX secolo non dipende dalla validità di quella filosofia. Nel famoso brano sulla nascita di “un solo verso” c’è tuttavia un altro Rilke, il poeta della realtà: de-realizzata e trasfigurata, ma pur sempre realtà. Forse in futuro verranno considerati come la parte più durevole dell’opera di Rilke le “poesie oggettive” dei *Neue Gedichte*, il più grande [2286] tesoro di metafore illuminanti che esista. Lì Rilke è pervenuto al vertice della sua arte, creando un mondo poetico completo.

Rilke fu il poeta più solitario del suo tempo. Qualunque tentativo di avvicinarlo ad altri poeti o movimenti poetici è condannato a rimanere un mero artificio. E’ meglio desistere subito da paragoni inutili e claudicanti. Con la discussione della poesia di Rilke la critica letteraria concluderà un grande capitolo. La storiografia letteraria passerà a discuterne l’ambiente: l’Impero Austriaco e la civiltà tedesca in decadenza, che anticipa la decadenza della borghesia europea. E’ questa la via per uscire dalla solitudine cosmopolita che circonda Rilke, e per ritrovare la visione del panorama europeo della sua epoca.

L’ambiente sociale che circonda la singolare figura di Rilke trovò espressione letteraria nell’opera del suo contemporaneo tipicamente austriaco Otto Stoessl (1875-1936), romanziere e narratore viennese dalla tecnica naturalista, attenuata dall’umorismo delicato dello scettico e dalla profonda conoscenza della sofferenza umana; il suo tema costante è la dissoluzione dolorosa dell’Austria, o piuttosto della capitale austriaca, Vienna. Stoessl serve come paradigma: l’instabilità dell’equilibrio che aveva prodotto il Neoclassicismo rivela la decadenza che continua e che esige lo stile naturalista. L’antagonismo tra i due stili dominanti è lo stesso riflesso letterario della situazione borghese, prospera e classicista esteriormente, decadente e naturalista all’interno. Il drammaturgo di questa situazione contraddittoria fu Georges de Porto-Riche (1849-1930); l’unico tema del suo *Théâtre d’amour* (Teatro d’amore, 1898), titolo che diede all’edizione completa delle sue opere drammatiche, è la decadenza vitale della borghesia, manifesta nel naturalismo brutale delle relazioni sessuali. Ma lo strumento d’analisi è la psicologia del teatro classico francese, così classica che la critica ha definito Porto-Riche [2287] il “*Racine juif*” (Racine ebreo). Marsan ha osservato tuttavia che sarebbe più esatto parlare di “*Marivaux tragique*” (Marivaux tragico). Il “*marivaudage*”, questo gioco arguto e sottile di intrighi, dialoghi, casi e finali che costituiscono un viavai ingegnosamente disposto intorno alla donna, e grazie al quale la donna può agire, è il metodo drammaturgico di Marivaux e di Porto-Riche; e come nelle sottili sfumature psicologiche del drammaturgo del XVIII secolo si nasconde tutta la poesia di cui il Rococò fu capace, così pure si nasconde nei dialoghi

apparentemente naturalisti di Porto-Riche il decadentismo meno sentimentale della poesia simbolista. Perché la musica di Porto-Riche non è quella della commedia. La donna, che in Marivaux dirige il gioco dei sessi, è in Porto-Riche la vittima tragica della lotta tra i sessi; tragedia di un ultimo contemporaneo di Ibsen, vale a dire tragedia fatalista. Il *Théâtre d'amour* di Porto-Riche costituisce un “ponte” lungo il quale l'eroe, invecchiando, si avvicina al Nulla: la decadenza sessuale, riflesso di quella sociale, si esprime attraverso il comune elemento della vecchiaia.

Porto-Riche è oggi quasi dimenticato. L'innegabile importanza storica della sua drammaturgia si evidenzia meglio attraverso il suo contemporaneo italiano Roberto Bracco (1861-1943): gli stessi problemi, la stessa tecnica; solo la psicologia è più sottile, e già tiene in conto le motivazioni subcoscienti dei personaggi. Ma il problema della decadenza borghese, in tutta la sua complessità sociologica e psicologica, non poteva venire esaurito con gli strumenti limitati del teatro, e nemmeno con quelli del romanzo tradizionale. Nacque pertanto un nuovo genere, il “romanzo fiume”.

Il problema della decadenza borghese (che non coincide più con il Decadentismo letterario della “*fin du siècle*”) costituisce una “idea fissa” degli anni della maggior prosperità borghese; ma lo stile della sua rappresentazione non poteva essere quello della poesia simbolista. Il “romanzo fiume” di Proust⁸² che fu vissuto e concepito in quegli stessi anni, è in un certo senso l'esposizione narrativa del mondo di Porto-Riche; ma ne uscì una cosa differente, che [2288] neanche un Gide comprese a prima vista, e che appartiene a un'altra sfera letteraria; in Proust gli stessi personaggi dei “romanzi fiume” borghesi appaiono come abitanti di un altro pianeta. L'autentico precursore del nuovo romanzo fu Henry James⁸³: le sue simpatie andavano tutte all'aristocrazia e alla “*upper middle class*” (classe medio-alta), ma i continui confronti con personaggi americani plebei, meno colti e più robusti, dalla vitalità ancora integra, non potevano non illuminare l'Europa di Henry James della soave luce crepuscolare che precede l'agonia, che lo stesso romanziere americano, nel 1916, ritenne fosse ormai giunta. Tra James e Čechov esistono certe analogie. Si comprende la predilezione di James per Turgenev, e conviene ricordare, a questo punto, le singolarità stilistiche di Sergej Nikolaevič Sergeev-Censkij (1875-1958), l'ultimo čechoviano, vale a dire decadentista; il suo romanzo *Babaev* (1907) segue da vicino *Il demone meschino* di Sologub. Ma gli altri romanzi, quelli della decomposizione dell'*intelligenza* borghese, li scrisse con il realismo stilizzato di Turgenev e con un po' del lirismo intellettuale di James. Lo stile del romanzo decadentista è il Naturalismo attenuato. Lo stesso Sergeev-Censkij superò, dopo la rivoluzione russa, la crisi, tornando al robusto naturalismo dei suoi grandi romanzi storici.

⁸² N. d. t.: Su Proust si veda più avanti nel presente capitolo, in particolare pp. 2413 ss.

⁸³ N. d. t.: Su Henry James cfr. cap. 8.3, pp. 2035 ss.

I neonaturalisti borghesi del 1900 e del 1910 rivelano, non sempre ma molte volte, la tendenza a pervenire a una qualche forma di Classicismo: Thomas Mann amava ricordare Goethe; Galsworthy, osservando la forma tradizionale del romanzo inglese, preferiva Tolstoj a Dostoevskij. E' naturale il desiderio di ristabilire l'equilibrio perduto: fermare il tempo, il cui corso inesorabile significa la decadenza. Ma il Naturalismo, che è sempre, in qualsiasi modo, materialista, impedisce loro di trovare ciò che Bergson insegnò a Proust: il senso del tempo.

E' questo il problema di Arnold Bennett (1867-1931). Prima di tutto occorre mettere in guardia contro la tentazione di analizzare la sua opera nel suo insieme: Bennett scrisse [2289] troppo, a volte per guadagnare soldi, a volte rendendo omaggio allo snobismo, all'ammirazione ingenua per il "gran mondo". Dei suoi numerosi romanzi, la maggior parte non conta. Giudicando la sua opera nel suo insieme, Bennett sarebbe un romanziere ordinario, incapace di rivelare qualunque idea o significato della vita. Ma questa stessa cosa accade, sebbene in un altro senso, con le sue poche opere di valore letterario. Sono opere di un regionalista che ha scoperto il paesaggio industriale dello Staffordshire, delle "five towns"⁸⁴, con le loro fabbriche di ceramica, le case prive di allegria, il cui unico conforto spirituale è fornito dalla religiosità metodista. Bennett possiede, tuttavia, più aspetti di Balzac che di Zola. Il suo realismo è moderato (Bennett ammirava molto i prosatori inglesi del XVIII secolo), e la vasta documentazione sociologica non conduce a nessuna conclusione, a nessuna "idea generale". Ambienta il suo "romanzo fiume" *The Clayhanger Family* (La famiglia Clayhanger, 1925) nel XVIII secolo, il cui realismo umoristico imita con scetticismo inoffensivo. Bennett è per metà naturalista e per l'altra metà un romantico disilluso. Così egli si rappresenta nelle due eroine del suo capolavoro, *The Old Wives Tale* (Il racconto delle vecchie, 1908): Constance, che trascorre una vita priva di avvenimenti nella sua terra delle *five towns*, e sua sorella Sophia che va a Parigi per "vivere" e torna a mani vuote; entrambe non vivono alcuna vita. L'ultimo capitolo si intitola "*What life is*" (Cos'è la vita), e la risposta sarebbe: nulla, perché il tempo scorre senza un senso.

Bennett fece scuola, e il risultato fu sempre lo stesso. John Davys Beresford (1873-1947), scrittore serio, possiede le proprie idee morali alla maniera inglese, o meglio tolstoiana, e ricorda un po' Howells. Ma la vita di Jacob Stahl (*The Early History of Jacob Stahl*, La precoce storia di Jacob Stahl, 1911) non si presta per trarre conclusioni nelle quali il lettore possa credere. [2290] William Somerset Maugham (1874-1965) fu già più coraggioso: se questa vita non ha un senso morale né un senso qualsiasi, allora bisogna dirlo. Fu ciò che Maugham, dopo molti anni di un'attività letteraria meramente commerciale, fece nel suo romanzo *Of Human Bondage* (trad. it. *Schiavo d'amore*, 1915): la vita del protagonista, Philip Carey, è molto movimentata, ma non produce alcun risultato.

⁸⁴ N. d. t.: Le "cinque città": Burslem, Tunstall, Hanley, Stoke-upon-Trent, e Longton, noti centri di produzione di ceramica.

E' una delle opere più desolate della letteratura moderna, un magistrale “studio della solitudine umana”. Maugham non crede in nulla e in nessuno: gli uomini sono malfattori (*A friend in Need*, Un amico bisognoso, 1925), le donne pensano solo al denaro (*Giulia Lazzari*, 1928), la santità è una menzogna (*Rain*, Pioggia, 1921), la vita stessa non giustifica alcuna interpretazione morale (*The Facts of Life*, I fatti della vita, 1939) e la letteratura, che pretende di essere il riflesso di realtà superiori, è mistificazione (*The Poet*, Il poeta, 1925) o stoltezza (*The Human Element*, L'elemento umano, 1930). Maugham è il pessimista più sistematico della letteratura del XX secolo. E' solo strano il fatto che questo scrittore abbia ottenuto i più grandi successi editoriali da parte di un pubblico che detesta la verità, gli argomenti sgradevoli e i finali tragici. Maugham deve la sua immensa popolarità al suo grande talento di narratore, allo *humor* tipicamente inglese e, soprattutto, alla capacità di far credere il lettore a ciò che racconta. Quasi sempre parla in prima persona singolare: è franco come un amico degno di fede e dà al lettore l'illusione di conoscere, come lui, la vita e il mondo, il vasto mondo. Quel grande romanzo e i molti racconti di Maugham sono letteratura “popolare” che resisterà al tempo.

[2291] La perplessità di fronte alla vita che Maugham sa risparmiarci è il tema della scrittrice australiana che scrisse sotto lo pseudonimo di Henry Handel Richardson (1870-1946), una scrittrice così forte che per molto tempo passò per uno scrittore. Disgustata dai romanzi coloniali che presentavano sempre la vita in Australia come un percorso di facili successi, decise di dire la verità descrivendo in una trilogia la caduta dell'uomo Richard Mahony⁸⁵. Il risultato è impressionante, ma per nulla stimolante: conformemente alle leggi del darwinismo, che ispirano il romanzo naturalista, il più forte sopravviverà; Richard Mahony soccombe perché non è forte: ma questo “perché” porta ora alla conclusione che un'interpretazione biologica della vita non ha un senso soddisfacente. Lo sforzo del neo-naturalismo tende a sostituire il “darwinismo alla rovescia” con un'altra dottrina: Thomas Mann si ricorda di Wagner e di Nietzsche, Roger Martin Du Gard di Zola, Galsworthy di Tolstoj, e l'ombra di Ibsen è ovunque presente in questa critica della borghesia. Evidentemente, questo “romanzo fiume” naturalista del 1910 non ha niente a che vedere con gli esperimenti narrativi e psicologici di Proust e Joyce; d'altro canto, l'espressione “del 1910” non è esatta, perché il fenomeno della decadenza della borghesia si protrasse oltre la Prima Guerra Mondiale, al punto di venire a conoscenza del grande pubblico soltanto allora, di modo che metodo e moda del “romanzo fiume” non coincidono cronologicamente. Il genere, prodotto di un processo sociale che continua, non dipende dalla cronologia, per lo meno dalla nostra prospettiva di osservatori della seconda metà del XX secolo. Il maggiore “romanzo fiume” neonaturalista, quello di Roger Martin Du Gard, fu

⁸⁵ N. d. t.: *The Fortunes of Richard Mahony*, Le fortune di Richard Mahony (*Australia Felix*, 1917; *The way Home*, 1925; *Ultima Thule*, 1929).

scritto tra le due guerre, e il maggiore scrittore borghese del secolo, Thomas Mann, arrivò dopo la Seconda Guerra Mondiale a superare tutto ciò che aveva scritto fino ad allora.

[2292] Sull'opera di Roger Martin Du Gard (1881-1958) esiste uno studio, palesemente ostile e ingiusto, di André Rousseaux⁸⁶ che non può servire come base per la valutazione del romanziere, ma costituisce comunque la migliore introduzione al suo problema. Il critico censura aspramente la tecnica naturalista di Martin Du Gard, legittimo discepolo di Zola; e conclude (con ragione) che il romanziere rimane fedele agli ideali scientifici, o meglio scienziati, del XIX secolo, ma senza la capacità di dimenticare del tutto la fede abbandonata, cercandone un surrogato nella vaga angustia religiosa di Tolstoj. In Martin Du Gard, prosegue Rousseaux, si manifesta l'intima contraddizione del XIX secolo tra la svalutazione scientifica e pessimista dell'anima umana e la valorizzazione religiosa e ottimista del progresso umano; nel XX secolo della rinascita religiosa e del pessimismo politico l'opera di Martin Du Gard sarebbe un anacronismo. Se non fosse stato un uomo così ritirato e avverso alla pubblicità, al punto che neppure gli onori del premio Nobel lo poterono commuovere (e pertanto incapace di rispondere a critiche sia serie che incomprensibili), Martin Du Gard avrebbe risposto che non era la sua opera ad essere anacronistica nel XX secolo, ma che ad essere anacronistico era il XX secolo. Per molto tempo la gente ebbe l'abitudine di esclamare, di fronte a notizie concernenti crudeltà o superstizioni incredibili, "E questo accade in pieno XX secolo!", come se quest'ultimo avesse dovuto continuare con coerenza logica i progressi intellettuali e morali del secolo XIX. Lo stesso Martin Du Gard pare aver reso omaggio a questa illusione: il suo primo romanzo si intitola *Devenir!* (trad. it. L'avvenire, 1908), col punto esclamativo. Pochi anni prima Martin Du Gard sarebbe stato un appassionato "*dreyfusard*" come l'eroe del suo romanzo *Jean Barois* (1913).

[2293] Le convinzioni e l'atteggiamento rimanevano gli stessi, umanitari, e pertanto antimilitaristi e anticlericali; ma nel 1913 la fiducia non poteva più essere la stessa. *Jean Barois* non è, come indicano le apparenze, un'opera di propaganda. La narrazione degli avvenimenti fittizi è continuamente interrotta e largamente sostituita dalla documentazione storica dell'epoca del "caso Dreyfus", e il vero conflitto non è quello tra i partiti politici e ideologici, ma quello nell'anima dello stesso Jean Barois, molto consapevole dell'"anacronismo" dell'accento religioso che aveva dato alle esperienze progressiste. La rivolta contro l'ingiustizia è la condizione, ma non il tema del romanzo; il tema è l'ingiustizia prodotta dal conflitto interiore tra convinzioni e atteggiamenti. Martin Du Gard è forse l'unico uomo che rimane fedele agli ideali del XIX secolo e che vive consapevolmente nella realtà del XX secolo per comprendere il grande conflitto della borghesia tra gli ideali di libertà e le conseguenze sociali del liberalismo, senza lamentare sentimentalmente la nuova situazione

⁸⁶ N. d. t.: A. ROUSSEAU, *Roger Martin Du Gard*, in *Littérature du XXe siècle*, Paris, 1938.

come avevano fatto altri romanzieri della borghesia. Il sentimento non è il suo forte; è meno poeta di Thomas Mann, ma è più intellettuale di Galsworthy e molto più metodico. Appartiene allo spirito, per quanto solo indirettamente, dell'“*École Normale Supérieure*”⁸⁷, nella quale viveva l'eredità di Thaine. Era uno storiografo, e come tale intese scrivere la storia della borghesia francese degli ultimi decenni.

Les Thibault (I Thibault, ciclo di 8 romanzi, 1922-1940) non conosceranno mai l'ampia diffusione del *Jean-Christophe* di Romain Rolland⁸⁸; all'opera di Martin Du Gard mancano la vaga speranza dell'idealista e la vaga atmosfera artistica che piacciono al pubblico. In compenso, il suo panorama della Francia tra il 1900 e il 1914 è più preciso; e così doveva essere, per non venir meno all'impegno assunto. La tecnica poteva essere solo quella del Naturalismo, perché naturalista è il pensiero di base del romanziere. Martin Du Gard è più obiettivo di Zola perché non ha più bisogno delle idee maldigerite di Claude Bernard; lo storiografo naturalista resistette anche alla tentazione di fare del diletterismo psicanalitico. Anche la sua psicologia narrativa è tradizionale: è un comportamentista, che cioè basa i suoi studi sul comportamento. Martin Du Gard non si allontana con ciò dall'altro suo modello, Tolstoj. Più asciutto di quest'ultimo, dispone tuttavia di un grande tono patetico: la scena della morte del vecchio Thibault è ormai famosa, e «un'agonia ben descritta basta certamente» come diceva Turgenev «a identificare un grande poeta». Per Martin Du Gard le scene [2294] della morte rivestono un'importanza speciale: significano la fine dell'individualità e con essa la fine del “*devenir*”. Non ammettendo il tempo soggettivo di Bergson né il tempo sovraindividuale della famiglia del Tolstoj di *Guerra e Pace*, Martin Du Gard uscì dalla storia dei Thibault, per così dire, a mani vuote. A nulla servì inquadrare gli ultimi episodi narrativi nella storia europea del 1914: questa storia non ha un senso razionale, o meglio è antirazionale. Il 1940, anno della pubblicazione di *Epilogue* (Epilogo, ultimo dei romanzi del ciclo), fu una smentita più forte di *L'été 14* (L'estate del 1914, penultimo romanzo). Martin Du Gard supera il problema di scrivere il grande romanzo del XX secolo, ma questo secolo anacronistico non ha ancora risolto il problema di Martin Du Gard; e quest'ultimo, dopo il 1945, avrebbe potuto scrivere solo come scriveva prima del 1914: per questo abbandonò, stando a quanto egli stesso ha confessato, il progetto del romanzo *Les souvenirs du colonel Maumort* (Il ricordi del colonnello Maumort, incompiuto), e infine abbandonò la letteratura.

Thomas Mann (1875-1955) si distingue da Martin Du Gard per l'atteggiamento nei confronti dell'arte letteraria: sebbene figlio della borghesia, come il francese, non pretende di essere uno storico, bensì un'artista. In questa differenza si riflette quella tra le due aree culturali: la compresenza in Francia di una lingua estremamente colta e di un'economia arretrata richiede, per

⁸⁷ N. d. t.: La Scuola Normale Superiore di Parigi.

⁸⁸ N. d. t.: Su Rolland si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2303 ss.

trattare il problema borghese, l'abbandono dell'estetismo e l'adozione di un atteggiamento sociologico; il caso tedesco presenta una situazione opposta, quella di un'economia avanzata e di uno stile di prosa tradizionalmente trascurato, [2295] e lo scrittore deve dunque collocarsi al di fuori della società per poter conservare la libertà critica. Per questo Thomas Mann cominciò nella *bohème* di Monaco, esordendo sulla famosa rivista umoristica e antiborghese "*Simplicissimus*", e perciò egli si sente prima di tutto un artista, al punto di venerare l'"arte per l'arte" per lo meno nello stile, accuratamente coltivato. Ma non dimentica le sue origini. Egli stesso interpreta le proprie preoccupazioni stilistiche, flaubertiane, come un segno di onestà, nel senso dell'onestà commerciale del borghese; e si preoccupa per la decadenza di questa onestà e del generale contegno della borghesia tedesca. E' naturalista per formazione e per indole, come Martin Du Gard; la decadenza borghese gli appare come un fenomeno biologico, una perdita di vitalità. E' questo il tema di *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia, 1901): l'indebolimento vitale, nel corso di varie generazioni, di una famiglia borghese della Germania settentrionale; Mann crede, tuttavia, nelle compensazioni psicologiche: l'ultimo dei Buddenbrook, fragile come un adolescente hölderliniano, non è adatto alla vita borghese, ma possiede talento artistico. Per Mann, figlio di borghesi e artista nato, questa spiegazione ha valore autobiografico e apologetico; giustifica l'arte mediante la decadenza dei non-artisti, di modo che la decadenza biologica dello stesso artista è colpa dei suoi antenati e viene riscattata dalla creazione spirituale. Mann sviluppò questo tema nel bel racconto malinconico *Tonio Kröger* (1903), e soprattutto nel magistrale racconto *Der Tod in Venedig* (La morte a Venezia, 1912): il morboso scrittore Aschenbach ha qualcosa di un autoritratto. Mann pone in relazione l'arte con la malattia e la morte; e la "suprema delle arti", la musica, gli appare come un inno permanente e dionisiaco alla morte. Egli stesso confessa l'origine romantica di questa teoria: fa riferimento a Schopenhauer e a Wagner, qualificandosi così come scrittore della decadenza. Ma intende combattere il romanticismo interiore disciplinandolo, e castigando lo stile fino agli estremi della stilizzazione. Invoca l'esempio di Goethe. Il neo-naturalismo è sempre vicino al neo-classicismo.

Durante la Prima Guerra Mondiale Mann assunse un atteggiamento nazionalista, opponendosi con una certa violenza a suo fratello Heinrich, "democratico di tipo occidentale". All'epoca vedeva la decadenza morale soltanto sull'altra sponda del Reno, mentre i vertici del Romanticismo genuinamente artistico gli sembravano presenti soltanto nella civiltà tedesca, della quale le *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considerazioni di un impolitico, 1918) forniscono un abbozzo idealizzato. La realtà non poteva non disilluderlo: dopo la catastrofe del 1918 la decadenza morale della Germania fu interpretata come conseguenza dell'apostasia dall'ideale. Passando per [2296] lo scetticismo di *Der Zauberberg* (La montagna incantata, 1924), riflesso dei vacillamenti spirituali

del dopoguerra e panorama della decadenza europea generalizzata, il vecchio nazionalista tedesco arrivò a trasformarsi in “buon europeo” nel senso di Nietzsche, interpretando questo ruolo col maggior coraggio, contro il nazionalismo della Germania ridivenuta barbara. Ma il compito artistico, proseguito con l’assiduità imperturbabile di un erudito universitario tedesco, lo portò lontano dalle preoccupazioni politiche del momento. Il ciclo di quattro romanzi *Joseph und seine Brüder* (Giuseppe e i suoi fratelli, 1933-43) non combatte più la decadenza: fugge da lei verso la giovinezza arcaica dell’umanità. La preistoria è, per definizione, fuori dalla storia, e questo permette (come Mann ritiene) il consolidamento dell’opera d’arte, l’opera “monumentale”, classica. Resta da sapere se l’individualismo che costituisce la base dell’opera non sia, all’interno della storia della religione, un fenomeno di decadenza.

Thomas Mann, il più universale degli scrittori tedeschi moderni, trovò un pubblico internazionale molto favorevole, e perciò molti imitatori in vari paesi, specialmente in Scandinavia. Ma fu meno favorito dalla critica letteraria. Le critiche furono motivate, per molto tempo, principalmente da considerazioni di ordine politico: prima del 1918 i liberali e la sinistra censurarono la “sostanza tedesca”, vale a dire retrograda, della sua arte; la relazione stabilita dal romanziere tra l’arte e la decadenza vitale parve una glorificazione romantica di quella decadenza, al servizio di forze ostili al progresso democratico. Dopo il 1918 Mann fu attaccato come traditore del nazionalismo tedesco, come un “venduto” al suo pubblico internazionale, alla “democrazia occidentale”. Entrambe le censure furono ingiuste e assurde, dimostrando soltanto che Mann, primo tra i romanzieri tedeschi, aveva collocato il problema politico, nel senso più elevato del termine, al centro della propria opera. Ma *Der Zauberberg* dimostrò che Mann non seppe risolvere il problema: il romanziere parve perplesso di fronte al mondo attuale, dibattendosi in angustie spirituali senza riconoscere né ammettere il fondo trascendente della vita. Come Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, i suoi maestri, Mann conobbe soltanto un surrogato, un “*Ersatz*” della religione: la musica. Per finire, i critici dell’avanguardia censurarono, a loro volta, il tradizionalismo di Mann, che negli anni 1940 continuava a scrivere nel medesimo stile goethiano-tolstoiano del periodo precedente le due guerre mondiali, in uno stile del quale apprezzavano soltanto la fine ironia.

A più di settant’anni di età Mann smentì, in maniera inaspettatamente vigorosa, tutte queste critiche. Nel suo romanzo [2297] epico *Doktor Faustus* (1947), al carriera artistica del grande compositore Leverkühn coincide con la storia politica della Germania degli ultimi decenni: i due grandi temi, la politica e la musica, sono legati tramite una nuova tecnica narrativa nella quale “tutto allude a tutto”: tutto è realtà e tutto è simbolo; un fatto reale dal significato simbolico, la tentazione della Germania e dell’artista ad opera del demonio, conferisce all’opera una dimensione metafisica e trascendente. Lo stile è, ancora una volta, complesso, alla maniera dello stile della vecchiaia di

Goethe, ma illuminato da tutte le luci dell'ironia. Questa ironia si rivela nell'ultima opera di Mann, le *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull, 1954) come espressione di un umorismo superiore, capace di superare perfino la tragedia.

Con queste due ultime opere Mann aggiunse un livello dove nessuno dei suoi contemporanei fu in grado di raggiungerlo. Ma questa affermazione, che è di ordine critico, non nega alla storiografia letteraria il diritto di valutare debitamente le espressioni minori di atteggiamento simile, specialmente tra gli scrittori scandinavi.

La scrittrice danese Marie Bregendahl (1867-1940), impiegò gli stessi procedimenti per trattare i problemi di Pontoppidan, descrivendo nei sette volumi delle *Billeder af Sødalsfolkenes Liv* (Immagini dalla vita della gente di Sødal, 1914-1923) le trasformazioni religiose e sociali della popolazione rurale dello Jutland. Infine lo svedese Sigfrid Siwertz (1882-1970), i cui due romanzi sulla vita della famiglia Selambs (*Selambs*, 1920, trad. it. Destino di sparviere) sono famosi in area scandinava, esce dal terreno del naturalismo biologico per fare critica sociale: l'ascesa economica dei Selambs provoca la decadenza morale della famiglia. Siwertz, in effetti, non è un naturalista. E' un ottimo narratore, e rappresenta un realismo che lo pone vicino a Galsworthy.

Un inglese, constatando il successo universale di John Galsworthy (1867-1933), ha provato un misto di orgoglio e irritazione; immediatamente dopo la morte del [2298] romanziere, il critico Desmond Mac Carthy ha affermato infatti: «I suoi meriti non sono stati piccoli; ma il suo successo è stato troppo grande». Galsworthy ricevette il premio Nobel, che era stato negato a Hardy; conquistò quell'ammirazione che avrebbe meritato anche Martin Du Gard. In effetti, in larghi strati di lettori stranieri Galsworthy è, o è stato, il romanziere inglese per antonomasia, al punto che molti hanno studiato la lingua inglese leggendo le sue opere. Nulla pare più inglese, più tipico, del suo realismo sincero e moderato, del suo atteggiamento morale, severo ma privo di intolleranza, del suo contegno riservato, quasi aristocratico, di un nobile borghese. Parte di queste qualità sono qualità artistiche; Galsworthy è degno di nota soprattutto per la composizione narrativa, forse l'ultimo rappresentante della tradizione vittoriana. Ma i lettori comuni non si preoccupano dei problemi della composizione: ammirano la struttura gerarchica della società inglese, anche se hanno sentimenti democratici; ammirano la ricchezza inglese, sebbene tanto il romanziere quanto i lettori siano d'accordo nel condannarla moralmente. Trangugiano Galsworthy come un dovere, e dopo la lettura dei sei volumi sulla storia della famiglia Forsyte pochi hanno il coraggio di confessare di essere stanchi. Galsworthy non è profondo né brillante, e un critico (un critico inglese) è arrivato a negargli l'intelligenza. In ogni caso, non ha portato nuovi contributi al romanzo inglese. Come Ibsen (uno degli autori che molto ammirava) Galsworthy soleva leggere con molta attenzione i giornali: gli scandali nella società gli fornirono le trame e il problema, quello della decadenza di una borghesia

che aveva tradito il liberalismo per conquistare e conservare il predominio economico. La proprietà e le sue conseguenze morali sono il tema costante di Galsworthy, come erano stati uno dei temi principali di Dickens. E Galsworthy sarebbe il Dickens del XX secolo, se non fosse pessimista. I suoi primi romanzi arrivarono a disgustare la critica, che paragonò l'autore ai pessimisti russi; e Galsworthy accettò il paragone. Come tutti i neonaturalisti borghesi, [2299] non apprezzava molto Dostoevskij; ma ammirava Turgenev e Tolstoj. In Turgenev ammirava la sua stessa malinconia d'artista, osservando la violazione della bellezza ad opera della brutta realtà; Galsworthy è realmente un artista, è più poeta di Martin Du Gard, maneggia i suoi simboli (aveva appreso da Ibsen l'arte di simbolizzare i problemi) con qualcosa di più che il semplice ingegno. Ma D. H. Lawrence ha osservato bene che Galsworthy era incapace di creare personaggi in carne e ossa: sono semplici prodotti, si direbbe oggetti, dell'ambiente sociale; era più naturalista, sia pure con qualche reticenza inglese, che realista. Tolstoj è più il suo modello morale che il suo modello letterario. Il radicalismo etico del russo appare, peraltro, molto attenuato nell'inglese; anche così sarebbe bastato comunque per distruggere la struttura sociale dell'Inghilterra, e gli atteggiamenti rivoluzionari non convenivano a un inglese, per quanto sovversive fossero state le sue intenzioni iniziali. In effetti il "nichilismo" che venne censurato nei suoi primi romanzi non arrivò ad essere più che la disillusione di un inglese formatosi nelle tradizioni vittoriane (Galsworthy aveva già trentaquattro anni quando morì la regina i cui funerali descrisse in modo ammirevole alla fine di *In Chancery* (Nella ragnatela, 1920)) e spettatore della decadenza degli ideali vittoriani. Col tempo, permanendo la disillusione, si convertì in avversario degli antivittoriani chiassosi («non era questo ciò che volevo») e nelle continuazioni di *The Forsyte Saga* (La saga dei Forsyte, trilogia, 1906-21) Galsworthy rivelò, stando all'acuta osservazione di Beach, una segreta ammirazione per la borghesia il cui splendore fu quello della stessa Inghilterra.

Dal punto di vista dell'intellettuale (vale a dire dell'europeo continentale) lo stesso problema di Mann e Galsworthy fu trattato da George Duhamel (1884-1966), vecchio poeta unanimista, umanista nel senso di "umano", e uomo dal contegno non meno riservato di quello di Galsworthy, ma munito dei vantaggi stilistici della tradizione francese. Introducendo elementi autobiografici e inquadrandoli nella storia della Terza Repubblica produsse i dieci romanzi della *Chronique des Pasquier* (Cronaca dei Pasquier, 1933-45), opera grande ma priva di quel significato superiore che poteva giustificare quello sforzo ammirevole.

[2300] Questo giudizio non coglierebbe nel segno nel caso del *Jean-Christophe* di Romain Rolland⁸⁹, al quale spetta, nel complesso europeo del "romanzo fiume" neonaturalista, una posizione di priorità cronologica. Ma Rolland appartiene, in effetti, a un altro ciclo, quello dei

⁸⁹ N. d. t.: Su Rolland si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2303 ss.

tentativi di dare un nuovo contenuto di valori al “tempo”, al ciclo delle “rinascite”, tipiche del principio del XX secolo: il movimento dei “*Cahiers de la Quinzaine*” (“Quaderni della quindicina”) in Francia, quello della rivista “La Voce” in Italia, quello della generazione del ‘98 in Spagna; e sarebbe possibile ricordare anche il gruppo della rivista “*Nyugat*” (“Occidente”) in Ungheria, e confrontare tutti questi movimenti letterari con altri di carattere extraletterario, come la “Fabian Society” in Inghilterra, l’opposizionismo della rivista boema “*Simplicissimus*” e dell’“Associazione Nazionale-Sociale” del pastore socialista Naumann in Germania. Tutti questi movimenti non mostrano la minima somiglianza con quelli che ruotano attorno alle grandi riviste del Simbolismo (“*Mercure de France*”, “*Savoy*”, “*Pan*”); non si tratta più di “scuole estetiche”, bensì di rinnovamento nazionale, sociale e spirituale. Sono gli “avvenimenti decisivi” dell’inizio del secolo che impongono questo cambiamento alla “scelta delle tradizioni”, dal campo poetico a quello delle lotte sociali. In Francia è il “caso Dreyfus”.

L’“*Affaire Dreyfus*”⁹⁰ appartiene indirettamente, per le sue ripercussioni letterarie, alla storia della letteratura. Un caso misterioso di spionaggio nello stato maggiore dell’esercito francese viene risolto con la degradazione e la condanna di un capitano visto in generale con antipatia in quanto ebreo, considerato come un intruso nell’ambiente militare semiaristocratico. La protesta di alcuni giornalisti contro l’evidente errore giudiziario irrita la suscettibilità degli alti ufficiali, sostenuti dal movimento nazionalista e dal clero. All’inizio l’esercito intende servirsi di questi alleati solo per conservare la propria coesione come casta indipendente all’interno della struttura della repubblica; ma presto questi alleati pensano di servirsi dell’esercito per demolire la stessa costituzione repubblicana e ristabilire la monarchia, o forse una dittatura reazionaria, un fascismo *ante litteram*. La crisi giudiziaria si trasforma in crisi dello stato. La reazione anticlericale dei partiti repubblicani porta a una crisi nella Chiesa, minata allo stesso tempo dal modernismo teologico, e conduce all’espulsione degli ordini religiosi e alla separazione della Chiesa dallo stato. Per sfidare in questo modo l’esercito [2301] clericale e reazionario i repubblicani hanno bisogno dell’appoggio delle masse, dei socialisti. Ma il sostegno dato dal partito socialista ai governi borghesi produce la secessione degli elementi radicali che seguono l’orientamento sindacalista e semianarchico di Sorel. La minaccia della rivoluzione sociale placa lo zelo degli anticlericali borghesi; è necessario ricorrere all’esercito per contrastare gli scioperi politici. Allo stesso tempo urge salvaguardare la sicurezza esterna della repubblica, minacciata dalla politica imperialista tedesca, di modo che la dottrina nazionalista compie nuovi progressi tra gli stessi repubblicani, fino al momento in cui la tempesta del luglio 1914 produce, improvvisamente, la “santa unione” tra i nemici. La storia del

⁹⁰ A. CHARPENTIER, *Histoire de l’affaire Dreyfus*, Paris, 1934.

“caso Dreyfus” si identifica con la storia politica, sociale e religiosa della Francia tra il 1894 e il 1914.

L’*“affaire”* scavò un abisso tra stato e Chiesa, esercito e parlamento, repubblicani e nazionalisti, socialisti e borghesi, tra le classi, le province, le città e le famiglie (la storia aneddotica riferisce di scene turbolente tra padri, figli e fratelli in occasione della lettura dei giornali all’ora della colazione mattutina). Profonda fu la scissione nella letteratura. Non esistevano persone neutrali. Dalla parte di Dreyfus furono Zola, l’eroe del libello *“J’accuse”* (Io accuso), Mirabeau e Paul Adam, i naturalisti più turbolenti, Marcel Prévost, il seminarista di *“Les demi-vierges”* (Le mezze-vergini, 1894), Anatole France, l’esteta trasformatosi in promotore della vera giustizia, Ohnet, il romanziere che lo stesso France, come critico, aveva collocato “fuori dalla letteratura”, Sardou, il drammaturgo anti-ibseniano, Hervieu, l’Ibsen dei *boulevards*, e *madame Séverine*, la giornalista scandalistica più temuta a Parigi. Contro Dreyfus furono *madame Gap*, la *“causeuse”*⁹¹ più arguta della stampa parigina, il vecchio Henri Rochefort, repubblicano di antica data ed eroe di innumerevoli scandali politici e giornalistici, Déroulède, patriottardo rumoroso, il Béranger del nazionalismo, Coppé, parnassiano intimista e malinconico, Brunetière, professore del tradizionalismo letterario, Bourget, discepolo tradizionalista di Taine; la maggioranza dei critici letterari, come Faguet, l’autore del *Culte de l’incompétence* (Il culto dell’incompetenza, 1912), Jules Lemaître, l’impressionista elegante e incomprensivo, nemico del Simbolismo, Sarcey, il pontefice della drammaturgia di Sardou, il marchese de Vogüé, che aveva rivelato ai francesi i misteri del romanzo russo, Alphonse Daudet, nella cui famiglia l’avversione a Dreyfus divenne ereditaria, Barrès, e infine Maurras. Tuttavia Albert Thibaudet ha osservato che malgrado la partecipazione di tanti scrittori, il “caso Dreyfus” non venne scritto, [2302] ma vissuto: *«procès Zola, captivité de Picquart, faux Henry, mort de Félix Faure, journée d’Auteuil, journée de Longchamp, retour de Dreyfus, conseil de guerre de Rennes»*⁹²: come se la letteratura francese non fosse stata capace di competere con la realtà. Ci sono tuttavia gli scritti di Barrès, la *Histoire contemporaine* (Storia contemporanea) di Anatole France, più tardi il *Jean Barois* di Martin Du Gard, e infine il *Jean-Christophe* di Romain Rolland. Thibaudet tratta il caso con un po’ di leggerezza, ma non è il valore letterario ciò che è in questione. Il fatto è che Rolland aderì al partito dei *“dreyfusards”*⁹³ e che questo partito vinse in politica, ma non nella letteratura. *Dreyfusards* furono le migliori forze politiche della nazione, ma non i migliori scrittori. Le opere decisive di Zola e di Anatole France appartengono all’epoca che precede il caso, e gli altri combattenti quasi non contano sul piano letterario. Tra gli avversari di Dreyfus c’era

⁹¹ N. d. t.: Femminile di *causeur*, ossia converstrice arguta e ricca di spirito.

⁹² N. d. t.: «Processo Zola, prigionia di Picquart, falso Henry, morte di Félix Faure, giornata di Auteuil, giornata di Longchamps, ritorno di Dreyfus, consiglio di guerra di Rennes».

⁹³ N. d. t.: I sostenitori di Dreyfus.

molta canaglia e molta gente inferiore, ma c'erano anche Barrès o Maurras, che domineranno, dal 1900 in poi, il futuro letterario della Francia. Il partito al quale aderì Rolland vinse nella realtà; dal punto di vista letterario, tuttavia, Rolland fu tra gli sconfitti. La miglior dimostrazione di ciò è l'evoluzione della rivista nella quale Rolland aveva cominciato, nel 1904, la pubblicazione del suo *Jean-Christophe*, i “*Cahiers de la Quinzaine*”. L'aveva fondata, nel 1900, Charles Péguy⁹⁴, figlio del popolo, repubblicano, laicista, socialista e *dreyfusard*, appassionato entusiasta di Libertà, Uguaglianza e Fratellanza nel modo in cui un mistico medievale poteva adorare la Santissima Trinità. Pochi anni dopo questo socialista si era trasformato in un nazionalista, un mistico della razza francese, uno che pregava, sebbene sulla soglia della Chiesa. Bisogna sapere che Péguy (e alcuni altri giovani socialisti) si era già deciso in favore di Dreyfus prima che il partito socialista, diretto da Jaurès, assumesse la medesima posizione nei confronti del “milionario” ed “ebreo antipatico”; prima che i socialisti riconoscessero che si trattava di qualcosa di più che un litigio tra due gruppi ugualmente reazionari della borghesia, Péguy riconobbe nell'*affaire* la causa della coscienza francese, il grande giudizio che separa i giusti dagli ingiusti. Politicamente, la causa di Péguy vinse; ma vinse grazie alla coalizione di banchieri, massoni e segretari dei sindacati, una nuova banda di politicanti che sostituì [2303] la banda precedente, sconfitta. Il Jaurès del 1895 aveva ragione, pensava Péguy, contro il Jaurès del 1903. Non fu Péguy a cambiare partito; fu solo che il suo misticismo lo allontanò, con la stessa passione, dalle due colonne della patria minacciata dallo straniero. Parve una conversione alla maniera di Pascal, e Péguy era una natura pascaliana; ma questa inquietudine religiosa era sempre stata presente nel giovane conterraneo di Giovanna d'Arco. Péguy era già idealista già quando ancora era sostenitore di Jaurès e Léon Blum, e idealista sempre rimase. Da ciò la grande influenza di Péguy e dei “*Cahiers de la Quinzaine*” sulla gioventù francese dell'epoca. Al gruppo appartenevano, oltre a Romain Rolland, i romanzieri Jean e Jérôme Tharaud, il critico Daniel Halévy, il critico e poeta Andrès Saurès, i sindacalisti Lagardelle e Berth, il cattolico modernista Paul Desjardins, lo scrittore-operaio Pierre Hamp, Georges Sorel, il capo spirituale del sindacalismo, e Julien Benda, il futuro autore di *La trahison des clercs* (Il tradimento dei chierici, 1927), che seguirono il movimento con simpatia, sostenendolo. Già dal 1902 Péguy aveva lottato contro l'anticlericalismo fazioso del ministero Combres; nel 1905, in occasione della crisi del Marocco, si era dichiarato nazionalista; verso il 1908 si giudicava già cattolico, ma senza tornare formalmente alla Chiesa. Pochi tra i suoi amici lo accompagnarono in tutti questi passi. Divennero rivoluzionari o reazionari con varie sfumature, continuando tuttavia a partecipare del suo idealismo vago, impreciso.

⁹⁴ N. d. t.: Su Péguy cfr. cap. 10.1, pp. 2524 ss.

Nel 1914 Péguy, dopo aver realizzato un'opera poetica singolare, si arruolò nell'esercito, e poche settimane dopo morì nella battaglia della Marna. In quegli stessi giorni, il primo autore pubblicato dai "*Cahiers de la Quinzaine*", Romain Rolland (1866-1944) si ritirò in Svizzera, da dove lanciò il libello [2304] pacifista dal titolo *Au-dessus de la mêlée* (Al di sopra della mischia, 1915). Non poteva evitare di agire così: l'idealismo di Rolland non era francese, come quello di Péguy, ma europeo; l'alleanza spirituale tra l'*intelligenza* francese e quella tedesca, unite dalla comune lingua della musica, era stato il sogno della sua giovinezza, e la guerra del 1914 dovette apparirgli come un fratricidio. Aveva personificato quell'ideale nel musicista tedesco Johan Christian Krafft, l'eroe del ciclo *Jean-Christophe* (Gian Cristoforo, 1904-12), al quale un vasto panorama della Francia dell'epoca di Dreyfus conferisce rilevanza storica. Il successo dell'opera fu molto grande, sebbene disuguale quanto alla distribuzione geografica: Rolland conquistò più ammiratori al di fuori della Francia che nella sua patria, e la critica benevola (dell'altra, quella che lo insultò come "traditore", non vale la pena di parlare) spiegò il fatto con le debolezze stilistiche che sarebbero scomparse nelle traduzioni. E' un po' di importanza secondaria. *Jean-Christophe* occupa una posizione sicura nella storia letteraria: è l'"anello mancante" tra il ciclo di Zola e quello di Martin Du Gard. Meno sicura è la posizione dell'opera nella scala dei valori letterari. Rolland fu un uomo sincero e coraggioso, una grande figura morale, ma questo non è un criterio letterario. *Jean-Christophe* non è un'opera genuina dell'arte letteraria. E' l'opera di un intellettuale dal grande entusiasmo ma senza una grande forza creatrice, che maneggia come può la tecnica narrativa di Zola. La critica non trova in *Jean-Christophe* un oggetto di discussioni letterarie o ideologiche; il nome di Rolland appartiene più alla storia morale che alla storia letteraria della Francia. Il successo della sua opera è dovuto al suo idealismo vago e patetico, nel quale entravano molte speranze dei lettori più diversi, soprattutto dei giovani e in particolare delle donne, attratte dal sentimentalismo del romanziere. Per le stesse qualità si raccomandano le sue biografie, in particolare quelle di Beethoven e di Michelangelo, nelle quali non si parla quasi delle opere di questi artisti, quanto piuttosto delle loro sofferenze umane e dei loro sforzi sovrumani, come se, anche senza quelle opere, le sofferenze e gli sforzi di Beethoven e Michelangelo avessero lasciato un ricordo nella memoria dell'umanità; modello infelice, questo, delle biografie romanzate di tanti altri. Tra i personaggi di cui Rolland scrisse la biografia è significativa la presenza di Tolstoj e di Gandhi: di costoro lo attraeva l'idealismo religioso e politico, nel quale riteneva di riconoscere il successo legittimo del giacobinismo liberatore del 1793. A quest'ultimo egli aveva dedicato il suo primo tentativo letterario, il *Théâtre de la Révolution* (Teatro della Rivoluzione, 1898-1938). In fondo Rolland rimase sempre un giacobino, illuso dall'abuso di frasi giacobine [2305] della Terza Repubblica. A suo modo era un Péguy, il Péguy della sinistra.

Il corrispettivo tedesco di Rolland fu Jakob Wassermann (1873-1934). A prima vista i due non si somigliano: Wassermann è molto più romanzesco, dedito a intrecci complicati, descritti con stile patetico. Ma Agathon, eroe di *Die Geschichte der jungen Renate Fuchs* (La storia della giovane Renate Fuchs, 1901), che passando attraverso molte tempeste sessuali pretende di arrivare a generare il Messia del futuro (nessuno sa bene di quel futuro) è come una caricatura romanzesca di Jean-Christophe. In seguito, con arte più matura, Wassermann le darà un fratello più degno, il musicista Daniel Nothafft, l'eroe del suo romanzo *Das Gänsemännchen* (L'omino con le oche, 1915)⁹⁵, vittima del proprio genio e dell'incomprensione generale nell'ambiente magistralmente descritto della vecchia città di Norimberga. Come Rolland, Wassermann intende essere un moralista; riconosce nel romanzo lo strumento moderno per parlare alla coscienza della nazione. Conformemente a questo concetto, denuncia in *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens* (Caspar Hauser, o l'inerzia del cuore, 1908), un'altra bella ricostruzione della Germania antica, l'"inerzia del cuore" e l'"anarchismo morale". Wassermann sente "sete di giustizia" (tipica dell'ebreo); l'intrinseca opposizione tra la sua razza ebraica e il suo intenso amore per la civiltà tedesca fu il grande dolore della sua vita. Come ebreo avversato in patria, Wassermann presagì la crisi politica e morale della Germania, e dopo la catastrofe del 1918 apparve come un moralista profetico in *Christian Wahnschaffe* (1919), dove mescola ideali di Tolstoj, Dostoevskij, Tagore e Rolland, un altro intreccio romanzesco in uno stile tumultuoso, predicando un idealismo vago; e il successo fu grande: Wassermann è stato uno dei pochi autori tedeschi di rinomanza universale. Possedeva un genio [2306] inventivo come pochi altri. Purificò il proprio stile; lottò sinceramente per la forma; ammirò molto il romanzo inglese del XVIII secolo, senza mai raggiungere il suo modello. Ma ottenne infine di "de-romanticizzarsi", avvicinandosi alla realtà: nel suo capolavoro, *Der Fall Maurizius* (Il caso Maurizius, 1928), produsse un vivace panorama della Germania della Repubblica di Weimar intorno a un nuovo "caso Dreyfus"; un'opera ispirata da un alto senso della giustizia e delle motivazioni psicologiche. Wassermann morì nel momento preciso in cui la Germania lo ripudiò, smentendone il moralismo.

Non mancarono tentativi di definire più esattamente l'idealismo del rinnovamento etico di cui Rolland e Wassermann furono gli apostoli. Van Eeden⁹⁶, che somiglia chiaramente a Rolland, arrivò, passando per il socialismo utopico, al cattolicesimo, mentre la sua compatriota Henriette Rolland-Holst⁹⁷ arrivò al comunismo. La maggioranza, anche tra i più seri, era soddisfatta da una religiosità senza dogmi e da un'ideologia senza programma, come si conveniva all'eclettismo

⁹⁵ N. d. t.: Il titolo fa riferimento a una statua bronzea che orna una fontana di Norimberga, la *Gänsemännchenbrunnen*.

⁹⁶ N. d. t.: Su van Eeden cfr. cap. 8.3, p. 2050.

⁹⁷ N. d. t.: Su Rolland-Holst cfr. cap. 9.1, p. 2223.

dell'“epoca dell'equilibrio” Uno di quegli individui “seri” è il norvegese Johan Bojer (1872-1959), uomo profondo, nordico, e scrittore tra il troppo serio e il troppo facile.

In *Den siste Viking* (L'ultimo vichingo, 1921) e *Vor egen Stamme* (La nostra gente, 1924, trad. it. Gli emigranti, 1926), romanzi molto ammirati in Norvegia, descrisse la dura vita dei pescatori del Nord e le vicissitudini degli emigranti norvegesi in America. Per il resto non possiede, in patria la considerazione che hanno un Hamsun o un Kinck. Venne ricompensato, come gli altri romanzieri-moralisti della sua epoca, dal successo internazionale, soprattutto per *Den store Hunger* (La grande fame, 1916) storia di un superuomo violento che trova l'elevazione morale soltanto nella sconfitta; il tema e la morale ricordano Howells, il tolstoiano americano; la “grande fame” del titolo è quella di verità e giustizia in un mondo di menzogna e ingiustizia, quel mondo di allora che, guardandolo [2307] oggi, sembra quasi idilliaco. Neppure in Bojer la serietà del sentimento corrisponde alla capacità creativa.

All'onnipresente influenza si Tolstoj si associò quella di un Tolstoj orientale, l'induista Rabindranath Tagore (1861-1941), che in quegli anni realizzò la traduzione inglese delle sue poesie scritte in bengali; poesie che piacquero a tal punto, che il premio Nobel parve un riconoscimento adeguato. Oggi l'entusiasmo per la poesia di Tagore è ormai molto diminuito. Si continua ad apprezzare la melodia soave della prosa ritmata di quelle traduzioni, la delicatezza del sentimento, ma non si percepisce più l'incanto esotico. Tagore ci sembra un buon poeta inglese del 1913, e pochi oggi lo candiderebbero al premio Nobel. Il successo di Tagore è soprattutto un problema storico. Un'epoca di grigio utilitarismo ammirava l'orientale fantastico, dalla barba imponente, dalla sapienza misteriosa e dalla magia musicale. Il suo insegnamento morale presentava agli europei la dignità di antichissime religioni, corrispondendo allo stesso tempo assai bene ai desideri ideali della gente più “moderna” dell'Inghilterra; la sua prosa ritmata pareva il vertice del modernismo poetico a lettori e critici che ancora ignoravano la poesia inedita, sepolta in vecchie carte, del gesuita Gerard Manley Hopkins⁹⁸.

Tagore ricevette il premio Nobel nel 1913. Regnava sul trono britannico, in quegli anni, re Giorgio V; e siccome il suo comportamento rigorosamente costituzionale non permette di attribuirgli una qualunque realizzazione politica, gli si è reso almeno l'omaggio postumo di battezzare col suo nome la poesia dell'epoca: “*georgian poetry*” (poesia georgiana)⁹⁹.

L'Inghilterra era potente, ricca e sazia. Il sole regale del grande Impero illuminava anche i campi abbandonati dell'isola industrializzata, [2308] trasfigurandoli in idilli bucolici di una poesia augustea. Si pensava un po' a Tennyson e molto a Wordsworth; gli eccessi simbolisti e immoralisti

⁹⁸ N. d. t.: Su Hopkins cfr. cap. 9.1, pp. 2166 ss.

⁹⁹ N. d. t.: D. DAICHES: *Georgian Poetry*, in: *Poetry and the Modern World*, 2.a ed., Chicago, 1941.

degli “*eighteen-nineties*”¹⁰⁰ erano già dimenticati. La *georgian poetry* era conservatrice, tradizionalista, quasi ufficiale (uno dei georgiani, Masfield, sarà nominato nel 1930 “poeta laureato”). Con tutto ciò i georgiani si giudicavano moderni, e con una certa ragione. Rendevano grazie a Dio (non importa se a quello della Chiesa anglicana o a quello delle società teosofiche o dei panteisti libero-pensatori) perché aveva conservato libera e felice la bella terra inglese in mezzo alle tempeste, ed erano consapevoli della natura di quelle tempeste: il pericolo imperialista, le ingiustizie sociali, la decadenza morale. Non disdegnavano di alludere a tutto questo in versi armoniosi, perché credevano nella forza rinnovatrice della natura; erano bucolici, apprezzavano un certo primitivismo moderato e veneravano Tolstoj come apostolo e come contadino. Ammiravano Tagore, perché questo Tolstoj indiano sapeva scrivere bei versi ed era, inoltre, cittadino dell’Impero Britannico.

Tagore sarebbe il maggiore dei poeti georgiani se la priorità indiscutibile non spettasse al vecchio Robert Bridges¹⁰¹, la cui fama fu pregiudicata, in seguito, dalla pubblicazione del grande poema filosofico *The Testament of Beauty* (Il testamento della Bellezza, 1929), nello stile di Keats, in pieno modernismo rivoluzionario. Oggi si giudica già con maggior giustizia questo “poeta laureato” del 1913, autore di un numero di deliziosi *Lied* che supera quello di qualsiasi poeta inglese compreso tra gli elisabettiani e Yeats. Non fu un genio, e neppure gli altri poeti georgiani furono dei geni; ma ciascuno di loro possedeva qualcosa di proprio che merita di essere ricordato. Il più originale fu William Henry Davies (1871-1940), un povero operaio che in una vita avventurosa di *tramp* (girovago) in America perdette una gamba in un incidente, cominciando a scrivere in ospedale; la sua poesia fu scoperta, apprezzata e divulgata da Shaw, ma ha poco di proletario: è una poesia della natura, che trasforma il paesaggio inglese in un idillio cantabile. Le realtà sociali appaiono [2309] più palpabili nella poesia di Wilfrid Wilson Gibson (1878-1962), attraverso simboli che egli imparò a maneggiare negli anni *eighteen-nineties*; ma anche Gibson preferisce descrivere come Crabbe, al quale è stato paragonato, gli aspetti rurali della questione sociale; le sue poesie “industriali” non sono le migliori. Il fuoco delle fonderie inglesi manda un riflesso intenso sulla famosa poesia *To Iron-Founders and Others* (Agli operai delle fonderie e agli altri) di Gordon Bottomley (1874-1948), poeta solitario, che si ribella contro gli “*unnatural vapours*” (vapori innaturali) e l’orgoglio insensato degli industrializzatori:

...*your vision is*

¹⁰⁰ N. d. t.: Gli anni Novana dell’Ottocento.

¹⁰¹ N. d. t.: Su Bridges cfr. cap. 8.1, p. 1746.

*Machines for making more machines*¹⁰².

E' un poeta anti-industriale; gli si addice la musica anacronistica della poesia elisabettiana, ma in questa è un maestro. Non meno del famoso Walter De la Mare (1873-1956), definito "il più melodioso dei poeti inglesi". Il superlativo potrebbe suonare come un insulto a Campion e a Shelley, ma la forza del fascino del verso di De la Mare è innegabile; perfino il vecchio Hardy, che non si commuoveva facilmente, rimase incantato dalla poesia *The Listeners* (Gli ascoltatori), e chiese di udirla quando sentì avvicinarsi l'agonia. De la Mare sapeva trasformare i vecchi in bambini affascinati:

*I would sing a brief song of the world's little children
Magic hath stolen away*¹⁰³.

Gran parte della sua poesia si rivolge espressamente ai bambini, e De la Mare dispone di tutte le magie delle fate, delle streghe, dei giganti e dei nani del folclore [2310] per spaventare e incantare i piccoli e i grandi ascoltatori. Gli fa difetto l'intellettualità, ma non desidera essere un intellettuale. La sua indole si rivela più chiaramente nei suoi romanzi, che sono piuttosto delle grandi fiabe dall'incanto speciale e irresistibile, fuori da ogni realtà. De la Mare rappresenta, tra i poeti georgiani, il caso più esplicito di evasione, insieme al povero tisico James Elroy Flecker (1884-1915) che materializzò in versi parnassiani, tennysoniani, i suoi sogni dell'Oriente.

Il "poeta maggiore" della *georgian poetry* è John Masefield (1878-1967). Scrisse molta poesia lirica, esordendo con le forti *Salt-Water Ballads* (Ballate d'acqua salata, 1902) come un Kipling marittimo. Ma è, innanzitutto, un poeta narrativo. Nel 1911 pubblicò *The Everlasting Mercy* (La misericordia eterna), opera in cui un settario di campagna racconta, con espressioni tanto più commoventi in quanto rustiche, la propria conversione. Qui si realizzano, nel loro insieme, tutti gli ideali della poesia georgiana: realismo sincero in versi tradizionali, forte sentimento sociale, idealismo religioso senza dogmi, ma pieno di comprensione per la fede del povero:

*...The corn that makes holy bread
By which the soul of man is fed,
The holy bread, the food unpriced,*

¹⁰² N. d. t.: Gordon BOTTOMLEY, *To Iron-Founders and Others*, vv. 15-16: «la vostra visione è quella / di macchine per fare altre macchine».

¹⁰³ N. d. t.: Walter DE LA MARE, *The Truants*, vv. 3-4: «Canterò una breve canzone dei piccoli fanciulli del mondo / che la Magia si è portati via».

*Thy everlasting mercy, Christ*¹⁰⁴.

Soltanto pochi riconobbero nel rivoluzionario il discepolo della tradizione bucolica di Wordsworth e Tennyson. In sonetti di aspetto parnassiano si avvicinò alle espressioni liturgiche della Chiesa anglicana; nel 1930 fu nominato “poeta laureato”. Da quel momento le sue poesie destinate alle feste civili, di una perfetta insignificanza, spensero l’ultimo ricordo del “poeta maggiore” del 1911. Ma come “poeta minore” non merita disprezzo.

[2311] La *georgian poetry* si definisce, già per il nome che ricevette, come un fenomeno specificamente inglese. Ma ciò non vuol dire che nella stessa epoca e in altre letterature situazioni simili non abbiano prodotto una poesia simile. Il più importante e più duraturo dei poeti georgiani è in effetti un americano, Robert Frost (1874-1963), il “classico” della poesia americana del XX secolo. Nacque nel più moderno degli stati dell’Unione, la California, ma fece ritorno ancora bambino nella terra dei suoi antenati, il New Hampshire; e dal contrasto tra il progresso industriale della California e la tranquilla vita rurale del New Hampshire nacque la sua poesia, georgiana cronologicamente e nello spirito. E’ il poeta della *countryside* (campagna) americana, di un paesaggio povero e cupo, abitato da gente puritana; ma anche nella malinconia di *The Black Cottage* (La villetta nera) Frost sa scoprire che

*...Sunset blazed on the windows*¹⁰⁵.

E’ un poeta idillico. Conosce le tragedie della vita che rappresenta nelle sue ballate, delle quali *The Death of the Hired Man* (La morte del lavorante stagionale, 1914) è la più conosciuta. Ma i suoi eroi sono dei *farmers* (agricoltori), gente modesta; Frost vuole essere il poeta dell’“*ordinary man*” (uomo ordinario), essendo lui stesso un *ordinary man*, come gli prescriveva la tradizione democratica dei suoi antenati puritani. Come costoro, Frost è un non-conformista; non arriva a essere un *liberal* (progressista) nel senso della politica americana, e confessò il suo timore di essere un radicale in gioventù per non diventare poi un conservatore nella vecchiaia. Ma è un *liberal* nel senso inglese, che non si adegua alle ingiustizie del mondo moderno nè allo sforzo della tradizione pseudoromantica di Longfellow di perifrassarle poeticamente. Per questo è un poeta realista e classicista; il suo stile, laconico, denso, scolorito, evita la “dizione” poetica, l’abbellimento:

[2312] *We love the things we love for what they are...*¹⁰⁶;

¹⁰⁴ N. d. t.: John MASEFIELD, *The Everlasting Mercy*: «Il grano che fa il pane santo / di cui si alimenta l’anima dell’uomo / il santo mapne il cibo senza prezzo, / Tua misericordia eterna, Cristo».

¹⁰⁵ N. d. t.: Robert FROST, *The Black Cottage*, ultimo verso: «Il tramonto risplendeva sulle finestre».

questo classicismo in stile colloquiale è quello di Wordsworth, grande modello di tutti i georgiani. Come Wordsworth, Frost preferisce le espressioni e la sintassi del linguaggio di tutti i giorni, da cui sa trarre saporiti effetti umoristici. E' un *wit* (uomo d'ingegno), ma il suo ideale è la saggezza: «*from delight to wisdom*»¹⁰⁷. Questa saggezza ispirò a Frost alcuni dei più memorabili ammonimenti morali che mai gli americani avessero udito dalla bocca di un poeta, come il poema *Provide, Provide* (Provvedi, provvedi!). Come Wordsworth, Frost ama moralizzare (cosa che chiama “filosofia”) e il dogma della sua filosofia è primitivista, come per tutti i georgiani: il carattere durevole delle cose semplici, della vita rurale, rispetto ai mutamenti artificiali della vita moderna. Tuttavia non ha senso resistere al progresso, per quanto disastrose siano le conseguenze: «*Let what will be, be*»¹⁰⁸: l’“*acceptance*” (accettazione) della vita tragica è la filosofia di Frost, filosofia di un pessimismo virile che non esclude la speranza. Tale è Frost, l’*ordinary man*, e non si può negare che egli sia, tra gli *ordinary men* degli Stati Uniti, un uomo originale:

*Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference*¹⁰⁹.

E tra tutti i poeti americani contemporanei Frost gode della migliore prospettiva di durare a lungo; i conservatori lo hanno sempre adorato, e più tardi i critici modernisti Ransom e Randall Jarrell lo hanno incluso tra “i cinque maggiori poeti del XX secolo”. Oggi è chiamato, con un suo verso,

*The country's singing strength*¹¹⁰.

Il “poeta georgiano” della Francia fu Francis Jammes (1868-1938). Cominciò come simbolista-decadentista della famiglia dei sentimentali, molto vicino a [2313] Samain¹¹¹; ma invece di cantare giovani principesse spagnole e i parchi autunnali di Versailles, cantò *Clara d'Ellébeuse* e altre giovinette malinconiche del collegio, e paesaggi autunnali più modesti:

¹⁰⁶ N. d. t.: Robert FROST, *Hyla Brook*, ultimo verso: «Amiamo le cose che amiamo per quello che sono».

¹⁰⁷ N. d. t.: «Dal piacere alla saggezza», citazione dal saggio *The Figure a Poem Makes* (1939) di Frost: «*A poem begins in delight and ends in wisdom*», «Un poema comincia nel piacere e finisce nella saggezza».

¹⁰⁸ N. d. t.: Robert FROST, *Acceptance*, ultimo verso: «Lascia che ciò che dev'essere sia».

¹⁰⁹ N. d. t.: Robert FROST, *The Road Not Taken*, ultimi tre versi: «Due strade divergevano nel bosco, e io / Io ho preso quella meno battuta, / E questo ha fatto tutta la differenza».

¹¹⁰ «La forza poetica del Paese», con riferimento al titolo del poema di Frost *Our Singing Strength* (La nostra forza poetica).

¹¹¹ N. d. t.: Su Samain cfr. cap. 9.1, pp. 2128-2129.

*Il va neiger dans quelques jours. Je me souviens
De l'an dernier. Je me souviens de mes tristesses...*¹¹²;

E' stato definito il "Lamartine del Simbolismo"; come Lamartine, Jammes era un poeta di provincia, ma invece di lasciare la provincia per Parigi prese la direzione inversa. Il suo provincialismo fu un pretesto contro l'intellettualismo raffinato dell'avanguardia; e questa "road less traveled"¹¹³ lo condusse fuori dal Simbolismo, verso una poesia senza la musica sofisticata dei maestri parigini, una poesia semplice, della semplicità dei suoi nuovi amici, il pastore

*Avec ton parapluie bleu et tes brebis sales,
Avec tes vêtements qui sentent le fromage*¹¹⁴,

e il cane

*Mon humble ami, mon chien fidèle*¹¹⁵.

Jammes ammirava soprattutto l'ignoranza di quei suoi modesti amici (intitolò una delle sue preghiere poetiche *Prière pour avouer son ignorance*, Preghiera per confessare la propria ignoranza) perché quell'ignoranza gli pareva la via diretta per il «*paradis innocent et joyeux*»¹¹⁶. Nulla di più naturale che aderire, alla fine, alla fede dei suoi nuovi amici, il cattolicesimo. Nacque così il poeta delle *Georgiques chrétiennes* (Georgiche cristiane). E' consentito esprimere qualche dubbio circa l'ortodossia di questo cattolicesimo. Nella *Prière pour aller au paradis avec les ânes* (Preghiera per andare in paradiso con gli asini), Jammes arrivò a dire, in quello stile colloquiale che appartiene a lui e alla poesia georgiana:

*Je suis Francis Jammes et je vais au Paradis
car il n'y a pas d'enfer au pays du Bon Dieu*¹¹⁷,

¹¹² N. d. t.: Francis JAMMES, *Il va neiger dans quelques jours*, vv. 1-2: «Nevicherà tra qualche giorno. Mi ricorso / Dell'anno passato. Ricordo le mie tristezze».

¹¹³ N. d. t.: Strada meno battuta, con riferimento ai versi di Frost, cfr. sopra.

¹¹⁴ N. d. t.: Francis JAMMES, *Avec ton parapluie*, vv. «Col tuo ombrello blu e le tue pecore sporche, / Coi tuoi vestiti che odorano di formaggio».

¹¹⁵ N. d. t.: Francis JAMMES, *Mon humble ami, mon chien fidèle*, v. 1: «Mio umile amico, mio cane fedele».

¹¹⁶ N. d. t.: *Ibidem*, v. 12: «Paradiso innocente e gioioso».

¹¹⁷ N. d. t.: Francis JAMMES, *Prière pour aller au paradis avec les ânes*, vv. 8-9: «Io sono Francis Jammes e vado in paradiso, / perché non c'è inferno nel paese del Buon Dio».

[2314] teoria dogmatica molto personale, che “semplifica” il cattolicesimo. Jammes, poeta moderno, passato attraverso il decadentismo raffinato della *fin du siècle*, vedeva nella sua nuova religione la raffinatezza della semplicità: «*Je m’embête*»¹¹⁸, esclama con un grido di trionfo definendo il primitivismo artificiale dell’epoca, del quale egli stesso era il poeta più spontaneo.

In base alle differenze imposte dalla “scelta della tradizione”, questo primitivismo poteva presentarsi in forme assai diverse, perfino in forma raffinata e in parte mondana, come romanticismo esaltato delle forze elementari della natura, l’amore e la morte, nella poesia della contessa di Noailles (Anne Elisabeth, contessa Mathieu de Noailles, 1876-1955), aristocratica parigina dalle origini orientali. Nella sua terra e nella lingua romena dei suoi avi sarebbe stata l’ultima poetessa hugoniana, abbastanza forte e molto verbalista; nella Parigi del 1910 la sua poesia post-romantica assunse l’aspetto che Jean de Gourmont definì acutamente: «*Vraiment, la poésie de Jammes est tout entière dans la poésie de Mme. De Noailles... Sous une forme plus traditionnelle. C’est la même sensibilité. Elle est d’ailleurs sincère, mais sans Jammes se serait-elle éveillée, aurait-elle su s’exprimer?*»¹¹⁹. La “poète des jardins” (poesia dei giardini) trasformò i boschi di Jammes in giardini per le passeggiate dei pastori i cui vestiti non “odorano di formaggio”, ma di acqua di Colonia. Alla nomina di Masfield a “poeta laureato” nel 1930 corrispose, nel 1924, la proclamazione della contessa di Noailles come “*Princesse des Lettres*” (principessa delle lettere) da parte della rivista femminile “*Ève*”.

Poeta georgiano fu, in una certa fase e in certe poesie, il grande Antonio Machado¹²⁰, l’autore dei *Campos de Castilla*. Il Wordsworth dei georgiani italiani fu Pascoli, da cui derivano le *Poesie di tutti i giorni* (1910-11) di Marino Moretti¹²¹. Georgiana è tutta la poesia degli scandinavi, in quest’epoca di [2315] industrializzazione dei loro paesi che fino a poco tempo prima erano ancora relativamente primitivi. In Olaf Bull (1883-1933) c’è ancora molta malinconia romantica e simbolista; ma questo poeta, forse il migliore tra tutti i poeti della Norvegia, pervenne infine a un realismo classicista, già pienamente appartenente alla nuova era. Il danese Thøger Larsen (1875-1928) non dominò del tutto il romanticismo: il paesaggio della sua poesia tende ad ampliarsi cosmicamente, ma è piuttosto una tempesta nell’anima di un intimista dalle inclinazioni mistiche, tolstoiane. Intimisti sono gli svedesi: Gustaf Ullman (1881-1935), che cantò le coste soleggiate della provincia di Halland, e soprattutto Anders Österling (1884-1981), il poeta bucolico della provincia più mediterranea della Svezia, Schonen (Skåne), che rappresenta con versi delicati il gioco dei

¹¹⁸ N. d. t.: «Mi dà fastidio / mi disturba», titolo di una poesia di Jammes.

¹¹⁹ N. d. t.: «In verità, la poesia di Jammes è tutta contenuta nella poesia della signora De Noailles... Sotto una forma più tradizionale. E’ la medesima sensibilità. Ella del resto è sincera, ma senza Jammes si sarebbe svegliata, avrebbe saputo esprimersi?»

¹²⁰ N. d. t.: Su Antonio Machado cfr. cap. 9.1, pp. 2211 ss.

¹²¹ N. d. t.: Su Marino Moretti cfr. cap. 9.1, p. 2161.

colori tra il verde della terra e l'azzurro del cielo, nel vapore fine che copre quel paesaggio in estate. Österling è il maggior poeta idillico delle letterature scandinave moderne; e proprio per questo la critica ispirata da motivazioni politiche lo denunciò come “evasionista in mezzo al temporale”; ma i lettori svedesi rimasero fedeli a questo ultimo grande tradizionalista. Anche i danesi scoprirono l'incanto idillico: Kai Hoffmann (1874-1949) ricorda, in pieno XX secolo, i pittori danesi del 1830 come Købke e Skovgaard, che dipinsero i boschi e i tranquilli laghi dell'isola di Seeland; la prosa ritmata di *Blaanende Danmark* (La Danimarca si tinge d'azzurro, 1919), che celebra le stagioni e le località storiche della Danimarca, rivela influenze di Tagore; oggi è difficile comprendere come Kai Hoffmann fosse considerato, intorno al 1910, un rivoluzionario della poesia. Infine il “poeta laureato” [2316] tra i georgiani danesi, Valdemar Rørdam (1872-1946): idilli come *Den gamle Praestegaard* (La vecchia canonica) e *Købstad-Idyllen* (Idillio di una cittadina) ricordano Wordsworth, mentre *Jens Hvas til Ulvborg* (Jens Hvas di Ulvborg) ricorda la poesia narrativa dei *Lakists*; il paesaggio rivela sorprendenti somiglianze con quello delle Midlands inglesi. Ma i poeti regionalisti credono sempre alla bellezza unica della loro terra. L'opera di Rørdam è il cantico del paesaggio danese; è tuttavia un peccato che questo patriottismo un po' ufficiale sia degenerato, alla fine della vita di questo notevole poeta, in un pangermanesimo che fu ripudiato dai suoi stessi compatrioti.

Tutti i poeti georgiani amano la loro terra, e intendono conservarla fresca e inviolata dall'azione delle “*machines and more machines*”. Masfield è un grande patriota, e addirittura un patriota ufficiale. L'idillismo dei georgiani inglesi si basava, in buona parte, sulla fede nell'invulnerabilità dell'isola, e nel 1914 questi provinciali si sollevarono con fede e ottimismo contro il nemico continentale.

*Whate'er was dear before is dearer now*¹²²,

cantò John Freeman (1880-1929), aggiungendo:

*Happy is England now as never yet!*¹²³

con una ingenuità che di fronte alla realtà delle guerra ci appare oggi frivola, o per lo meno irresponsabile.

Rupert Brooke (1887-1915) non provava, probabilmente, sentimenti diversi. Due anni prima della guerra, studiando a Berlino e sentendo nostalgia della [2317] sua terra, scrisse tra il frastuono dei

¹²² N. d. t.: John FREEMAN, *Happy is England Now*, v. 19: «Tutto ciò che prima era caro adesso è più caro».

¹²³ N. d. t.: *Ibidem*, v. 7: «Felice è ora l'Inghilterra, come mai prima!»

caffè della *bohème* tedesca i versi innamorati di *The Old Vicarage, Grantchester* (La vecchia canonica, Grantchester, 1912), ricordando i prati, i ruscelli e i mulini dell'Inghilterra:

Say, is there Beauty yet to find?

And Certainty? And Quiet kind? ...

[...]

Stands the Church clock at ten to three?

*And is there honey still for tea?*¹²⁴

Due anni dopo il giovane *scholar* vestiva l'uniforme, era armato, e sognava la morte per la patria:

If I should die, think only this of me:

That there's some corner of a foreign field

*That is for ever England*¹²⁵ ...

E un anno dopo era sepolto nell'isola greca di Skyros:

...in hearts at peace, under an English heaven.

La tomba nel Mediterraneo non fu un mero caso. Brooke fu un giovane *scholar* che giustificava le migliori speranze, autore di una brillante tesi su John Webster, conoscitore dell'antica poesia inglese e dell'antica poesia greca. Morì all'età di ventotto anni, sopravvivendo come classico della poesia patriottica. Solo la critica "modernista" posteriore al 1930, censurandone il facile ottimismo e la malinconia romantica, scoprì nella sua poesia un mosaico di reminiscenze di poeti inglesi e greci. L'ultimo dei georgiani fu un talentuoso poeta umanista di seconda mano: una base poco sicura per un'Inghilterra "*for ever*". Alla domanda georgiana

Say, is there Beauty yet to find?

And Certainty? And Quiet kind?

le nuove generazioni dovevano rispondere di no. Era una domanda retorica, che la realtà smentì.

¹²⁴ N. d. t.: Rupert BROOKE, *The Old Vicarage, Grantchester*, vv. 135-135 e 138-139: «Dimmi, si può trovare ancora la Bellezza? / E la Certezza? E la Tranquillità? / L'Orologio della chiesa segna dieci alle tre? E c'è ancora miele per il tè?»

¹²⁵ N. d. t.: Rupert BROOKE, *The Soldier*, vv. 1-3: «Se dovessi morire, pensa soltanto questo me: / Che esiste un qualche angolo di un campo straniero / Che è per sempre Inghilterra».

Prima del 1914 chi aveva il diritto di censurare la mollezza della poesia georgiana? L'*intelligenza* radicale o socialista non l'avrebbe fatto: Shaw fece propaganda a W. H. Davies. I radicali non [2318] si intendevano di poesia; dentro di loro pensavano che in questo mondo moderno della prosa il ruolo della poesia fosse ormai terminato. Resta l'opposizione virtuale di quella eredità spirituale degli inglesi che è il liberalismo: non nel senso di un programma politico, economico e religioso, ma di una mentalità permanente, che a volte scompare dalla scena della vita pubblica, ma soltanto in apparenza, e anche allora viene conservata da individui isolati; un'intermittenza e un isolamento che non hanno importanza, trattandosi di una dottrina individualista. Un tal genere di isolato è il romanziere Edward Morgan Forster (1897-1970), figura dell'epoca georgiana contemporanea delle riforme democratiche e sociali dei ministeri liberali Campbell-Bannerman e Asquith, e che pertanto partecipa degli ideali georgiani, ma non dell'idealismo impreciso della loro poesia. Dei cinque romanzi di Forster, quattro furono scritti prima della guerra del 1914. La sua tecnica narrativa è ancora più tradizionale di quella di Galsworthy, avvicinandosi alla narrazione calma e leggermente ironica dei romanzi inglesi del XVIII secolo, e ricordando l'arte deliziosa di Jane Austen. Ma Forster non è soltanto un osservatore ironico della *middle-class*. Riuscì a trasformare integralmente in azione e simboli le proprie convinzioni morali, che sono più o meno quelle di Ibsen, sebbene attenuate dall'ironia. *Howard's End* (Casa Howard, 1910) è il grande panorama della classe media inglese del 1910, con il suo dilettantismo delle riforme sociali, religiose e sessuali, e con le sue inibizioni puritane. E' un panorama completo, non storico né sociale, ma umano. Alla fine del romanzo, scritto nel 1910, si apre la prospettiva apocalittica di una fine della prosperità inglese e della civiltà europea; la lezione dell'opera è la superiorità del "cuore indistruttibile". Ma questa lezione non viene proclamata: è il senso di un grande romanzo. La base della saggezza scettica di Forster è una solida cultura classica, immunizzata contro i falsi "modernismi"; Forster è uno *scholar* di Cambridge, e all'ambiente dell'antica università dedicò il romanzo *The Longest Journey* (Il viaggio più lungo, 1907). [2319] Molto differente, peraltro, dal classicismo ingenuo e imitativo di Brooke, il classicismo di Forster è piuttosto l'umanesimo moderno di un inglese invariabilmente liberale, inglese fino al midollo, ma privo di "patriottismo" commosso. E' inglese, in definitiva, più nell'espressione riservata che nel pensiero, generosamente aperto. E' un progressista, ma non ha una fede cieca nella scienza, crede nella necessità della religione senza accettare il cristianesimo, è un inglese privo di insularità, un europeo perfetto. Approva e appoggia le riforme sociali, ma non è capace di appassionarsi alla lotta di classe, perché dà importanza più che a qualsiasi altra cosa alle relazioni personali tra gli uomini, un credo che lo autentica come romanziere. Questo scettico ritiene possibili le relazioni di amore e di amicizia al di là delle differenze di classe, e ugualmente al di là delle differenze di razza, problema che lo interessa particolarmente come cittadino britannico;

e a questo problema dedicò il suo romanzo più conosciuto, *A Passage to India* (Passaggio in India, 1924). Il tema è l'incomprensione invincibile tra le razze, che porta alla tragedia: Forster non è un razionalista dogmatico, riconosce e ammette il mistero nella vita umana, e con esso la tragedia; ma è decisamente contrario allo sfruttamento del mistero da parte delle teorie teosofiche di qualunque tipo, anche di tipo poetico. Forster si oppone ai tagoriani, che con il pretesto di esaltare la saggezza indiana disprezzano il buon senso europeo e inglese. E' contrario a ogni specie di esaltazione isterica (che è ciò che in *A Passage to India* produce il conflitto tragico) e al primitivismo a buon mercato.

Ma fu riconosciuto per ciò che era solo molto più tardi, dopo gli anni 1920. La reazione naturale, quasi inevitabile, allo stato di sazietà economica e all'indebolimento della vitalità delle classi medie colte dell'Inghilterra del 1910 fu l'atteggiamento bucolico. Un liberalismo umanista come quello di Forster pareva "vecchio stile"; ma sarebbe stato qualcosa di nuovo, una speranza, in altri paesi, meno sazi, che potevano ancora credere negli ideali europei perché necessitavano di un'europeizzazione. Movimenti del genere furono quelli della rivista "La Voce", in Italia e "Nyugat" ("Occidente"), in Ungheria. Il più importante di questi movimenti dei "buoni europei" è quello della generazione del '98 in Spagna (88), dopo la perdita delle ultime colonie d'oltremare nella sfortunata guerra contro gli Stati Uniti. Il sogno imperiale, eroico e cattolico di Carlo V e [2320] della Controriforma era finito per sempre. Allora fu necessario «chiudere con tre chiavi il sepolcro del Cid», come disse Joaquín Costa. «Scuole e refettori, invece di caserme e conventi!»; ma questa volontà di riforma integrale si infranse contro la resistenza della monarchia restaurata, sostenuta dall'aristocrazia decadente e dal clero intollerante, mentre la borghesia spagnola si considerava soddisfatta dei guadagni che la compensavano di un regime parlamentare di facciata. All'ipocrisia politica dell'epoca della restaurazione corrispondeva la mediocrità della sua letteratura: la "poesia" prosaica e il realismo più cinico che scettico di Campoamor, l'eloquenza teatrale di Echegaray, il mondanismo elegante di Valera sembrano fare da complemento alla politica insincera del conservatore Cánovas del Castillo, al repubblicanesimo eloquente di Castelar, al falso splendore della corona impoverita. Contro questa "letteratura della restaurazione" si ribellò la generazione del 1898, animata dalla conoscenza delle letterature europee al di là dei Pirenei, dei movimenti di rinnovamento, del Naturalismo e del Simbolismo. Presto si verifica una certa discrepanza tra il razionalismo e l'utilitarismo del movimento politico di quella generazione e, dall'altro lato, le motivazioni principalmente estetiche del movimento letterario. Azorín¹²⁶, il grande critico letterario della generazione, aveva fatto parte in gioventù del movimento anarco-repubblicano, residuo della prima repubblica spagnola; in seguito non si trovò più d'accordo con il

¹²⁶ N. d. t.: Su Azorín cfr. cap. 9.1, p. 2203 ss.

moderno repubblicanesimo, preferendo farsi ammiratore del violento autoritario La Cierva. Ma in letteratura la sua azione ebbe effetti rivoluzionari: chiuse i conti nella maniera più efficace con Campoamor e Echegaray, collocandoli “fuori della letteratura”; ristabilì l'onore di Alas¹²⁷, apprezzando come precursore spagnolo del Naturalismo colui che i lettori dell'epoca della restaurazione consideravano solo come “Clarín”, il piacevole cronista. Dal famoso pellegrinaggio compiuto nel 1899 dai giovani letterati alla tomba di Larra, precursore della “critica della coscienza nazionale”, fino alla fondazione nel 1915 della rivista “*España*”, organo vicino alle potenze alleate e contrario alla politica di neutralità del governo germanofilo e reazionario, Azorín fu sempre il critico dell'avanguardia. Ma non si può negare che il suo orizzonte letterario fosse un po' limitato: dai classici spagnoli, che egli insegnò a leggere con un gusto differente, esso si estendeva al di là dei Pirenei fino alla Parigi [2321] dei decadentisti e dei simbolisti, con qualche escursione nell'Inghilterra di Meredith e dei preraffaelliti, all'Italia di D'Annunzio e alla Germania di Nietzsche. Azorín fu più un cosmopolita francesizzato che non un “buon europeo”. Ma questo non era abbastanza.

La perdita delle ultime colonie pareva limitare la Spagna al ruolo di piccolo paese ai margini dell'Europa. Essa si trasformò invece in un paese minerario e della grande industria. Vennero compiute sorprendenti modernizzazioni. A Madrid sorsero i primi grattacieli. Le relazioni con le repubbliche ispanoamericane si ristabilirono su basi economiche e culturali, e da ciò venne la rivoluzione poetica del “Modernismo”¹²⁸. Il maggior poeta spagnolo del 1900 fu il nicaraguense Rubén Darío¹²⁹. Il Modernismo, in Spagna, fu un'opera di europeizzazione; attraverso la nuova poesia ispanoamericana penetrarono le influenze francesi del Parnassianesimo e del Simbolismo. Ma il Modernismo spagnolo rivelò già in Villaespesa una spaventosa capacità di diventare superficiale e addirittura frivolo; tutto lo sforzo di purificazione poetica di Juan Ramón Jiménez sarà antimodernista. Nello stile del Modernismo, un *costumbrista* da *boulevard* madrileni come Benavente poté creare una commedia graziosa, secondo il gusto dei conservatori, nello spirito della restaurazione; e solo molto più tardi Pérez de Ayala riuscirà a smascherarlo. Evidentemente, era necessario un “modernismo” più “moderno” del Modernismo.

La fondamenta di un Modernismo europeo in Spagna furono gettate da Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), discepolo indiretto del filosofo tedesco Krause, giurista e sociologo dalle idee originali, che tuttavia non scrisse nulla di definitivo. “Don Francisco”, come veniva chiamato in segno di profondo rispetto, apparteneva alla stirpe dei grandi educatori come Socrate, [2322] che non lasciano nulla di scritto ma che non muoiono senza aver modificato lo spirito di una

¹²⁷ N. d. t.: Su Alas (Clarín) cfr. cap. 8.1, p. 1807.

¹²⁸ N. d. t.: Cfr. cap. 9.1, p. 2197.

¹²⁹ N. d. t.: Su Darío cfr. cap. 9.1, pp. 2193 ss.

generazione. Era un uomo severo e un po' utilitarista, come un puritano inglese, ma che nutriva per il prossimo un amore autenticamente evangelico. Nel 1876 fondò a Madrid la "*Institución Libre de Enseñanza*" (Libera Istituzione dell'Insegnamento), un sistema completo di educazione per le classi medie, dalla scuola primaria ai corsi universitari, secondo modelli assai differenti da quelli della scuola ufficiale, clericale e arretrata; i migliori allievi ricevevano sovvenzioni per continuare gli studi all'estero. Da lì giunse in Spagna un fiume di influenze europee.

Azorín, in un articolo retrospettivo¹³⁰, fece l'elenco di tali influenze, aggiungendo però subito che esse variavano in base alla personalità degli influenzati: «Su Valle-Inclán: D'Annunzio, Barbey d'Aurévilly; su Unamuno: Ibsen, Tolstoj, Amiel; su Benavente: Shakespeare, Musset e i drammaturghi francesi moderni; su Baroja: Dickens, Poe, Balzac, Gautier; su Maeztu: Nietzsche, Spencer; su Rubén Darío: Verlaine, Banville, Victor Hugo», e sottolineando l'influenza generalizzata di Nietzsche, Verlaine e Gautier. La considerazione particolare per questi tre stranieri e l'inclusione di Benavente e Darío nella generazione del '98, rivelano come Azorín pensasse in maniera estetica. Non gli venne in mente di menzionare, al primo posto, Joaquín Costa (1846-1911), che malgrado fosse più vecchio fu il capo politico di quelli del '98, l'uomo che trasformò in azione politica l'azione pedagogica di "Don Francisco". «*Cerremos con tres llaves el sepulcro del Cid. Y acudamos a las necesidades del día*»¹³¹. La necessità del momento era la *Reconstitución y europeización de España* (Ricostruzione ed europeizzazione della Spagna), titolo del suo scritto programmatico del 1900. La generazione del '98 adottò, in generale, questo programma, ma non si può dire che lo abbia realizzato. L'europeizzazione, anche al di fuori dell'ambito letterario-estetico, prese forma solo nel 1915, quando Ortega y Gasset e i suoi amici, con la collaborazione dei compagni già anziani del 1898, fondarono la rivista "*España*". A quell'epoca Pérez de Ayala¹³², discepolo del liberale Pérez Galdós, uomo di formazione inglese, il poeta riflessivo di *La Paz del sendero* (La pace del sentiero, 1904) [2323] e di *El sendero innumerable* (Il sentiero innumerevole, 1916), aveva già prodotto la sua critica impalcabile all'ambiente *bohémien* del 1898 nel suo romanzo *Troteras y danzaderas* (Passeggiatrici e ballerine, 1913); e nelle critiche teatrali di *Las Máscaras* (Le maschere, 1917-19) demolirà Benavente; tutta la sua opera sarà una critica acuta della Spagna, l'autocritica di uno spagnolo europeizzato. Dalla rivista "*España*" deriverà direttamente la "*Revista de Occidente*" (Rivista d'Occidente), fondata nel 1923 dallo stesso Ortega y Gasset¹³³, porta d'ingresso dell'influenza di Max Weber e Rudolf Otto, Husserl e Scheler, Vossler e Huizinga, Spranger e dei neokantiani di Marburgo: vale a dire che l'élite della Repubblica di

¹³⁰ Azorín, *La generación de 1898*, in *Clásicos y modernos*, Madrid, 1913.

¹³¹ N. d. t.: «Chiudiamo con tre chiavi il sepolcro del Cid. E occupiamoci delle necessità del momento».

¹³² N. d. t.: Su Pérez de Ayala si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2431.

¹³³ N. d. t.: Cfr. cap. 10.2, p. 2642.

Weimar patrocinerà, attraverso il circolo di Ortega y Gasset, la seconda repubblica spagnola. Ma questa è separata dallo spazio temporale di una generazione intera dalla generazione del 1898. Gli uomini del '98 non furono capaci di tanto: impediva la loro azione il pessimismo profondo, che si poteva spiegare immediatamente dopo la catastrofe nazionale del 1898; nella poesia, l'influenza dei decadentisti francesi fornì soltanto nuove forme espressive a quel pessimismo. Così si presenta il pessimismo malinconico di Azorín, in cui la decadenza della Spagna era meno una preoccupazione sociale che non un'“idea fissa” poetica; così si presenta la poesia pessimista di Antonio Machado¹³⁴, il maggio poeta, o meglio “il poeta” per antonomasia della generazione del '98, e perciò il futuro della poesia spagnola non apparterrà a lui, bensì a Juan Ramón Jiménez. Ciò nonostante, Antonio Machado rappresenta il caso di equilibrio più felice tra le influenze straniere e la resistenza dello spirito spagnolo. Con altrettanta o maggior felicità questo equilibrio apparirà solo in certi modernisti dalla mentalità plastica, soprattutto quelli formati nella calda atmosfera del sud della Spagna.

E' questo il caso della felice arte di Gabriel Miró (1879-1930). Era uomo e poeta (poeta in prosa) del “Levante” spagnolo, in particolare della regione di [2324] Orihuela. Il progresso stilistico enorme realizzato dal Modernismo si rivela bene confrontando i romanzi regionalisti di Miró, come *Nuestro Padre San Daniel* (Nostro padre San Daniele, 1921), con il regionalismo post-romantico di Pedro Alarcón, Valera, Palacio Valdés. «*En mi ciudad, desde que nacemos, se nos llenan los ojos de azul de las aguas*»¹³⁵. Tra le righe della prosa finissima di Miró affiorano, come visti attraverso una nebbia leggera, i palmizi del Levante, e questa nebbia può ben essere l'“*azul de las aguas en los ojos*”¹³⁶, un sentimentalismo delicato che a un critico ha ricordato le origini semitiche di quelle popolazioni. Nello stesso spirito (lontano dal neocattolicesimo di Jammes ma con un primitivismo simile) Miró ricostruisce, nelle *Figuras de la Pasión del Señor* (Figure della Passione del Signore, 1916, 1917), la tragedia del Vangelo, trasformandola in una processione popolare di sculture che sono state paragonate, molto impropriamente, alle sculture naturaliste lignee delle chiese spagnole, mentre ad altri ricordano piuttosto il rococò popolare del XVIII secolo. Miró fu un puro esteta, un grande artista.

Quanto più forte fu la preoccupazione per il destino della Spagna, tanto più forte si rivelò la resistenza dello spirito spagnolo a un'europizzazione integrale. Sorse il desiderio di riconoscere meglio il carattere permanente della Spagna, al di sotto dei costumi storici con cui le tradizioni, legittime o false, l'avevano rivestito, per riportare alla luce una Spagna autentica, la cui ragion

¹³⁴ N. d. t.: Su Antonio Machado cfr. cap. 9.1, pp. 2211 ss.

¹³⁵ N. d. t.: Gabriel MIRÓ, *El ángel, el molino, el caracol de faro; El mar: el barco*: «Nella mia città, fin da quando nasciamo, ci si riempiono gli occhi dell'azzurro delle acque».

¹³⁶ N. d. t.: L'azzurro dell'acqua negli occhi.

d'essere risiedesse nel contributo originale che essa aveva dato e doveva dare alla civiltà europea. In questo senso Ganivet¹³⁷, lo sfortunato precursore del movimento del '98, aveva richiamato l'attenzione sulle figure del Cid e di Don Chisciotte, che rappresentano il "mito" della Spagna. Colui che riconobbe in quelle figure l'inquietudine pascaliana, sostituendo al decadentismo pessimista l'angoscia esistenzialista, fu il legittimo successore di Ganivet, Miguel de Unamuno (1864-1936)¹³⁸. Il suo pensiero nacque [2325] nell'ambito del grande pessimismo europeo, byroniano e schopenhaueriano. A questo ambito apparterebbe, per la forma tradizionale, la sua poesia pre-simbolista, se Unamuno non fosse stato un figlio autentico della Spagna di Santa Teresa d'Avila, e, più in particolare, della terra basca del suo eterno antagonista, Ignazio di Loyola. L'analisi della sua poesia ha rivelato il legame tra il suo pessimismo religioso e il male temporale della Spagna, che

*...cayó en Salamanca dorada
Y en Ávila hoy fúnebre corte*¹³⁹.

L'espressione più acuta di questo pessimismo sociale del "Novantotto" è il simbolo del romanzo *Amor y Pedagogía* (Amore e pedagogia, 1902), il cui protagonista è condotto al fallimento e al suicidio perché avevano voluto educarlo a diventare un genio. E' un'atmosfera di spirito cervantiano, e tutta l'immensa opera giornalistica e polemica di Unamuno, questo professore di greco e disputatore notturno instancabile, costituisce una battaglia di Don Chisciotte contro i mulini a vento della decadenza spagnola. Unamuno non fu cervantiano: non arrivò mai a identificarsi con Cervantes, bensì con Don Chisciotte, un Don Chisciotte del "Novantotto". Nel Don Chisciotte di Ganivet Unamuno riconoscerà se stesso. Sono stati osservati, nel Don Chisciotte di Unamuno, i tratti del redentore, dello stesso Cristo, dietro al quale lo spagnolo disperato correva gridando l'immortalità della sua povera carne e ostacolato dal peso della carne di Sancio Panza, materialista incorreggibile e umorista indocile che abitava anch'egli nell'anima di quel complesso professore di greco. La *Vida de Don Quijote y Sancho* (Vita di Don Chisciotte e Sancio, 1905) di Unamuno è il commentario fedele e ingegnoso dell'opera cervantiana, ed è allo stesso tempo la più curiosa autobiografia [2326] della letteratura universale, un genere completamente nuovo; come pure appartengono a un nuovo genere, quello della "nivola" (invece di "novela") i romanzi di Unamuno, senza un'ambientazione reale ma realissimi per la profonda penetrazione dell'anima dei personaggi,

¹³⁷ N. d. t.: Su Ganivet cfr. cap. 8.2, p. 1869.

¹³⁸ N. d. t.: Su Unamuno cfr. anche il cap. 9.1, pp. 2204 ss.

¹³⁹ N. d. t.: Miguel de UNAMUNO, *Madrigal de las altas torres*, vv. 7-8: «...cadde a Salamanca dorata / E ad Avila oggi funebre corte».

che sono, ancora una volta, autoritratti del “*nivolista*”. Tutta l’opera poetica, drammatica, novellistica, saggistica e filosofica di Unamuno, cronaca delle sue permanenti “agonie”, è un’immensa confessione: le *Confessioni* di un nuovo Agostino; all’antico padre della Chiesa africana Unamuno si sentiva vicino, perché questo spagnolo preferiva essere un “africano di prima classe” che un “europeo di seconda”. Ma sarebbe stato un Agostino meno ortodosso. «*El apetito de inmortalidad*» (la fame d’immortalità) di Unamuno è concreto e materiale, malgrado uno spiritualismo che sempre lo attrasse verso la Chiesa; e la Chiesa di Spagna non si stancò mai di attribuire a quella “*alma naturaliter catolica*” (anima cattolica per natura) l’appellativo di “eresiarca”. E’ chiaro come il pensatore, dopo essere passato per tutte le strade della storia della filosofia e delle civiltà moderne, non fosse capace di tornare alla fede della sua infanzia; come spagnolo e basco poteva essere violentemente anticattolico, ma mai acattolico. In questo modo gli fu possibile aderire all’anticlericalismo, anch’esso anticattolico ma non acattolico, degli uomini del ’98, attribuendo ai gesuiti la responsabilità della decadenza della Spagna e della Chiesa. In realtà Unamuno era molto vicino al suo conterraneo Ignazio di Loyola, il santo Don Chisciotte del cattolicesimo. Solo che non sapeva servirsi bene degli *Esercizi spirituali*:

*...creo, confío en Ti, Señor; ayuda mi desconfianza*¹⁴⁰,

e si rifugiò in forme di religiosità sempre meno “meccaniche” e sempre più vaghe, che identificò con la mistica di Santa Teresa. I critici europei hanno attribuito alla religiosità di Unamuno tutte le etichette possibili. Il più delle volte hanno menzionato Pascal e Kierkegaard, perché lo stesso Unamuno li aveva citati. O anche, leggendo una citazione come questa: «*El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre e muere, sobre todo muere, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere... este hombre concreto*»¹⁴¹, si poteva pensare all’esistenzialismo. L’esistenza pirandelliana, per metà reale e per metà irreale, del personaggio di Augusto Pérez nel romanzo *Niebla* (Nebbia, 1914), il capolavoro narrativo di Unamuno, suggerisce un’altra interpretazione: lo spagnolo, contemporaneo di William James e di Bergson, sarebbe un “utilitarista metafisico”, come disse Madariaga, un pragmatista mistico, che crea i suoi personaggi e il suo [2327] mondo per poter credere nella loro realtà. E’ un atteggiamento molto spagnolo. Unamuno non smise mai di essere spagnolo; in tutte le lotte politiche e religiose del popolo spagnolo, anarchico e mistico, “*el hombre concreto*” (l’uomo concreto) Unamuno, condannato all’immortalità, è presente, e continua la guerra tra le nuvole come i fantasmi dei guerrieri morti in battaglia. Ma questa permanenza spagnola non

¹⁴⁰ N. d. t.: «Credo, confido in Te, Signore; soccorri la mia mancanza di fede».

¹⁴¹ N. d. t.: 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, colui che mangia, beve, gioca, dorme, pensa e vuole... quest’uomo concreto».

ha più nulla a che vedere, evidentemente, con il rinnovamento liberale della Spagna dopo il 1989; per la sua forte “*hispanidad*” (ispanità) Unamuno arrivò ad essere “sovra-spagnolo”, o quanto meno più che europeo: umano.

In ogni caso, qui non c'è più nulla dell’“equilibrio europeo”. Per via di questo squilibrio, che egli sapeva esprimere bene soltanto in prosa, la poesia di Unamuno appartiene a un altro ciclo, e finì per fornire al Modernismo nuovi strumenti di espressione. L'alleanza tra anarchismo e Modernismo si incarna nella persona (e si direbbe quasi nel personaggio) di don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936)¹⁴². Rubén Darío dedicò all'amico una poesia nella quale l'ultimo verso di ciascuna strofa è costituito dal nome pomposo e sonoro del poeta, che forma un endecasillabo perfetto. *Nomen, omen*¹⁴³. Imitando l'esempio di Barbey d'Aurévilly, Valle-Inclán si incarnò nel personaggio fantastico del marchese di Bradomín, aristocratico decadente, cattolico e dissoluto, guerriero e poeta, eroe dei suoi quattro romanzi *Sonata de otoño* (Sonata d'autunno, 1902), *Sonata de estío* (Sonata d'estate, 1903), *Sonata de primavera* (Sonata di primavera, 1904), *Sonata de invierno* (Sonata d'inverno, 1905), i cui titoli richiamano D'Annunzio. Non meno strane sono le sue farse, “*comédias bárbaras*” (commedie barbare) e “*Esperpentos*”¹⁴⁴. A quell'epoca Valle-Inclán era un verbalista ingegnoso, padrone di mille artifici di stile poetico, che sconvolgeva [2328] e divertiva l'intera città di Madrid con l'irriverenza della sua vita e dei suoi discorsi *bohémien*. Dieci anni dopo Valle-Inclán, non meno irriverente malgrado la sua enorme barba, è un satirico tragico, che riempie il volume intitolato *La pipa de Kif* (La pipa di Kif, 1919) di rime acrobatiche dal senso sorprendente. Adesso quegli artifici linguistici gli servono per creare un tipo di stile del romanzo interamente nuovo, il cui primo esempio magistrale è *Tirano Banderas* (Il tiranno Banderas, 1926), la stranissima storia di un *caudillo* sudamericano. Valle-Inclán non sembra aver posseduto una genuina forza creativa, se non nello stile, in versi e in prosa, in cui arricchisce con nuove modalità la vecchia lingua castigliana. Come figura umana Valle-Inclán è una creatura durevole quanto Don Juan o Don Chisciotte, le creazioni semimistiche della letteratura spagnola. Attraverso di lui passarono numerose e differenti influenze straniere, modificandone la modulazione della voce ma non l'anima di mistico irriverente e di anarchico poetico. In Valle-Inclán si manifesta, dopo il divorzio tra il Modernismo e il movimento del '98, la possibilità di una nuova alleanza tra i due, al prezzo dell'eliminazione degli ultimi elementi nazionali della rivolta. La mistura iniziale di Naturalismo e Simbolismo, caratteristica dell’“equilibrio europeo” si era dissolta. Dalla letteratura (e non dalla politica) degli esponenti del '98 nacque un anarchismo capace di tutto, nella rivoluzione e nella reazione, un anarchismo estetico.

¹⁴² N. d. t.: Su Valle-Inclán cfr. anche cap. 9.1, p. 2207.

¹⁴³ N. d. t.: Espressione latina che significa “il nome è un presagio”.

¹⁴⁴ N. d. t.: *Esperpento*: termine che designa un fatto grottesco e indica lo stile letterario (*esperpéntico*) di Valle-Inclán.

A trarre le conclusioni politiche fu Ramiro de Maeztu (1874-1936), la cui opera, che ebbe un'influenza incalcolabile sulla generazione del '98, si manifesta meno nei suoi pochi libri che non nell'immenso lavoro giornalistico, sui quotidiani come sulle riviste. Fu un anarchico fin dall'inizio, ma un anarchico europeizzato, nicciano. Fu uno dei maggiori "europeizzatori" della Spagna, e la sua successiva "re-ispianizzazione" doveva solo conferire un accento specificamente spagnolo a quell'anarchismo, che divenne, già in *La crisis del humanismo* (La crisi dell'umanesimo, 1920), la base di una dottrina autoritaria. L'anarchico letterario finì per diventare l'ideologo della *hispanidad*, del fascismo spagnolo; la sua fucilazione nel 1936 fu come il suicidio del movimento del '98, del quale l'irrazionalista Maeztu era stato uno dei capi.

[2329] Maeztu fu, in definitiva, soltanto un grande giornalista. La figura del creativo tra i sostenitori di quell'anarchismo è Pio Baroja (1872-1956)¹⁴⁵, il cupo basco, medico di villaggio e poi proprietario di una panetteria a Madrid, *bohémien* vagabondo, autore inesauribile di varie decine di romanzi; ma non è possibile presentare Pio Baroja in maniera migliore che ricorrendo alla presentazione che egli stesso redasse per la prefazione di un volume di suoi brani scelti pubblicato nel 1918 dalla Casa Editorial Calleja di Madrid. In quella prefazione Baroja dichiara le proprie preferenze letterarie per Dickens, Balzac, Stendhal e Dostoevskij, dichiara che il principale interesse del romanzo risiede nell'intreccio, nell'azione, e confessa la sua indifferenza per lo stile, meno importante della logica. Malgrado ciò, Baroja (mistico e anarchico, rivoluzionario e autoritario, anticlericale e antisemita, vagabondo ed erotico) pare il più illogico e il più incoerente degli scrittori. Innanzitutto pare assurda la combinazione tra il pessimista Schopenhauer e il dionisiaco Nietzsche; ma questa è tipica della generazione del '98, così come lo è il fatalismo disperato e spensierato [2330] di Baroja: «*Nada vale la pena de preocuparse. El destino manda*»¹⁴⁶. Pare la confessione di un naturalista; ma Baroja indica quali suoi modelli i maggiori nomi del Realismo europeo, e ancora una volta la logica è al suo fianco. Nonostante la grossolanità delle sue descrizioni erotiche e della vita proletaria, Baroja è un realista: asciutto, senza teorie e, deliberatamente, senza morale né "idee generali", soprattutto nei suoi romanzi sulla vita basca, *La casa de Aizgorri* (La casa di Aizgorri, 1901) e *El Mayorazgo de Labraz* (Il maggiorasco di Labraz, 1903), che alcuni considerano i suoi capolavori; il Realismo europeo lo aiutò a scoprire il realismo genuinamente spagnolo, quello del romanzo picaresco: degli autori picareschi Baroja possiede la misantropia moralista all'interno dell'apparente immoralismo («*El hombre me parece la cosa más repugnante de este planeta*»¹⁴⁷), il sapere enciclopedico e confuso di un autodidatta plebeo (*El arbol de la Ciencia*, L'albero della scienza, 1911), la rivolta contro l'ordine sociale (e quella contro

¹⁴⁵ N. d. t.: Su Baroja cfr. anche cap. 9.1, p. 2207.

¹⁴⁶ N. d. t.: «Non vale la pena preoccuparsi di nulla. Comanda il destino».

¹⁴⁷ N. d. t.: «L'uomo mi pare la cosa più ripugnante di questo pianeta».

l'ordine letterario, nell'azione confusa delle sue opere), la protesta indignata contro le sofferenze umane; Baroja è il maggiore tra gli autori picareschi spagnoli. Egli stesso considera il romanzo picaresco *Zalacaín el aventurero* (Zalacaín l'avventuriero, 1908) il suo capolavoro. Ma è difficile scegliere tra i numerosi romanzi di Baroja, il cui insieme costituisce un'impressionante "commedia umana" della Spagna moderna. La critica futura preferirà, forse, i romanzi dei bassifondi di Madrid, dei proletari anarchici: *La Busca* (La ricerca, 1904), *Mala Hierba* (Erba cattiva, 1904), *Aurora Roja* (Aurora rossa, 1904). A di là della perfezione delle descrizioni di ambienti pittoreschi e ripugnanti, quei romanzi sono significativi per l'interpretazione di quell'anarchismo che è l'anima dell'opera di Baroja: energia priva di direzione, azione senza risultato, cammino senza fine. Ma questo apparente assurdo è anche logico: è l'unico modo in cui Baroja può conservare il proprio individualismo estremo. L'opera massima di questo individualismo è il ciclo *Memorias de un hombre de acción* (Memorie di un uomo d'azione, 1913-35), biografia romanzata di Eugenio de Aviraneta, antenato di Baroja, grande cospiratore e rivoluzionario della prima metà del XIX secolo, e che è il corrispondente degli *Episodios nacionales* di Pérez Galdós¹⁴⁸, una storia antipatetica, antiromantica, antipatriottica e, in definitiva, antirivoluzionaria, perché la rivoluzione di Eugenio de Aviraneta è puramente personale, rumore senza conseguenze, vita senza senso. In Baroja i due elementi del movimento del '98 si separano definitivamente: da un lato il razionalismo europeizzante, dell'altro l'estetismo anarchico dell'uomo primitivo. Nel primitivismo estetico [2331] (senza base sociale, opposizione caratteristica contro l'equilibrio europeo degli anni tra il 1900 e il 1914) Baroja è, accanto a Hamsun, il maggior rappresentante dell'anticonformismo sistematico.

Baroja è un grande scrittore, ma non è un "buono scrittore": scriveva i suoi romanzi con la massima rapidità, nello stile del *reportage*, con sovrano disprezzo per la grammatica. Ma è un artista nell'invenzione di titoli significativi; per definire Baroja basta citarne alcuni, come *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox* (Avventure, invenzioni e mistificazioni di Silvestre Paradox, 1901), *Las tragedias grotescas* (Le tragedie grottesche, 1907), *Memorias de un hombre de acción* (Memorie di un uomo d'azione, 1913-35), *El Laberinto de las sirenas* (Il labirinto delle sirene, 1923); e uno degli ultimi, in cui si definisce la strana arte di Baroja di dare, senza arte, frammenti di vita confusa e vissuta: *El gran torbellino del mundo* (Il gran vortice del mondo, 1926), che è tra tutti il più significativo.

Questa è davvero la fine del Primitivismo del principio del XX secolo: una giovinezza, sia essa intesa nel senso biologico di una nuova generazione, nel senso sociologico di una nuova classe o nel senso etnologico di una nuova razza, non sopporta il perfetto controllo della società in un'epoca di equilibrio, e pretende di evadere; e questa evasione, per nulla evasionista, è capace di avvicinarsi

¹⁴⁸ N. d. t.: Cfr. cap. 8.2, p. 1966.

alla rivoluzione sociale. Gli inizi, è vero, sono piuttosto inoffensivi, estetici: così si spiega l'entusiasmo generale per il Verismo italiano, ma non per il serio verismo letterario di Verga, quanto per la sua deformazione musicale ad opera di Mascagni. I borghesi tedeschi e inglesi, per quanto seri e ben educati fossero, si entusiasmarono per le "passioni scatenate" della *Cavalleria Rusticana*, e nessuno pensava, allora, che l'opera potesse essere il preludio di un "ricorso" nel senso del Vico, di un nuovo imbarbarimento dell'Italia e dell'Europa. L'idea di un "nuovo imbarbarimento" come "rimedio" pretendeva di basarsi su fonti letterarie: sul "ruralismo" di Tolstoj, sull'"eroismo" di Nietzsche. Concetti di Tolstoj e di Nietzsche, senza implicazioni di natura etica, si combinano per dare l'opera di Baroja, anarchico spagnolo, troppo tipico per influenzare l'opinione europea, per quanto sia necessario segnalare che tra tutti gli spagnoli della generazione del Novantotto, Baroja avesse conosciuto, prima del 1914, l'onore della traduzione in altre lingue: i suoi romanzi si potevano leggere in francese, tedesco, e soprattutto in italiano e in russo. Ma la voce europea di quella stessa mentalità era Hamsun.

[2332] Knut Hamsun (1859-1952) era un proletario. Figlio di contadini poveri della Norvegia settentrionale, fu apprendista calzolaio, carbonaio, muratore, cantoniere, boscaiolo e stivatore prima di raggiungere i vent'anni d'età; poi, come autodidatta, fece un tentativo di diventare giornalista e letterato, fallì, e prese, come tanti altri suoi compatrioti, la via dell'emigrazione per gli Stati Uniti, dove lavorò come fuochista, operaio agricolo, conducente di tram e pescatore. Malato di tisi, fece ritorno in Europa; a Parigi, disoccupato, soffrì la fame come nessun altro, o per lo meno la descrisse come nessuno aveva fatto nel suo romanzo *Sult* (Fame, 1890), di cui una rivista danese accettò un capitolo per pubblicarlo. Il giorno seguente Hamsun era famoso. Per innumerevoli lettori Hamsun rimase per sempre l'autore di *Sult*, il proletario ribelle alle sofferenze terribili della povertà, all'ingiustizia del disordine costituito: il primo proletario autentico della letteratura europea. Non percepirono che il potere di suggestione e il fascino dell'opera si basavano sullo stile, influenzato da Jens Peter Jacobsen: lo stile simbolista. Ecco perché apparve così nuovo, in quel libro, il fenomeno fisico e morale della fame, mille volte descritto, ma mai con tanta intensità. Hamsun era già, allora, il maggior prosatore della letteratura norvegese. Soprattutto nei racconti malinconici dei volumi *Under Høststjærnen* (Sotto la stella d'autunno, 1906) e *En Vandrør spiller med Sordin* (Un vagabondo suona in sordina, 1909) egli rivelò queste qualità stilistiche, quando evocò i tempi in cui era un vagabondo per le [2333] strade di due continenti; e in nessuna parte con maggior forza che nel meraviglioso romanzo d'amore *Victoria* (1898), dove la fatale differenza di classe tra i due amanti ricorda ancora le origini proletarie dell'autore. Gli stranieri non vennero a conoscenza della poesia di Hamsun, la prima poesia simbolista della Norvegia dei "naturalisti convertiti", e prestarono poca attenzione ai conflitti simbolici nei suoi drammi. Hamsun incarna, come pochi altri,

l'alleanza tra Naturalismo e Simbolismo tipica del primo decennio del XX secolo, che recava in sé il germe della degenerazione in primitivismo d'ispirazione estetica, vale a dire in anarchismo. Già nel suo secondo romanzo, *Mysterier* (Misteri, 1892), Hamsun si era presentato come un nicciano, individualista e nemico delle masse stupide. In *Ny Jord* (La nuova terra, 1893) aveva già cominciato a celebrare la vita rustica primitiva, lanciando accuse violente contro la degenerazione della gente di città. E subito dopo era arrivato il primo e forse il definitivo capolavoro di Hamsun, *Pan* (1894), la storia della tragica fine del tenente Glahn, che conduce tra le montagne della Norvegia la vita consapevolmente immorale di un dio greco, o meglio di un nicciano del 1900. L'atmosfera febbrile di questo romanzo super-romantico ricorda meno l'estremo Nord che non la Sicilia della *Cavalleria Rusticana*. Ma la mentalità dell'autore è piuttosto quella di un vagabondo di genio; il destino proletario appare trasfigurato in intensa ostilità nei confronti della casa, della famiglia e della vita sedentaria. Inseguito il vagabondo, viziato dal successo europeo delle sue opere, comprò delle terre, stabilendovisi come fattore. E solo allora rivelò completamente la natura del suo primitivismo ribelle. *Segelfoss by* (La piccola città di Segelfoss, 1915) è una satira violenta contro l'industrializzazione, gli intellettuali e i tentativi di educazione democratica. Il corrispondente positivo sarebbe il poderoso romanzo *Markens Grøde* (trad. it. Il risveglio della terra / I frutti della terra, 1917), il vangelo della vita primitiva, amorale e fertile, nelle campagne. Come Baroja non è un "buono scrittore", così l'eccellente stilista Hamsun non è un "uomo dabbene"; come il suo personaggio Glahn, è posseduto da uno spirito cattivo. Ma come scrittore è grande per la sua sincerità assoluta. Non dissimulò la sua natura: negli ultimi romanzi, il settuagenario autore tornò a glorificare il vagabondo, il primitivo "al di là del bene e del male", simbolo della natura libera.

Durante i primi due decenni del XX secolo Hamsun fu uno degli scrittori più famosi e più letti nel mondo. Incarnava, per molti, lo spirito di resistenza alla meccanizzazione della vita: un baluardo letterario della libertà nella natura libera, il genio più spontaneo della letteratura [2334] moderna. Ai suoi ammiratori Hamsun procurò, nel 1940, uno *shock* violento, appoggiando l'invasore nazista della sua patria e persistendo in tale atteggiamento fino all'ultimo giorno della sua lunga vita, malgrado l'ostracismo unanime dell'opinione pubblica norvegese. Non si può negare al vecchio scrittore una coerenza ferrea: il fascismo fu la conclusione fatale del suo anarchismo. Quest'ultimo, per quanto simpatico fosse alla critica del 1905 o del 1910, non avrebbe mai dovuto essere il criterio di valutazione dell'opera di Hamsun; e anche in seguito, il suo nazismo non serve a svalutarla. Almeno *Pan* e *Markens Grøde*, *Victoria* e alcuni dei suoi racconti sono opere durevoli. Ma la discussione politico-letteraria intono a Hamsun, per quanto sterile come tutte le discussioni di tale natura, può servire a riflettere sui limiti del genio hamsuniano. Perché egli fu un genio, ma non in senso universale, bensì soltanto come figura solitaria: maestro insuperabile all'interno della regione

ristretta del Naturalismo, o meglio del Naturalismo primitivo. Quello che non ha valore è l'abbellimento di questo Primitivismo con le frasi di un Nietzsche malcompreso.

Il Naturalismo post-zoliano subì molto l'influenza nicciana o pseudo-nicciana, che gli conferì una forza poetica insperata alterandone, però, il senso ideologico. Ciò si percepisce anche in un naturalista come il ceco Čapek-Chod¹⁴⁹, il “Balzac di Praga” o lo “Zola di Praga”; e ancor più nell'impressionista Josef Karel Šlejhar (1864-1914), che ricorda molto Hamsun per lo stile affascinante e per l'ostilità nei confronti dell'industrializzazione. Uno dei maggiori tra questi “primitivi” senza un'ideologia ben definita, e forse il più grande di tutti, è l'ungherese Zsigmond Móricz (1879-1942); solo l'isolamento della sua lingua in Europa gli impedì [2335] di conseguire la fama di un Hamsun; e avrebbe meritato anche di più. Negli ultimi anni è stato tradotto in varie lingue il suo poderoso romanzo storico *Tündérkert* (Il giardino incantato, 1922) glorificazione del tentativo del granduca Báthory, nel XVI secolo, di trasformare la Transilvania in una fortezza della civiltà protestante e occidentale, come un'isola incantata in mezzo all'Oriente barbaro e turbolento. Ma quest'opera si comprende bene solo come ultimo risultato letterario della grande carriera di scrittore di un contadino rivoluzionario, o meglio ribelle, senza una ideologia definita, che nel suo capolavoro *Sárarany* (Oro di fango, 1910) celebra la violenza di un superuomo rustico. Descrisse come contrasto, in *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* (Non posso vivere senza musica, 1916) e in *Kerek Ferkő* (1913), la degenerazione dell'aristocrazia ungherese. Mise a confronto in *A fáklya* (La fiaccola, 1917) la vitalità indomabile dei contadini e lo zelo apostolico del pastore protestante; e finì nel sogno, storicamente documentato, di un'unione delle forze materiali e spirituali della sua terra, di un regno di contadini protestanti: un Primitivismo sublimato, e per questo già “storico”.

Il credo primitivista, così violento in un Baroja e in un Hamsun, si attenua per l'influenza di una religiosità non dogmatica, avvicinandosi così all'equilibrio superficiale dell'eclettismo. Il finlandese Johannes Linnankoski (1869-1913) è un tolstoiano che nel romanzo *Laulu tulipunaisesta kukasta* (Il canto del fiore rosso, 1905) rappresenta l'addomesticamento di un primitivo attraverso l'amore; questo buon romanzo, reso popolare da un famoso film svedese, avrebbe potuto guadagnare al suo autore il premio Nobel. Il norvegese Andreas Haukland (1873-1933), romanziere della selvaggia natura nordica, pur essendo discepolo di Hamsun non volle diventare una copia del maestro, preferendo scrivere numerosi romanzi “rurali” di facile successo. La nota sociale prevale nel danese Jeppe Aakjær (1866-1930), che gli [2336] stranieri apprezzarono come il romanziere dei poveri delle campagne; ai socialisti danesi piacque di più la sua poesia semplice e sincera, immensamente popolare, sebbene il consueto paragone tra Aakjær e Burns non renda giustizia al grande poeta scozzese. La vicinanza dell'arte francese affinò lo stile rustico del fiammingo Stijn Streuvels

¹⁴⁹ N. d. t.: Su Čapek-Chod cfr. cap. 10.1, p. 2521.

(pseudonimo di Frank Lateur, 1871-1969), un ex-proletario come Hamsun, maestro straordinario nella descrizione delle luci chiare dell'estate sul paesaggio delle Fiandre, ma "primitivo" per l'uso del dialetto e per la rivelazione della psicologia poco moralista dei contadini. Streuvels, che scrisse troppo per mantenersi al livello di certe sue opere come *Zomerland* (Il paese dell'estate, 1900) e *De Vlasschaard* (Il campo di lino, 1917), finì con l'imitare continuamente se stesso. Se fosse stato meno germanico e avesse avuto l'eloquenza di uno scrittore di lingua neolatina, sarebbe stato paragonabile al portoghese Aquilino Ribeiro (1855-1963), assai celebrato come stilista, mentre la critica apprezza meno la sua arte di regionalista rurale e sfrenato verbalista; ma fu un uomo dall'atteggiamento orgoglioso, che si oppose tenacemente alla devastazione materiale e morale dei suoi ambienti rurali ad opera della dittatura.

Il Primitivismo del 1910 parve ai contemporanei espressione della vita proletaria, più primitiva di quella delle classi agiate e colte. Nei lettori di questi "primitivi" c'era molto evasionismo, uno spirito da villeggiatura; negli autori molto estetismo, nicciano o di altra specie, in base all'ideologia, che tuttavia non fu mai rivoluzionaria, ma piuttosto anarchica. Il valore di questa letteratura dipende, in gran parte, dalla proporzione in cui vi si trovano mescolati Naturalismo e Simbolismo. L'equilibrio tra i due stili fu raggiunto meglio in [2337] regioni "marginali", come ad esempio in Irlanda, che non nei grandi centri letterari. La popolazione dell'isola irlandese è, o era all'epoca, mista: una grande maggioranza di celti cattolici, soprattutto contadini e operai, e una minoranza protestante, di origine inglese, padrona della terra, la "*anglo-irish gentry*" (aristocrazia anglo-irlandese). Si potrebbe supporre che gli irlandesi di stirpe celtica, contadini socialmente ed economicamente oppressi, adottassero lo stile naturalista, mentre la *gentry* avesse abbracciato il simbolismo estetizzante. In realtà avvenne il contrario. I nazionalisti irlandesi trovarono quale espressione letteraria il "*celtic twilight*"¹⁵⁰, tipicamente simbolista, la poesia di Fiona Macleod e della giovinezza di Yeats. Il ritratto letterario della *gentry* anglo-irlandese sono i romanzi e i racconti di Edith Oenone Somerville (1858-1942) e della sua cugina e collaboratrice Violet Martin (nome d'arte "Martin Ross", 1861-1915), romanzi e racconti nel migliore stile realista inglese. Differente è soltanto il capolavoro, *The Real Charlotte* (La vera Charlotte, 1894), romanzo nel quale la decadenza e la rovina di una famiglia è il simbolo della decadenza e della rovina di un'intera classe. Anche la letteratura propriamente irlandese andò alla ricerca dell'equilibrio tra i due stili. L'*Abbey Theatre* di Dublino¹⁵¹, dopo l'ibsenismo effimero di Martin, servì al dramma simbolista di Yeats. L'equilibrio fu trovato da John Millington Synge (1871-1909), ma non nel senso umano, poichè Synge era una natura angustata, quasi unamuniana. Ma come drammaturgo possedeva una lucida consapevolezza della sua posizione storica. Nella prefazione a *The Playboy of*

¹⁵⁰ N. d. t.: Il crepuscolo celtico, con riferimento a un'opera di William Butler Yeats, cfr. cap. 9.1, p. 2174.

¹⁵¹ N. d. t.: Cfr. cap. 9.1, p. 2173, n. 136.

the Western World (trad. it. Il furfantello dell'Ovest, distinse [2338] la “ricca” poesia simbolista di autori come Mallarmé e Huysmans (le espressioni sono sue) dal realismo “pallido” di Ibsen e Zola, attribuendo entrambi gli stili allo spirito della città moderna; nelle campagne primitive d'Irlanda, tuttavia, sarebbe esistita ancora una prosa “ricca e poetica” nella parlata dello stesso popolo, di modo che una letteratura “neoprimitiva” del genere sarebbe stata poetica e realista allo stesso tempo. E' questo il programma di Synge, che pare già realizzato in *Riders to the Sea* (Cacalcata a mare, 1904), dramma popolare concepito nello spirito della tragedia greca. Synge, fuggendo dalla meschinità provinciale della sua terra, visse molti anni a Parigi, respirando l'atmosfera del Simbolismo e quasi cadendo nel Decadentismo. Incontrò Yeats, che gli consigliò di “curarsi nella natura” delle isole Arana, che Synge descriverà in seguito. Là scopri la vita primitiva. *The Well of the Saints* (La fonte dei santi, 1905) e *The Tinker's Wedding* (trad. it. Le nozze dello zingaro calderaio, 1908) sono grandi farse, che stanno accanto a quella tragedia. L'ideale, la farsa dal senso tragico (Synge ammirava soprattutto Ben Jonson e Molière) è *The Playboy of the Western World*, la commedia popolare del bugiardo che inventa un crimine per soddisfare il proprio desiderio primitivo di vivere in “poesia”. Ed è, allo stesso tempo, un simbolo dal significato universale, un Peer Gynt del nostro tempo, e un simbolo permanente del carattere irlandese; perciò quest'opera straordinaria provocò tempeste di indignazione in Irlanda e tra gli irlandesi degli Stati Uniti. Da irlandese tipico, Synge fuggì nel sogno della leggenda; ma *Deirdre of the Sorrows* (Deirdre, l'addolorata, 1910) rimase incompiuta. Il drammaturgo geniale morì presto. Più tardi, avrebbe salutato il nuovo Naturalismo-Simbolismo del suo compatriota Joyce (il paragone e la definizione sono del critico americano Harry Levin) e il suo ideale stilistico si sarebbe rivelato il programma del Modernismo d'avanguardia. Il parallelismo dell'evoluzione è documentato anche nel caso del balletto russo a Parigi¹⁵², che si era presentato come il culmine dell'arte simbolista, mostrando improvvisamente la rivelazione del Primitivismo internazionale di Stravinskij, di *Petruška* e della *Sagra della primavera*, che ebbero una notevole influenza sulla rivolta modernista.

Un caso particolare di Primitivismo “rurale” si verificò in America Latina, ancora semicoloniale e dominata dal “Modernismo” di Darío. Lì la scoperta della natura primitiva doveva limitarsi agli aspetti patetici della “lotta tra l'uomo e le forze cosmiche”. C'è molto di questo [2339] nei *Os Sertões* (1902, trad. it. Brasile ignoto) del brasiliano Euclides da Cunha (1866-1909), sebbene la forza drammatica di questo prosatore agitato oltrepassi di gran lunga la mera arte descrittiva, aprendo panorami sui conflitti tra civiltà. José Pereira da Graça Aranha (1868-1931) volle già trarne conclusioni ideologiche, diventando più tardi l'“anello mancante” tra il Simbolismo e il Modernismo brasiliano del 1922. Gli ispanoamericani non riuscirono per molto tempo ancora a

¹⁵² N. d. t.: Cfr. cap. 10.1, p. 2479.

uscire dal “Modernismo”. *La vorágine* (La voragine), il turbolento romanzo della natura amazzonica del colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928), è del 1924; due anni dopo *Don Segundo Sombra*, dell’argentino Ricardo Güiraldes¹⁵³, rivelerà il senso reazionario di quel primitivismo rurale; ma non è un’opera primitiva, bensì un’opera di superiore lucidità artistica.

La situazione negli Stati Uniti era differente: all’élite letterata latinoamericana, discendente dall’aristocrazia rurale e collocata nei ruoli della diplomazia e dell’alto funzionariato pubblico, corrispondeva negli Stati Uniti l’élite universitaria di Harvard e Yale, che dopo la Guerra di Secessione aveva perduto la sua influenza decisiva sulla vita pubblica, isolandosi sempre più nel provincialismo anglicizzato; dal New England non partì più alcun movimento letterario vivo, paragonabile al “Modernismo” ispanoamericano, e perciò il Simbolismo europeo non entrò nella coscienza letteraria dei nordamericani. Non meno differente era la tendenza dell’evoluzione economica: in America Latina comincia a intensificarsi lo sfruttamento, in maniera semicoloniale, da parte del capitale straniero; negli Stati Uniti l’industrializzazione comincia a conquistare le vaste regioni agricole del Middle West. Finiscono lo stile di vita e lo spirito della “frontiera”, in questo prolungamento geografico della “*Gilded Age*”. Dall’Ovest dei rudi uomini della frontiera [2340] venne la prima opposizione primitivista, quella di Mark Twain¹⁵⁴, che continuò e terminò nell’umorismo, assai più facile, di “O. Henry” (pseudonimo di William Sydney Porter, 1862-1910), che esaltò con buon umore l’astuzia intelligente dell’americano moderno nel turbinio di New York e delle nuove grandi città dell’Ovest; più conformista di Mark Twain, O. Henry fu l’autore tipico e il più letto dell’era di Theodore Roosevelt. Contro lo spirito della città si sollevò tuttavia, nell’Ovest, una rivolta delle classi medie agrarie, che protestavano contro la plutocrazia finanziario-industriale e si battevano per il ritorno alla democrazia jeffersoniana: si tratta della rivolta di cui Parrington fu l’ideologo e lo storiografo¹⁵⁵ e che fallì perché un’ideologia primitivista, per quanto rivoluzionaria possa apparire sul momento, è sempre ritardataria, o piuttosto “reazionaria”, di fronte alla storia. Ma il romanzo neonaturalista che accompagnò quella rivolta non appartiene ormai al ciclo dell’equilibrio instabile tra il Naturalismo e il Simbolismo: appartiene piuttosto all’epoca della separazione degli stili, che precede il Modernismo. Solo nella poesia americana è ben rappresentata quella combinazione tipica dell’epoca del 1900.

Intorno al 1900 la poesia aveva perso ogni ruolo e ogni significato all’interno della letteratura nordamericana; rimaneva solo la pallida *scholar’s poetry* del New England, una poesia per le domeniche, per le feste civili e le commemorazioni. Diverso era Richard Hovey (1864-1900), figlio del Middle West; nella sua opera si alternano pretenziosi poemi “arturiani”, nei quali la leggenda

¹⁵³ N. d. t.: Su Güiraldes cfr. cap. 9.1, p. 2199.

¹⁵⁴ N. d. t.: Su Twain cfr. cap. 8.3, p. 2056.

¹⁵⁵ V. L. PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, vol. III, New York, 1930.

deve fornire i simboli per esprimere l'indignazione sociale del poeta, e dall'alto lato le "canzoni dei vagabondi" in stile popolare, cantate all'aria aperta. [2341] Hovey era stato a Parigi, dove aveva conosciuto il Simbolismo francese pur senza dimenticare le lezioni medievaliste dei preraffaelliti inglesi; e da Verlaine aveva appreso il gusto per la libertà *bohémien*, che volle introdurre nella letteratura statunitense attraverso il folclore dei *tramps* (vagabondi). Nella poesia di Hovey i due elementi, quello simbolista e quello realista, si limitano a coesistere. La fusione avviene in Vachel Lindsay (1879-1931), il più originale dei poeti americani nel periodo successivo a Whitman. Era un figlio del Middle West, ma non era uno *scholar* semi-europeizzato come Hovey, bensì un vagabondo autentico, che percorreva le strade e le città "scambiando la poesia col pane" e recitando in pubblico le sue poesie con lo scopo immediato di influenzare gli ascoltatori in favore delle idee al cui servizio il poeta si era posto: Lindsay era infatti un oratore del movimento per la temperanza e un evangelizzatore settario, una figura tipicamente americana. La sua vita spiega il suo stile: lo stile orale del discorso e del canto, dei "*poets to come*" (poeti futuri) che Whitman aveva annunciato. In effetti Lindsay era un whitmaniano; e per lo spirito democratico, per l'entusiasmo mistico e l'esuberanza verbale dell'americano tipico è quasi l'unico whitmaniano autentico. Fu chiamato "*the minstrel missionary*" (il menestrello missionario), espressione che definisce bene la mistura di poeta e apostolo viaggiatore. Si identificava con il popolo, con i vagabondi, con gli operai precari, gli agricoltori inquieti, i settari del Middle West, e diede una voce poetica al folclore americano della cui esistenza, fino ad allora, nessuno aveva preso atto. Era incluso, naturalmente, e quasi in primo piano, il folclore più pittoresco, quello dei negri. Poetò molte volte al ritmo del jazz, e dedicò un'intera opera, *The Congo* (Il Congo, 1914), alle nostalgie africane e alle credenze mistiche dei negri, gente intensamente religiosa, cantando *The Hope of Their Religion* (La soeranza della loro religione). Sembra prendersi gioco di questo misticismo; le sue poesie religiose si leggono a volte come satire burlesche: la maledizione, ripetuta tre volte,

*Down, down, down, with the Devil*¹⁵⁶,

la domanda angosciosamente posta tra parentesi

[2342] (*Are you washed in the blood of the Lamb?*)¹⁵⁷

e l'entrata trionfale nel Cielo

¹⁵⁶ N. d. t.: Vachel LINDSAY, *A Negro Sermon: Simon Legree*, ultimi tre versi: «Abbasso, abbasso, abbasso il diavolo».

¹⁵⁷ N. d. t.: Vachel LINDSAY, *General William Booth Enters into Heaven*, v. 2: «Sei lavato ne sangue dell'Agnello?».

With glory, glory, glory
*And Boom, boom, boom!*¹⁵⁸

Ma non si tratta di una parodia. Lindsay fu caratterizzato da alcuni critici come poeta mistico del “fondamentalismo”, dell’ortodossia protestante americana, ortodossa malgrado la suddivisione in mille sette. Solo che la setta di Lindsay era differente: egli aveva una fede ardente nell’umanitarismo, in una riforma radicale delle condizioni sociali, senza la quale l’esistenza della poesia non sarebbe giustificata. Arrivò ad attribuire alla poesia il ruolo di chiamare il popolo alla felicità sociale del futuro, e in questo modo Lindsay poteva presentarsi di fronte alle masse incolte come l’apostolo di un Vangelo della Bellezza, che ricorda il cristiano sociale Ruskin e il socialista Morris, entrambi poeti romantici. Lo stesso Lindsay era un romantico moderno, vale a dire un simbolista, malgrado l’apparente naturalismo crudo della sua poesia. Incarna in maniera americana l’alleanza tra Naturalismo e Simbolismo, e da questo risulta la precarietà della sua ideologia, l’entusiasmo whitmaniano di fronte alle cose che Whitman aveva solo profetizzato, ma che ora erano già presenti come mostri dell’industrialismo. Per questo Lindsay pare a volte la parodia dello stesso Whitman, come nell’enumerazione dei treni e delle stazioni in *The Santa-Fé Trail* (La pista di Santa Fé, 1914):

They tour from Memphis, Atlanta, Savannah
Tallahassee and Texarkana.
They tour from St. Louis, Columbus, Manistee,
They tour from Peoria, Davenport, Kankakee.
*Cars from Concord, Niagara, Boston...*¹⁵⁹

e così si apre, come in una visione, la prospettiva dell’immensa grandezza degli Stati Uniti, fino al finale malinconico:

While I sit by the milestone
And watch the sky,
The United States
*Goes by*¹⁶⁰.

¹⁵⁸ N. d. t.: Vachel LINDSAY, *The Congo, The Hope of Their Religion*, vv. 12-13: «Con gloria, gloria, gloria / E boom, boom, boom!»

¹⁵⁹ N. d. t.: Vachel LINDSAY, *The Santa-Fé Trail*, vv. 56-60: «Partono da Memphis, Atlanta, Savannah / Tallahassee and Texarkana. / Partono da St. Louis, Columbus, Manistee, / Partono da Peoria, Davenport, Kankakee. / Vagoni da Concord, Niagara, Boston».

[2343] Solo da lontano risuona nei versi di Lindsay la tempesta della rivoluzione agraria, della speranza nel

...*Kansas, land that restore us,*

*When houses choke us, and great books bore us!*¹⁶¹

Whitman non poteva non impressionare profondamente la mentalità ottimista dell’“equilibrio europeo”¹⁶²: ne danno testimonianza Verhaeren e Claudel, fino all’Apollinaire di *Zone*. Nel 1909 Léon Bazalgette realizzò la traduzione completa delle *Leaves of Grass* [di Whitman] in francese, ma questo lavoro è già in relazione con il tentativo di creare in Francia un whitmanismo specificamente europeo, e pertanto cosmopolita: l’“*unanimitismo*”¹⁶³, fede sociale e dottrina poetica degli scrittori che nel 1906 si ritirarono da Parigi per condurre, nell’abbazia di Créteil, una vita di lavoro in comune in una sana condizione primitiva¹⁶⁴: Jules Romains, Duhamel, Charles Vildrac, René Arcos, Georges Chennevière; un convento dedicato al culto di Rabelais e di Tolstoj. Una frase nota e molto citata di Romains basta a rivelare il senso “primitivista” della dottrina: «*Ne te laisse pas étonner par les inventions de praticiens. Sers toi de leurs machines, et mépriseles, eux et machines!*»¹⁶⁵. Duhamel¹⁶⁶ accentuò lo spiritualismo in cui, oltre a quella di Whitman, si percepisce un’altra influenza americana, quella di Thoreau: «*Si la civilisation n’est pas dans le coeur de l’homme, elle n’est nulle part*»¹⁶⁷. Ma l’unanimitismo non era soltanto questo: era una dottrina del collettivismo spirituale, dell’assorbimento dell’“io” individualista nella grande massa anonima delle strade, dei quartieri, delle città, paesi e continenti. E Duhamel, spirito nobile e generoso ma leggermente scettico, non era abbastanza poeta per entusiasarsi dionisiacamente per questa dottrina. Il grande poeta dell’unanimitismo è lo stesso Jules Romains¹⁶⁸; è vero che la critica non fu mai molto gentile con il poeta dell’unanimitismo, dottrina oggi dimenticata, ma verità e giustizia impongono [2344] di aggiungere che Romains fu, nei giorni dell’unanimitismo, un poeta autentico. Allievo della *École Normale Supérieure*, cresciuto nel Naturalismo della sociologia di Durkheim,

¹⁶⁰ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 73-76: «Mentre siedo presso la pietra miliare / e guardo il cielo, / gli Stati Uniti / passano».

¹⁶¹ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 22-23: «...Kansas, la terra che ci risana, / quando le case ci soffocano e i grandi libri ci annoiano».

¹⁶² N. d. t.: Cfr. cap. 9.1, p. 2244, n. 276.

¹⁶³ N. d. t.: Unanimitismo, si veda sopra nel presente capitolo, p. 2266.

¹⁶⁴ Chr. SÉNÉCHAL, *L’Abbaye de Créteil*, Paris, 1930; M. L. BIDAL, *Les écrivains de l’Abbaye*, Paris, 1938.

¹⁶⁵ N. d. t.: «Non lasciarti stupire dalle invenzioni dei pratici. Serviti delle loro macchine e disprezzali, loro e le macchine».

¹⁶⁶ N. d. t.: Su Duhamel si veda sopra nel presente capitolo, p. 2299.

¹⁶⁷ N. d. t.: «Se la civiltà non è nel cuore dell’uomo, non è in alcun posto».

¹⁶⁸ Cfr. cap. 10.2, p. 2643; A. CUISENIER, *Jules Romains et l’Unanimitismo*, Paris, 1935.

Romains non adottò il verbalismo di Whitman, preferendo quello di Victor Hugo per esprimere un'idea whitmaniana, quella di “*âme collective*” (anima collettiva), in un simbolo suggestivo:

*Je ne sens rien, sinon que la rue est réelle,
Et que je suis très sûr d'être pensé par elle...*¹⁶⁹

L'unanimismo di Romain è la poesia di un uomo anonimo, la poesia democratica:

*Et je parle quand même au nom
De ces hommes sans importance...*¹⁷⁰

Col tempo, il poeta di *La vie unanime*, delle *Odes et Prières* (Odi e preghiere, 1913) e di *Amour couleur de Paris* (Amore color di Parigi, 1921) divenne il pacifista di *Europe* (Europa, 1916), visione emozionata del continente, e della *Ode génoise* (Ode genovese, 1925):

*Il faudra bien qu'un jour on soit humanité*¹⁷¹.

Il più bel poema unanimista di Romain è la sua novella *Mort de quelqu'un* (Morte di qualcuno, 1911), la storia dell'espandersi in cerchi concentrici della notizia della morte di un uomo senza importanza, fino a diluirsi e a dissolversi nell'oblio. Il senso più etico che poetico dell'unanimismo divenne più responsabile col successivo passaggio di quasi tutti gli unanimisti dalla poesia alla prosa di finzione. I romanzi unanimisti dello stesso Romain già appartengono a un'altra Europa, senza equilibrio, in un movimento che sembrava epico. Al compiersi di quella transizione deve aver contribuito l'impossibilità di creare, nei tempi moderni, un'epopea di massa diversa dal romanzo, il “romanzo fiume”. Alcuni contemporanei del poeta unanimista Romain, che non conoscevano la sua dottrina, compirono questo passo decisivo. Così il catalano Raimon Casellas (1855-1910), le cui opere abbracciano [2345] la totalità collettiva e anonima della Catalogna. In questo caso, del 1901¹⁷², la priorità cronologica è incerta. L'influenza diretta di Romain non è da escludersi nel caso della scrittrice olandese Ina Boudier-Bakker (1875-1966): il suo poderoso romanzo *De straat* (La strada), epopea di una piccola città, è del 1924. Ma Ina Boudier-Bakker era stata ben preparata a

¹⁶⁹ N. d. t.: Jules ROMAINS, *La vie unanime, Première Partie, Rien ne cesse d'être intérieurement*, ultimi due versi: «Io non so nulla, se non che la strada è reale, / e che sono assai sicuro di essere pensato da lei»

¹⁷⁰ N. d. t.: Jules ROMAINS, da *Mort de quelqu'un*: «E io parlo comunque a nome / di quegli uomini senza importanza».

¹⁷¹ N. d. t.: Jules ROMAINS, *La vie unanime, Deuxième Partie, Pendant une guerre*, ultimo verso: «Bisognerà pur che un giorno si diventi umanità».

¹⁷² N. d. t.: Il riferimento è al romanzo di Casellas *Els sots feréstecs* (trad. it. Le pozzanghere arcigne) del 1901.

ciò dalla sua opera, di molto precedente, *Armoede* (Povertà, 1909), eccellente “romanzo fiume” della borghesia olandese decadente; e al di fuori di qualunque dottrina ella seppe ampliare il quadro, dipingendo un vasto panorama dell’Olanda moderna in *De klop op de deur* (Bussano alla porta, 1930). Infine appare come precursore indipendente del romanzo unanimista Israel Querido (1872-1932). Non bisogna considerare questo ebreo di Amsterdam in base ai suoi romanzi storici e biblici, visioni mostruose di un verbalista: egli fu un poeta e un simbolista proprio nella parte naturalista della sua opera: in *Levensgang* (Il cammino della vita) aveva già compiuto, nel 1901, il tentativo di scrivere la biografia di un quartiere; ma la vera misura delle sue forze Querido la diede a partire dal 1912 col romanzo *De Jordaan*, “biografia” del quartiere di Amsterdam che reca questo nome. La letteratura moderna non possiede molte opere di tale rilevanza, grandi anche nella sfortuna che fu sancita dalla critica olandese.

La base del Primitivismo letterario è una grande fede nell’uomo, inteso come l’uomo anonimo, incolto, anche di bassa estrazione, non guastato dai dubbi benefici della civiltà. George Sand la pensava così quando abbandonò la vita *bohémien* di Parigi per ritirarsi nel suo castello nel Berry. Così pensavano, dopo aver intrapreso il percorso inverso, gli studenti-contadini della Norvegia intorno al 1880, come Garborg, l’autore di *Bondestudentar* (Studenti e contadini)¹⁷³, letteratura dalla quale discende Hamsun. Così pensavano in tutte le capitali d’Europa gli studenti poveri e gli altri piccoli intellettuali di origini contadine, sperduti nella *bohème* o nei bassifondi della società. Là incontrarono la poesia dei [2346] “*fantaisistes*” i discepoli di Fagus e Tristan Klingsor, come Toulet, Derême, Pellerin. Francis Carco (pseudonimo di François Carcopino-Tusoli, 1886-1958) è *fantaisiste* per la sua poesia di amori cinici e di ricordi malinconici di Montmartre. Nei suoi romanzi presenta delle varianti del Primitivismo: in *Brumes* (Nebbie, 1935) le descrizioni impressionanti dei bassifondi di una città portuale; in *Jésus-la-Caille* (1914) e in *L’homme traqué* (L’uomo braccato, 1922) una notevole forza di penetrazione delle anime criminali. Il quartiere di Carco è popolato di “*apaches*”¹⁷⁴, prostitute, ruffiani e assassini. Questo stesso ambiente è quello in cui Charles-Louis Philippe (1874-1909) ricordò la sua povera giovinezza nelle campagne della Nièvre, in *La bonne Madeleine et la pauvre Marie* (La buona Maddalena e la povera Maria, 1898), e *Marie Donadieu* (1904). Lo stile evocativo, lirico e intenso è il lato forte di Charles-Louis Philippe, smarrito nel mondo della prostituzione che egli evocò con gli stessi colori quasi dolci, ma sempre naturalisticamente sinceri, in *Bubu de Montparnasse* (Bubu di Montparnasse, 1901). Philippe era un uomo debole, per via della povertà e della timidezza, una “*bête blessée*” (bestia ferita), come i suoi contadini e le sue prostitute. Provava nei loro confronti la grande carità di Dostoevskij, sebbene ammirasse segretamente i violenti criminali che li sfruttavano. Philippe pensava come un socialista,

¹⁷³ N. d. t.: Cfr. cap. 8.3, p. 2027.

¹⁷⁴ N. d. t.: Il termine *apaches* indicava le bande criminali e violente nella Parigi della Belle Époque.

mai suoi sentimenti erano quelli di un poeta francescano della povertà, che lo avvicinavano a Péguy. Per questo evitò la tendenziosità. Le sue poche opere sopravvivono come documenti del lato notturno della *Belle Époque*, come ricordi di un uomo buono, e come opere d'arte.

[2347] Charles-Louis Philippe fece scuola: il “*populisme*”. Henri Bachelin (1879-1941), poco portato per la vita di città, superò l'amico nell'evocazione della vita rurale della Nièvre; è più conosciuto, tuttavia, come cultore infaticabile della memoria di Philippe e di Jules Renard¹⁷⁵; tutti e tre, Renard, Philippe e Bachelin, erano originari della Nièvre, ma tra loro esistono altre relazioni oltre a quelle regionali. L'arte naturalista del socialista Jules Renard (nel quale il naturalismo diventa un'arte quasi parnassiana) è come un complemento all'arte francescana di Philippe, meno suggestiva e più penetrante. Dopo Renard il *populisme* tende a trasformarsi in letteratura proletaria. *L'Enfer* (L'inferno, 1908) di Barbusse¹⁷⁶ rappresenta, nell'ambito dell'opera del futuro comunista, un preludio; dopo la guerra *populisme* e comunismo si incontreranno nel legittimo successore di Philippe, Eugène Dabit¹⁷⁷. Il *populisme* senza una tendenza definita continua in Pierre Hamp (pseudonimo di Henri Bourillon, 1876-1962), autore proletario di un ciclo interminabile di romanzi. *La peine des hommes* (La fatica degli uomini, 1908) tratta delle sofferenze e delle speranze dell'uomo che lavora in tutte le professioni, tranne che in quelle “parassitarie”; «*Il ne peut plus y avoir de salut hors le travail*»¹⁷⁸: in una frase come questa si rivela, malgrado tutto, l'ottimismo tecnologico e sociale del 1910 e un'avversione mal dissimulata nei confronti di “quelli che non lavorano”, ossia gli intellettuali.

Questo è il sentimento con il quale il Primitivismo entra nella sua fase di attività bellicosa, di “*action directe*” (azione diretta): è il sindacalismo. George Sorel (1847-1922) non compare nelle storie della letteratura francese; ad escluderlo sono il suo stile [2348] poco letterario e l'incapacità di composizione; le sue opere, piene di pensieri e suggestioni, sono tra le più confuse nella più “chiara” delle letterature. Stilisticamente, Sorel non apprese nulla dalla lettura assidua del suo maestro Renan; ma quanto all'arte di avvicinare le idee e di renderle vive Sorel è quasi un grande poeta. Si ribellò al marxismo “moderato” dei politici socialisti, trasformati in parlamentari e candidati a posizioni ministeriali, che negoziavano con la borghesia. Creò il movimento sindacalista, escludendo gli intellettuali, proibendo ai suoi seguaci l'attività parlamentare e confidando nella forza dei sindacati, nella “*grève générale*” (sciopero generale) e nella *action directe* semianarchica, che avrebbero portato alla “*grand soir*”¹⁷⁹ della borghesia. A confronto con le asciutte spiegazioni economiche di Marx, l'opera letteraria di Sorel pare un'epopea romantica del

¹⁷⁵ N. d. t.: Su Renard cfr. cap. 8.3, pp. 2063 ss.

¹⁷⁶ N. d. t.: Su Barbusse cfr. cap. 10.1, p. 2531.

¹⁷⁷ N. d. t.: Su Dabit cfr. cap. 10.2, p. 2763.

¹⁷⁸ N. d. t.: «Non può più esserci salvezza al di fuori del lavoro».

¹⁷⁹ N. d. t.: Grande serata, nel senso di tramonto, conclusione.

proletariato, un romanticismo della violenza. Poetica nel medesimo senso è la filosofia della storia di Sorel, che basandosi su Vico predicò il “ricorso”, il salutare ritorno alla barbarie del mondo decadente, per mezzo delle forze fresche del proletariato.

Contro questa profezia della “*grand soir*” la borghesia si sollevò, in un tentativo quasi eroico di ristabilire le tradizioni perdute o minacciate. Al primitivismo si oppose il tradizionalismo. E’ un segno del tempo, tuttavia, che in questo tradizionalismo non fosse assente lo stesso primitivismo. Ma questo si basa su un rapporto di reciprocità. Sorel è uno degli autori più paradossali di tutti i tempi. Al suo pensiero anti-intellettuale aderì un numero stranamente grande di intellettuali tipici: Edouard Berth e Hubert de Lagardelle in Francia, Arturo Labriola e Enrico Leone in Italia, accanto all’italo-tedesco Roberto Michels, e in Spagna Pio Baroja. Molti di loro aderiranno, più tardi, al fascismo, figlio bastardo del sindacalismo. Lo stesso Sorel era un intellettuale, un intellettuale piccolo-borghese come solo può esserlo un francese provinciale, conservatore fino al midollo, preoccupatissimo per la “decadenza della razza latina”, che desiderava la “rinascita” anche al prezzo di un “ricorso” alla barbarie. Il rivoluzionario “ultra-rosso” Sorel è l’espressione di una grande corrente del pensiero borghese, quella dell’anti-intellettualismo e dell’irrazionalismo, in opposizione al materialismo del [2349] proletariato marxista. Da ciò derivano le strette relazioni che a quell’epoca legarono Sorel al grande borghese Benedetto Croce, come pure quelle tra Sorel e il piccolo-borghese Péguy, e quelle tra la filosofia anti-intellettualista di Sorel e la filosofia spiritualista di Bergson: all’“*action directe*” corrisponde l’“*élan vital*” (slancio vitale).

Henri Bergson (1859-1941) è una delle figure centrali della storia letteraria del XX secolo; è un fatto significativo dell’“epoca dell’equilibrio” che un filosofo abbia ottenuto un successo universale e addirittura mondano, cosa dovuta in gran parte alle qualità del suo stile. Ancor oggi, una prima lettura di *L’Evolution créatrice* (L’evoluzione creatrice, 1907) dovrebbe avere l’effetto di una rivelazione artistica. Lo stile di Bergson, ricco di immagini senza mai perdere la compostezza della *clarté* (chiarezza), è superiore a quello così smisuratamente elogiato di Maurras; somiglia un po’ alla prosa epigrammatica di Valéry, o meglio alla prosa musicale, e tuttavia ben costruita, di Barrès, ed è, infine, il degno corrispondente della poesia di Caludel. Da ciò deriva il suo successo nei circoli letterari (più di trenta edizioni di ciascuna opera di Bergson nel giro di pochi anni) e il successo mondano nelle aule del Collège de France; le testimonianze parlano di una forte presenza dell’elemento femminile. Bergson esercitò un’influenza considerevole sulla gioventù letteraria dei suoi tempi, su Péguy e Proust. Quanto all’influenza, è il successore legittimo della poesia simbolista, e si può affermare che il suo pensiero, sia poetico che filosofico, costituisca l’“anello mancante” tra il Simbolismo e varie correnti moderniste, dalla psicologia proustiana al Surrealismo. Ma l’influenza di Bergson non si esercitò soltanto sulle avanguardie letterarie. Attaccando il

razionalismo meccanicista del XIX secolo, dimostrando l'insufficienza dell'analisi razionale dei fenomeni biologici e psicologici, ristabilendo il ruolo dell'intuizione nella ricerca filosofica e quello dello spirito nell'evoluzione biologica, attraverso l'“*élan vital*”, Bergson ha fornito [2350] elementi (e pretesti preziosi) a vari ideologi. L'antimarxismo mascherato di Sorel è una reazione bergsoniana in favore dell'azione libera dello spirito, in questo caso lo spirito rivoluzionario. A Bergson si ispirano alcune delle più importanti correnti tradizionaliste: il teorema dell'“evoluzione creatrice”, incerta e diretta dallo spirito superiore, discende direttamente dall'“evoluzione conservatrice” di Burke e del Romanticismo conservatore. Il pensiero di Bergson fu uno stimolo per tutti coloro che intendevano opporsi alla rapida evoluzione della tecnica meccanica; e bisogna ricordare che la Francia era ancora un paese economicamente arretrato, più agricolo che industriale, dove una borghesia di vecchio stampo, più finanziaria che industriale, dirigeva la nazione. Queste forze conservatrici erano legate alla Chiesa. Il “caso Dreyfus” produsse una frattura, spingendo la parte protestante ed ebraica della borghesia a un'alleanza con la sinistra; all'opposizione rimase, tanto più a suo agio, la borghesia cattolica. E i dottrinari del cattolicesimo, soprattutto i laici, dovettero considerare Bergson come un alleato prezioso contro il materialismo.

I cattolici avevano bisogno di alleati. La Chiesa, soprattutto in Francia e in Italia, era minata dall'agitazione del “modernismo teologico”¹⁸⁰, il movimento guidato dall'abate Alfred Loisy (1857-1940)¹⁸¹, desideroso di riconciliare il dogma con la scienza moderna e disposto a sacrificare a tale possibilità il dogma assoluto della fede. I modernisti, ammettendo la critica renaniana e protestante della Bibbia, l'evoluzione storica e puramente umana del dogma e delle istituzioni ecclesiastiche, e infine l'origine della fede nelle regioni del subconscio, consideravano i dogmi come meri simboli, capaci di soddisfare le necessità religiose dell'élite colta che li interpretava solo in un altro modo. Da ciò il grande successo del modernismo teologico tra i laici e nella parte più colta del clero; l'anglo-tedesco Friedrich von Hügel, spirito dalla più elevata nobiltà, l'appassionato ex-gesuita George Tyrrel, dalle inclinazioni mistiche come von Hügel, il prete francese Marcel Hébert, amico di Roger Martin Du Gard, l'esegeta [2351] italiano Ernesto Buonaiuti e l'oratore sacro Giovanni Semeria: tutti questi modernisti erano, come Loisy, buoni scrittori. Ancor più notevoli come scrittori erano il grande storiografo Louis Duchesne e l'ex gesuita abate Henri Bremond, che pur senza aderire al modernismo teologico non nascondevano le loro simpatie per il movimento. Vi aderì pubblicamente il famoso romanziere italiano Fogazzaro¹⁸², mosso tanto da dubbi teologici quanto dal desiderio di riforme ecclesiastiche, che veicolò nel romanzo *Il Santo* (1905).

¹⁸⁰ N. d. t.: Aggiungiamo l'aggettivo “teologico” per distinguere questo movimento dal Modernismo letterario.

¹⁸¹ A. LOISY, *Mémoires pour servir à l'histoire religieuse de notre temps*, 3 voll. Paris, 1930-1931; M. J. LAGRANGE, *Loisy et le modernisme*, Juvisy, 1932; M. D. PETRE, *Alfred Loisy. His Religious Significance*, Cambridge, 1945.

¹⁸² N. d. t.: Su Fogazzaro cfr. cap. 8.1, pp. 1818 ss.

Il Santo venne posto nell'Indice dei libri proibiti; Loisy e Tyrrel furono scomunicati; numerosi altri modernisti furono censurati. Il papa Pio X soffocò il modernismo teologico, castigandolo con i provvedimenti più severi. La Chiesa non poteva tollerare che l'interpretazione della Bibbia e del dogma diventasse un affare per eruditi senza responsabilità gerarchiche, nè che si formassero due fedi differenti, una per i colti a l'altra per gli ingenui. La peggior conseguenza del modernismo teologico fu tuttavia lo stabilirsi, all'interno della Chiesa, di una sorta di Inquisizione speciale, il cosiddetto "integralismo", che denunciò come eretici quasi tutti i cattolici che avevano un valore scientifico o letterario. Un forte movimento di rinnovamento letterario tra i cattolici fu, in questo modo, gravemente pregiudicato. Venne censurata perfino la romanziera austriaca Enrica von Handel-Mazzetti (1871-1955), la prima grande figura cattolica della letteratura tedesca dai tempi di Brentano e di A. von Droste-Hülshoff, ricostruttrice vigorosa dell'epoca della Controriforma, perché la coscienza religiosa e artistica di questa scrittrice cattolica quasi fanatica le aveva tuttavia imposto di trattare con grande comprensione e perfino con simpatia i personaggi protestanti dei suoi romanzi. Malgrado tutto, il movimento cattolico era così forte nella letteratura che si parlò addirittura di un "neocattolicesimo"; tra i convertiti si distinsero Huymans, Johannes Joergensen, Van Eeden e Chesterton, e più tardi Papini, [2352] e Sigrid Undset. Quanto alle conversioni francesi (comprese quella di Jacques Maritain e quella "incompleta" di Péguy) una forte influenza venne esercitata da Léon Bloy (1846-1917), vagabondo-*bohémien* dalla povertà francescana sperduto tra i bassifondi, mistico appassionato dalle visioni di La Salette, che ricorda un poco Verlaine, ma che è molto più sincero. L'arte, definita "dostoevskiana", dei suoi romanzi deriva da Barbey d'Aurévilly, mentre il suo misticismo da Hello; la sua violenta opposizione ai "benpensanti" dell'alta società cattolica è rivoluzionaria: lo zelo apostolico di Bloy fu un po' come l'"*action directe*" del cattolicesimo, che raccolse più proseliti di quanto riuscirono a fare gli apostoli ben lavati e pettinati. Il *bohémien* Bloy fu una figura tipicamente francese, all'interno del cattolicesimo universale, quanto Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) fu un tipico inglese, non a caso amico personale e intimo avversario di Bernard Shaw; romanziere, libellista e critico arguto, ma oltre a ciò un poeta importante. La poesia di Chesterton, in parte narrativo-ballatesca e in parte umoristica, non ha nulla della "poesia pura"; si notano affinità con l'arte di Masefield e perfino di Davies. Chesterton, come poeta, è anche georgiano. All'interno delle forme tradizionali della poesia non nacque, né poteva nascere, una poesia "neocattolica". Nemmeno in Francia, dove l'abate Louis Le Cardonnel (1862-1936), [2353] amico di Samain, coltivava un'arte nobile e sincera, ma poco originale. La grande poesia cattolica di quest'epoca, dogmaticamente ortodossa, quella di Claudel, era poeticamente altrettanto poco ortodossa quanto il misticismo di Bloy; ma non era *bohémien*, bensì aristocratica.

Paul Claudel (1868-1955) occupa, nella storia della poesia francese, una posizione del tutto a parte: è difficile verificare le origini immediate della sua arte, malgrado i ripetuti riferimenti del poeta a Rimbaud; tra i suoi contemporanei nessuno gli assomiglia: ha alcuni imitatori, ma nessun discepolo. E' esaltato fino al cielo da una setta di ammiratori, ma più numerosi sono i suoi nemici, che gli chiusero le porte dell'antologia di Van Bever e Léautaud. Oggi non è ancora possibile verificare fino a che punto questa ostilità sia stata il risultato degli atteggiamenti del poeta, aristocratico orgoglioso, scrittore e uomo ostinato. In ogni caso nemmeno i cattolici sono unanimi rispetto a questo poeta cattolico, la cui ortodossia religiosa è al di sopra di ogni dubbio; solo come un segno dei tempi meritano attenzione gli attacchi velenosi di un Ducaud-Bourget e di altri cattolici di destra, che non hanno perdonato a Claudel l'atteggiamento coraggioso contro Maurras e il regime di Vichy. Ma anche questi nemici adducono argomenti letterari, perché in poesia Claudel è [2354] un eretico terribile, al di fuori di tutte le tradizioni della poesia francese, che scrive in un verso libero che ricorda tanto Whitman quanto i versetti biblici. Con Whitman esistono forse relazioni mediate dall'arte "all'aria aperta" di Vielé-Griffin; nelle *Cinq Grandes Odes* (Cinque grandi odi, 1911) ci sono molti versi whitmaniani. Ma come fonte principale della versificazione di Claudel si segnala la Bibbia, cosa che in un paese cattolico odorava già un po' di eresia. Esistono influenze del linguaggio biblico in Bossuet, in Chateaubriand, in Hugo (D'Aubigné, come protestante, è un caso particolare) ma solo Claudel sembra dovere tutto al sacro libro. La Bibbia è il suo Omero, fonte di un'arte poetica tutta nuova che vede il mondo come per la prima volta:

Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total!

O credo entier de choses visibles et invisibles, je vous

accepte avec un coeur catholique.

Où que je tourne la tête

*J'envisage l'immense octave de la Création!*¹⁸³

E' uno stile poetico come quello di un Adamo che deve dare il nome alle cose: «*Proférant de chaque chose le nom*»¹⁸⁴, come dice lo stesso Claudel. E' un'arte euforica: «*comme quelqu'un qui dit oui*»¹⁸⁵, recita l'*Hymne de Saint Benoît* nella *Corona benignitatis anni Dei* (1916). In questa euforia si riconosce bene la mentalità dell'inizio del XX secolo. Per quanto strano sembri, Claudel non è così immensamente lontano dal Naturalismo; il dogma dell'incarnazione, dogma centrale del

¹⁸³ N. d. t.: Paul CLAUDEL, *Cinq Grandes Odes*, II, *L'Esprit et l'Eau*: «Salute dunque, o mondo nuovo ai miei occhi, o mondo adesso totale! / O credo intero di cose visibili e invisibili, io vi / accetto con un cuore cattolico. / Dovunque volgo la testa / considero l'immensa ottava della Creazione!».

¹⁸⁴ N. d. t.: Paul CLAUDEL, *Cinq Grandes Odes*, I, *Les Muses*: «Proferendo di ogni cosa il nome».

¹⁸⁵ N. d. t.: «Come qualcuno che dice sì».

cattolicesimo e della sua poesia, gli impone un atteggiamento positivo anche di fronte agli aspetti negativi dell'universo, al punto di chiedere a Dio «*accroissement et bénédiction sur l'oeuvre des méchants*»¹⁸⁶. Soprattutto in *La Messe là-bas* (La Messa laggiù), questo grande ottimista non nasconde né disprezza il lato notturno della Creazione. Può affrontarlo con franchezza, perché sa che il suo «*grand poème [est] de l'homme... enfin réconcilié aux forces éternelles*»¹⁸⁷. Sono poemi sinfonici quelli di Claudel; la sua sostanza poetica può essere paragonata solo alla musica che Dante racchiuse nei versi del *Paradiso*. Ma il principio di costruzione di questi poemi non obbedisce a leggi musicali: si tratta piuttosto di composizioni pittoriche, di un grande stile barocco, che ricorda il nome di Rubens. L'alternativa tra interpretazione musicale e interpretazione pittorica è il problema principale della critica claudeliana, problema che ancora non è stato risolto perché [2355] lo stesso Claudel non arrivò mai alla sintesi perfetta: il suo percorso non fu mai, del resto, quello della perfezione (che appartiene solo a Dio) ma quello delle esperienze e degli esperimenti sempre ripetuti; e questa imperfezione fa parte della grandezza umana di Claudel, orgoglioso e al tempo stesso umile. Un risultato provvisorio delle sue esperienze poetiche è stato, tuttavia, l'unione tra Naturalismo (nel senso di incarnazionismo) e Simbolismo (in senso liturgico). Il simbolismo di Claudel, evidente nell'arte di scegliere le metafore, non è quello degli esteti né quello dei decadentisti, ma quello di Rimbaud, verso il quale Claudel nutriva un amore speciale, come per un fratello perduto. Da Rimbaud proviene l'altero disprezzo di Claudel per la metrica e perfino per la grammatica, il coraggio di farla finita con il mondo poetico esistente per costruirne un altro, interamente nuovo. Come Rimbaud, anche Claudel, contemporaneo del sindacalismo, detesta gli intellettuali e l'intellettualismo. Si affida all'*élan vital* della sua ispirazione, producendo catene interminabili di metafore, di cui è ricco come nessun altro poeta francese. Questo fiume di metafore non sopporta il letto della metrica tradizionale; Claudel le dispone secondo un ordine che corrisponde al ritmo naturale della lingua, della prosa. A nulla servono i sotterfugi inutili: nel senso della metrica tradizionale, i versetti di Claudel non sono neppure dei versi. Ma in base alla distinzione di I. A. Richards tra *statement* (affermazione) della prosa e *meaning* (significato) della poesia¹⁸⁸, la "prosa" di Claudel, immensamente ricca di significato grazie alle metafore e al ritmo, è poesia della più alta categoria. Non è una poesia che possa piacere a tutti; ma come poesia religiosa possiede una solidità assai maggiore di quella dell'ammiratissimo *Stundenbuch* di Rilke, l'unica possibilità di paragone tra le opere dell'epoca. Tuttavia non è opportuno paragonare la poesia di Claudel alla liturgia. *La Messe là-bas* è una grande opera d'arte, e le angosce del santo sacrificio nell'ora dell'alba tremano in versi come

¹⁸⁶ N. d. t.: Paul CLAUDEL, *Cinq Grandes Odes*, III, *Magnificat*: «Crescita e benedizione sull'opera dei malvagi».

¹⁸⁷ N. d. t.: «[Il suo] grande poema [è] dell'uomo... infine riconciliato con le forze eterne».

¹⁸⁸ N. d. t.: Sui concetti di *statements* e *meanings* cfr. cap. 9.1, p. 2247 e cap. 10.1, p. 2613 (I. A. Richards).

La cloche sonne. Le prêtre est là. La vie est loin. C'est la messe.

«J'entrerais à l'autel de Dieu, vers le Dieu qui réjouit ma jeunesse»¹⁸⁹.

[2356] Ma basta leggere, subito dopo, i corrispondenti versetti della liturgia per percepire l'inferiorità della parafrasi. Claudel è un grande poeta; ma non conviene esagerare le cose.

Con tutto ciò, la liturgia è il punto ideale al quale si approssima indefinitamente l'arte di Claudel. Non è Bibbia, ma liturgia, vale a dire il testo biblico applicato al culto divino, secondo il ritmo dell'adorazione nel corso dell'anno ecclesiastico. La Bibbia è l'epopea della storia sacra. Ma quando Claudel, seguendo gli impulsi ritmici della sua natura, oltrepassò le frontiere della poesia lirica, non arrivò all'epopea, ma al teatro, così come la liturgia si sviluppò nel teatro religioso. I drammi di Claudel, ruotando tutti intorno al sacrificio e al suo senso, sono “messe” profane, celebrate con l'intenzione di chiarire il senso dell’*“oeuvre des méchants”* (opera dei malvagi) e della sofferenza all'interno della Creazione del Dio onnisciente e onnipotente. Sono state definite teodicee drammatizzate. Non vale la pena attribuire queste opere fuori dal tempo a questo o a quello stile della storia del teatro. Dopo *L'annonce faite à Marie* (L'annuncio a Maria, 1912) si pensò a un dramma gotico; con *Le Soulier de satin* (La scarpina di raso, 1929) il poeta giustificò piuttosto un'interpretazione della sua arte come arte barocca, in base all'opinione di due critici così diversi come Marcel Raymond e Robert Grosche. In quanto barocca, l'arte di Claudel comprende tutti gli aspetti della Creazione, riuniti in un “realismo mistico” che altro non è se non il “Naturalismo-Simbolismo” della sua epoca. Ma è barocco il suo sforzo di gerarchizzare le cose e le creature conformemente alla legge di Dio,

...la puissance qui maintient les choses en place¹⁹⁰.

E in questo Paul Claudel, poeta nuovo del XX secolo, è tradizionalista, meno per tradizione che per proposito, come tutti i tradizionalisti di quell'epoca.

Al secolo del progresso piaceva molto la tradizione; in gran parte, questo tradizionalismo non pretendeva di ristabilire tradizioni obsolete, quanto di mantenere e sostenere, in un mondo di pragmatismo, le prerogative “tradizionali” dell'intelligenza. Si spiega così come siano sorti, a quell'epoca, dei “tradizionalisti” in paesi privi di tradizione, e addirittura in un paese privo di un'aristocrazia sociale ma con una grande tradizione di aristocrazia letteraria, la Norvegia. Il

¹⁸⁹ N. d. t.: Paul CLAUDEL, *La Messe là-bas*, ultimi due versi: «La campana suona. C'è il prete. La vita è lontana. E' la Messa. / “Salirò all'altare di Dio, verso il Dio che dà gioia alla mia giovinezza».

¹⁹⁰ N. d. t.: Paul CLAUDEL, *Tête d'Or*, atto III: «...la potenza che mantiene a posto le cose».

norvegese [2357] Hans Ernst Kinck (1865-1926), che è un “tradizionalista” di questo tipo, è uno dei maggiori scrittori del XX secolo; e se nella distribuzione del successo letterario ci fosse una giustizia, a Kinck sarebbe spettato il destino di Hamsun. Ma Kinck è l’anti-Hamsun, ed è con lui nello stesso rapporto in cui stanno Welhaven e Wergeland o Ibsen e Björnson, continuando il “sistema bipartitico” della “poetocrazia” norvegese: Hamsun è “provincialista” e Kinck è “europeo”. All’inizio della sua carriera Kinck trattò in *Sus* (Turbini, 1896) e in *Hugormen* (La vipera, 1898) una tematica molto hamsuniana, quella dell’industrializzazione che invadeva le regioni primitive della Norvegia. Alla fine della sua carriera, Kinck riprese il tema, fondendo quelle due opere nel romanzo *Herman Ek* (1923), con un senso però nettamente anti-hamsuniano. Kinck non esalta, come aveva fatto Hamsun, il contadino primitivo. In numerosi racconti e nei grandi romanzi come *Emigranter* (Emigranti, 1904) e *Sneskavlén brast* (La coperta di neve si è spezzata, 1918-19), fornì un’enciclopedia della vita rurale norvegese, un documento privo di abbellimenti, che rivelava il lato subumano del carattere nazionale; il suo atteggiamento nei confronti dei contadini ricorda quello del conservatore russo Bunin. Nel grande dramma lirico *Driftekaren* (Il mandriano, 1908), che è il suo *Peer Gynt*, caratterizza l’“eroe nazionale” Vraal come una mescolanza di sognatore e di anarchico, poeta e ladro di cavalli. Infine nel romanzo *Præsten* (Il parroco, 1905, trad. in ital. come: *Le tentazioni di Nils Brosme*), forse il suo capolavoro, contrappone ai primitivi contadini la figura del vicario di villaggio Nils Brosme, l’uomo civilizzato contro gli istinti anarchici. In Norvegia Kinck non trovò una tradizione né una forma artistica per i suoi ideali. Come Ibsen, fuggì in Italia; scrisse saggi sul Rinascimento e potenti drammi storici, destinati meno a un palcoscenico reale che a un palcoscenico dello spirito, qualcosa di simile ai drammi di Robert Browning. Le sue opere postume rivelano la sua fedeltà all’umanesimo greco. Kinck, nonostante l’omaggio [2358] che almeno gli scandinavi gli resero, fu uno sconfitto nella vita; ma non nella letteratura.

L’atteggiamento di Bunin¹⁹¹, in Russia, è simile, non solo in rapporto ai contadini primitivi, ma anche nei confronti della civiltà moderna, che perdendo le tradizioni avrebbe perso anche il senso. *Il signore di San Francisco*, tragica avventura di un materialista semiselvaggio nella foresta della civiltà, è l’opera di un Kinck russo. Il poeta di questa resistenza tradizionalista fu Nikolaj Stepanovič Gumilëv (1886-1921) uno degli “acmeisti”¹⁹² simbolisti che aspiravano a una forma più precisa, più classica. Come Kuzmin, anche Gumilëv fu un evasionista, che tuttavia non si inoltrò in immaginari giardini rococò e palazzi bizantini; compì viaggi reali in mondi esotici, in Africa, fuggendo il mondo ben regolato e cercando l’avventura come surrogato della guerra. In poesia cantò le glorie eroiche dei secoli passati, mentre nella realtà fu un ufficiale modello dell’esercito

¹⁹¹ N. d. t.: Su Bunin cfr. cap. 8.3, p. 2015.

¹⁹² N. d. t.: Sull’acmeismo si veda sopra nel presente capitolo, p. 2280.

zarista. Non smobilitò dopo la rivoluzione del 1917, e non dissimulò il proprio credo monarchico (caso rarissimo tra gli intellettuali russi) e come membro di una cospirazione antirivoluzionaria venne fucilato. Fu un evasione e un reazionario perfetto. Ma la sua poesia smentisce qualunque spiegazione semplicistica. Ciò che il poeta cercava non era l'evasione, ma al contrario, egli intendeva uscire da un mondo di evasione che tutto sacrificava all'utile e agli obiettivi immediati. Nel pericolo cercò quello che gli altri cercavano di evitare: l'opportunità di rivelare un contegno, il coraggio, il senso dell'onore. Era una figura anacronistica da romanzo cavalleresco. La poesia di Gumilëv possiede la durezza dell'acciaio; i suoi versi cadono come colpi di spada. Qualcosa, nella sua furia ben dissimulata, ricorda Rimbaud, anche per la forza evocativa della parola, dietro la quale si percepisce a volte una disperazione quasi orgogliosa. Fu un'anima virile, e ad altro non aspirava.

[2359] Tra i contemporanei, solo Conrad assomiglia un poco a Gumilëv. Gli altri tradizionalisti dell'Europa orientale sono più semplicisti, a volte grossolani, difendendo virtù e vizi di un feudalesimo in agonia. Una figura interessante è, almeno, il romanziere ungherese Géza Gárdonyi (1863-1922), autore di idilli rurali, che in romanzi abbastanza originali evoca un'epoca dimenticata, il Medioevo ungherese e l'eroismo dei suoi cavalieri cattolici. Non è paragonabile a lui Ferenc Herczeg (Franz Herzog, 1863-1954), novellista dall'elogio facile per la piccola nobiltà ungherese, scrittore "ameno" e molto tradotto. "Ameno" è anche il polacco Józef Weyssenhoff (1860-1932), il cui *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego* (Vita e opinioni di Sigmung Podfilipski, 1898) non brilla per profondità, pur rimanendo un documento dell'ultima fase dell'aristocrazia polacca. Un ambiente dal quale uscì Józef Konrad Korzeniowski, figlio di un poeta romantico e nipote di un aristocratico rivoluzionario, che fuggì verso altri continenti e mari dove ancora si potevano trovare avventure, coraggio e vero onore, per diventare Joseph Conrad.

Joseph Conrad (nato Józef Teodor Konrad Korzeniowski 1857-1924) è un solitario nella sua epoca e un solitario nella letteratura inglese. Polacco, figlio di una nazione che non conosce bene il mare, [2360] divenne marinaio, navigando per i "sette mari" come capitano di modesti velieri e compiendo viaggi romantici nei quali vide molte genti strane e porti remoti; collocato precocemente a riposo, non volle che ciò che aveva visto e udito cadesse nell'oblio e cominciò a scrivere romanzi in lingua inglese, una lingua per lui straniera. Così, in questa maniera straordinaria, nacque uno dei maggiori romanzieri di una letteratura che possiede romanzieri tanto grandi. Sebbene Conrad sia ancor oggi lettissimo, non tutti coloro che lo leggono lo conoscono. Gira ancora per il mondo la leggenda di un Conrad autore di "eccellenti novelle marittime", di una specie di letteratura per l'infanzia di qualità; perfino un critico come George Moore lo definì un Henry James di categoria inferiore, perduto nei mari di Stevenson. E molti lo leggono soltanto per divertirsi con le descrizioni di regioni e genti esotiche. E' naturale, del resto, che un'epoca di evasione e di romanzi

coloniali lo avesse inteso in questo modo. Conrad è, effettivamente, un grande poeta descrittivo in prosa; le sue tempeste in alto mare sono altrettanto impressionanti quanto le angoscienti bonacce. Conrad non imparò mai a dominare con assoluta sicurezza la lingua inglese; ma ciò non gli impedì di realizzare il suo programma: «*My task is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see*»¹⁹³. Ma a che scopo? Conrad è uno scrittore molto serio, troppo serio per accontentarsi della rappresentazione, per quanto intensa sia, del mondo e della vita come teatro di avvenimenti pittoreschi. Qualunque interpretazione “geografica” non rende giustizia al lavoro penoso, flaubertiano dello scrittore, che volle realizzare ciò che, dopo la sua morte, nessuno avrebbe più potuto realizzare. In effetti, si trattava di fissare ciò che lui stesso aveva visto e sentito nei “sette mari” e nei porti sinistri della Malesia. I due primi romanzi, *Almayer's Folly* (La follia di Almayer, 1895) e *An Outcast of the Islands* (Un reietto delle isole, 1896) li scrisse per ricordare gli europei sfortunati e perduti che incontrò tra gli indigeni delle Indie Olandesi. Non avevano interpretato bene i loro [2361] ruoli nel teatro della vita. Il capolavoro, in questo genere, è il racconto *The Heart of Darkness* (Cuore di tenebra, 1899), il dramma della perdizione dell'europeo Kurtz tra i negri selvaggi; teatro della tragedia è, in questo caso, il centro misterioso del Congo belga. Questo concetto di “teatro della vita” esiste realmente in Conrad, ma non in senso geografico. Si può pensare piuttosto al costume dei filosofi stoici dell'Antichità di paragonare il mondo a un teatro e la vita dell'uomo a un ruolo nel dramma cosmico. *The Nigger of the Narcissus* (Il negro del Narcissus, 1897), *Lord Jim* (1900), *Typhoon* (Tifone, 1902) e *The Shadow-Line* (La linea d'ombra, 1917) sono i più grandi tra i romanzi nei quali espone i suoi personaggi all'elemento ostile, il mare, per metterli alla prova ed esaminarne la condotta. Il mare appare così grande, così demoniaco nell'opera di Conrad, tanto per giustificare la sconfitta quanto per esaltare la vittoria. Da qui l'apparente evasionismo: solo nell'insicurezza estrema, faccia a faccia con l'elemento irrazionale, l'uomo arriva a rivelare la sua grandezza o la sua debolezza. Sono questi i momenti che contano, siano il naufragio drammatico in *Lord Jim* o la bonaccia invincibile in *The Shadow-Line*. Come obiettivo della sua letteratura Conrad dichiara «*the perfection of individual conduct*»¹⁹⁴, condensando il proprio credo nella frase: «*The temporal world rests on a few very simple ideas: so simple that they must be as old as the hills. It rests notably, among others, on the idea of Fidelity*»¹⁹⁵. Senza dubbio, qui parla l'aristocratico polacco, che però aveva compreso e definito, in lingua inglese, i doveri semplici e immutabili delle nature nobili meglio di quanto avesse fatto l'inglese Kipling, che vicino a lui pare un sergente. Si tratta della restaurazione dei

¹⁹³ N. d. t.: «Il mio compito è, mediante il potere della parola scritta, di farvi ascoltare, di farvi sentire; è, prima di ogni altra cosa, di farvi vedere».

¹⁹⁴ N. d. t.: «La perfezione della condotta individuale».

¹⁹⁵ N. d. t.: «Il mondo temporale si basa su poche idee molto semplici: così semplici che devono essere vecchie quanto le colline. Si basa in particolare, tra le altre, sull'idea di Fedeltà».

valori aristocratici in un mondo di volgarità; e fu proprio per questo che Conrad diventò un marinaio inglese e uno scrittore inglese, rendendo alla nazione inglese il più grande degli omaggi. In questo modo Conrad, che sembra un poeta descrittivo del mare e degli elementi scatenati, è in realtà un moralista, che studia la disciplina delle relazioni umane. Non era un romantico. Quelle «*few very simple ideas*» sono le norme di comportamento aristocratiche, ma non sono le leggi del mondo. Conrad non è un Don Chisciotte; affronta con realismo i fatti: la «*truth to facts*» (fedeltà ai fatti) gli appariva la suprema virtù del romanziere. Il mondo non è come l'aveva sognato; e Conrad non intende passare sotto silenzio questa verità. In *The Secret Agent* (L'agente segreto, 1907) e *Under Western Eyes* (Sotto gli occhi dell'Occidente, 1911) è significativa l'assenza del mare; in questi romanzi egli contrappone le virtù aristocratiche all'anarchia morale, ed è altresì significativo che a tale scopo si sia servito degli strumenti narrativi dei russi che lui, ammiratore incondizionato del romanzo francese, detestava. [2362] Il mare è assente, o meglio svolge una funzione marginale, nel capolavoro di Conrad, *Nostromo* (1904). E' un altro romanzo "esotico", e il più grande di tutti: la repubblica latinoamericana di Costaguana è un mondo completo, e il romanzo è il più altamente organizzato di tutta la letteratura inglese, paragonabile solo, in questo senso, a *Madame Bovary* e alle ultime opere di Thomas Mann. Il tema apparente è quello delle rivoluzioni e delle dittature di quel mondo turbolento; il senso del tema è la contrapposizione tra l'anarchia e un ordine superiore; ma ciò che importa è il coraggio dell'uomo; la storia è, ancora una volta, quella della perdizione di anime nobili esposte all'influenza corruttrice degli elementi ostili.

Il mare non è, come si vede, l'unico elemento ostile; e neppure l'anarchia. La vita intera è una foresta come quella che divora, in *Heart of Darkness*, la vita di Kurtz, della quale soltanto alcune notizie incomplete e poco affidabili pervengono alla conoscenza del narratore, che non è lo stesso Conrad, ma il capitano Marlow, il "narratore intermedio" che compare anche, col medesimo ruolo, nel più complesso dei romanzi di Conrad, *The Chance* (Il destino / Il caso, 1913). Il suo intervento fu un dovere di onestà intellettuale. Lo stesso Conrad, udendo nei poeti della Malesia e negli stabilimenti coloniali del Congo le storie di naufraghi e di criminali, non sempre veniva a sapere tutto, e doveva perciò ipotizzare la parte mancante; non era forse meglio "restare fedele ai fatti"? Così Conrad abbandonò la tecnica del romanziere onnisciente per adottare una narrazione indiretta tramite vari narratori fittizi, ciascuno dei quali conosce solo una parte della storia complessiva e la racconta dal proprio punto di vista. Henry James aveva offerto dei modelli di questa tecnica difficile; i fatti, invece di essere narrati secondo la cronologia, si rivelano nell'ordine del significato: misteri di vite sinistre, infelici, infernali e sublimi che altrimenti sarebbero cadute nell'oblio. Così si rivelano gradualmente i misteri di *The Chance*, esempio incomparabile di questa tecnica. Ma il grande realista Conrad non si abbandona completamente a nessuna tecnica letteraria; rimane "fedele

ai fatti”, perché, in realtà, non tutti i misteri si rivelano. Sullo sfondo persiste (residuo del romanticismo dell’aristocratico polacco) lo stesso mistero della condizione umana, sepolto con qualche naufragio fantastico in fondo al mare; e il romanziere inglese, ormai non più onnisciente, lascia che a decifrare il rumore delle onde intorno al mistero sia il Dio dei cattolici polacchi.

[2363] Tutta la letteratura tradizionalista è una reazione al Primitivismo che minaccia di abolire gli ultimi residui di nobiltà nel mondo. I personaggi di Conrad smentiscono quelli di Baroja e di Hamsun. Gli spiritualisti contrappongono la coscienza della filosofia occidentale ai concetti vaghi dei tolstoiani e dei tagoriani. Claudel contrappone il dogma della Chiesa latina all’entusiasmo barbaro di Whitman e alle fantasie collettiviste dell’unanimità. Ma tutti costoro sono, in una certa misura, contaminati. Le virtù aristocratiche sono, in definitiva, le virtù delle epoche più primitive; Claudel è e pretende di essere un poeta “primitivo” («*ô monde nouveau à mes yeux*»¹⁹⁶); e all’antirazionalismo e all’intuizionismo di Bergson farà seguito un’altra psicologia antirazionalista, che aprirà il dominio dell’intelligenza ai mostri del subconscio. Invece di sconfiggere il Primitivismo, i razionalisti dovettero affrontare nuovi primitivismi, ogni volta più pericolosi. In Conrad, così nobilmente leale all’Inghilterra, si percepisce l’opposizione al nazionalismo, moralmente e intellettualmente primitivo, dell’imperialista Kipling. Claudel si vide escluso dal convivio degli altri grandi post-simbolisti (Yeats, George) che non vollero sottomettersi al dogma preferendo inventare dogmi personali e assumendo il ruolo del poeta primitivo, del vate poetico-politico, mago delle parole e profeta della nazione e del nazionalismo. In Francia peraltro questo “simbolismo magico” non è rappresentato nella poesia, dopo l’avventura di Rimbaud; e questo forse si spiega con la relazione, tipica dell’area culturale francese, tra una fase avanzatissima dell’evoluzione del linguaggio letterario e una struttura economica arretrata. Nella lingua della *clarté* non si fanno magie; solo la psicanalisi, importata dall’Europa centrale, aprirà la strada ai neo-rimbaudiani e ai surrealisti.

La letteratura imperialista britannica non è opera di aristocratici, ma di giornalisti piccolo-borghesi e di membri delle “*service-classes*”, ufficiali e funzionari dell’amministrazione coloniale. Costoro identificano gli interessi della loro classe con quelli della nazione; sono appassionati per l’ideale “eroico”, vale a dire per l’imperialismo, perché manca loro l’opportunità, o anche, in certi casi, la capacità, di impersonare il ruolo degli eroi; si tratta di “compensazioni” e di complessi di inferiorità. Henley era un menomato e Kipling non si riebbe mai da un trauma psichico patito nell’infanzia, nella quale era stato educato da una parente tirannica, lontano dai genitori. Una persona maliziosa aggiungerebbe che l’inventore dello “*hero-worship*” (venerazione dell’eroe) e dottrinario dell’imperialismo Carlyle era impotente.

¹⁹⁶ N. d. t.: «O mondo nuovo ai miei occhi», cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2354.

[2364] In William Ernest Henley (1849-1903), menomato che si domandava angustiato:

*What have I done for you,
England, my England?*¹⁹⁷

la poesia patriottica è colorita dalla conoscenza profonda della poesia francese, quella parnassiana. Ma ciò che in francese è impassibilità stoica, odora ancora di eloquenza in lingua inglese, come nella famosa poesia *Invictus*:

*I am the master of my fate,
I am the captain of my soul*¹⁹⁸.

Questo orgoglio, formato attraverso la disciplina della scuola inglese, trovò espressione definitiva in una poesia di Henry John Newbolt (1862-1938) che ogni studente inglese conosce a memoria, *Clifton Chapel*. Newbolt era considerato il grande poeta dell'*Admiralty* (ammiragliato), fino ad apparire come il poeta dei “sette mari”, nel quale l’orgoglio della razza e la disciplina della scuola si unirono alle esperienze coloniali per produrre il rude cantico dell’Impero Britannico.

In un poema del volume intitolato *Barrack-Room Ballads* (Ballate della camerata, 1890), che immortalò Tommy, il soldato inglese in servizio nelle colonie, Rudyard Kipling (1865-1936) pare presentarsi in un autoritratto:

[2365] *My name is O’Kelly, I’ve heard the Revelly
From Birr to Barelly, from Leeds to Lahore,
Hong-Kong and Peshawur,
Lucknow and Etawah,
And fifty-five more all endin’ in ‘pore’...*¹⁹⁹

In questi versi c’è tutto Kipling: l’anglo-indiano nato in India, il soldato e funzionario popolano tra le meraviglie delle *Mille e una Notte*, il ritmo irresistibile. Questo ritmo è l’elemento che dà significato poetico alle *Barrack-Room Ballads*, che per il resto non sarebbero molto poetiche; grazie

¹⁹⁷ N. d. t.: William Ernest HENLEY, *England, my England*, vv. 1-2: «Che cosa ho fatto per te / Inghilterra, mia Inghilterra?»

¹⁹⁸ N. d. t.: William Ernest HENLEY, *Invictus*, ultimi due versi: «Io sono il padrone del mio destino / Io sono il capitano della mia anima».

¹⁹⁹ N. d. t.: Rudyard KIPLING, *Shillin’ a Day*, vv. 1-5: «Mi chiamo O’Kelly, ho udito la sveglia / da Birr a Barelly, da Leeds a Lahore, / Hong Kong e Peshawar / Lucknow e Etawah, / E in cinquanta altri posti che finiscono in “pore”».

al ritmo, le canzoni dei suoi Tommy si trasformarono in inni nazionali degli inglesi sparpagliati per i sette mari per governare il mondo. Sono gli stessi in tutte le colonie, ed è sempre la stessa vita: piccole guarnigioni, uffici sonnolenti, *clubs* e tennis, disprezzo per i “*natives*” (indigeni), qualche volta un’avventura amorosa o una spedizione primitiva, e a volte la febbre gialla e un biglietto di condoglianze del comandante spedito alla madre, nell’Inghilterra lontana; «*But that is another story*»²⁰⁰, come terminano molti racconti di Kipling. Ma con queste parole quasi comincia il racconto seguente, e tutti quei racconti presi assieme formano l’epopea frammentaria dell’inglese coloniale. In questo modo un grande *reporter*, osservatore acuto dei fatti senza molta penetrazione psicologica, divenne il poeta dell’Impero Britannico. Kipling è comunque un artista, sebbene quasi soltanto istintivo. Nell’arte di costruire un racconto eguaglia Maupassant; e il suo cinismo ricorda ancora una volta Mérimée. Kipling è un artista, ma nei suoi racconti è un poeta. I *Jungle Books* (*The Jungle Book* (Il libro della giungla) 1894; *The Second Jungle Book* (Il secondo libro della giungla) 1895), nei quali volle trasfigurare la sua “*criticisme of life*”²⁰¹ (per dirla con Arnold), possono essere i suoi libri più letti, più apprezzati e più ammirati; ma non è certo se lo meritino. E’ una letteratura infantile, sebbene gli insegnanti coscienziosi non potessero approvarne “la morale delle storie”. Kipling era “eroico” a modo suo. Il suo ideale era la disciplina dell’esercito coloniale, che garantiva il dominio della razza superiore degli inglesi. “*Loyalty*” (lealtà) è il suo motto, ben diverso dalla “*Fidelity*” (fedeltà) di Conrad: è una certa brutalità che viene giudicata eroica, il feudalesimo delle classi medie, il futuro fascismo. I “*sahib*”²⁰² e i Tommy sapevano soltanto (e forse potevano soltanto) agire così. Kipling, il *reporter*, doveva giustificare la sua esistenza di semi-intellettuale tra quegli uomini d’azione. E giustificato dalla propria arte e dal suo immenso successo, Kipling si considerò il profeta della razza e dell’Impero. Con i [2366] *Jungle Books* intese contribuire alla restaurazione delle virtù che avevano creato il dominio inglese sui sette mari, e nel *Recessional* (Inno conclusivo, 1897) levò una voce autenticamente profetica per avvertire:

*Lo, all our pomp of yesterday
Is one with Nineveh and Tyre!
Judge of the Nations, spare us yet,
Lest we forget, lest we forget!*²⁰³

²⁰⁰ N. d. t.: «Ma questa è un’altra storia».

²⁰¹ N. d. t.: Critica, analisi della vita.

²⁰² N. d. t.: “Signore /-i”, parola con la quale venivano indicati gli inglesi nell’India coloniale.

²⁰³ N. d. t.: Rudyard KIPLING, *Recessional*, vv. 15-18: «Ecco, tutta la nostra pompa di ieri / E’ paria a quella di Ninive e di Tiro! / Giudice delle Nazioni, risparmiaci ancora, / Affinchè non dimentichiamo, Affinchè non dimentichiamo!».

Kipling si impone nella sua epoca per il suo atteggiamento di “*professeur d’énergie*”²⁰⁴ e per l’arte che possiede tutta la freschezza dell’aria aperta. Sarà sempre letto: alcuni dei suoi versi e alcuni dei suoi racconti figureranno sempre tra i capolavori di questa grande letteratura inglese destinata a sopravvivere, come diceva Macaulay, all’Impero Britannico, al potere britannico e alla stessa isola britannica. Nel caso di Kipling, tuttavia, considerando bene il contenuto morale della sua dottrina e la garanzia di libertà che quel potere rappresenta per il mondo intero, sarebbe preferibile che sopravvivesse l’isola.

In Kipling coesistono idee confuse di “razza superiore”, di “elezione divina degli anglosassoni”, dell’Impero come “*burden of the white man*”²⁰⁵; è un razzismo primitivo fatto di “*a few very simple ideas*”²⁰⁶, senza la nobiltà morale di Conrad e senza possibilità di sistematizzazione; lo stesso empirismo inglese lo impedisce, come le leggi inglesi che non hanno una codificazione. E’ già un po’ più forte la base dottrinale dell’imperialismo nordamericano dell’era del presidente Theodore Roosevelt. Notiamo come il grande filosofo di quell’era fosse William James (1842-1910), il cui ottimismo comunque attivista è un riflesso della mentalità dei pionieri-democratici già trasformati in capitalisti e conquistatori di monopoli. Come teoria del comportamento, il pragmatismo di James rivela analogie significative con lo spiritualismo di Bergson; James e Bergson erano i filosofi della borghesia dell’“equilibrio” (della quale il fratello di William, Henry, è il romanziere) e i due insieme fornirono [2367] la base filosofica del modernismo cattolico, vale a dire del cattolicesimo disposto a transigere con l’“equilibrio”. Per altro verso, il pragmatismo è la forma specificamente americana del positivismo. Come norma dell’“agire come se fosse così” diventerà negli Stati Uniti, con Dewey, la filosofia della democrazia progressista. Ma lo stesso pragmatismo e la stessa norma d’azione potranno prestare un servizio analogo ai nazionalisti francesi. Lo spirito francese esige la sistematizzazione delle idee sentimentalmente scoordinate. Sotto gli auspici del positivismo si uniranno gli elementi del cattolicesimo contaminati dal pragmatismo e gli elementi razzisti. Questo fu il percorso del neonazionalismo tradizionalista in Francia, da Barrès a Maurras.

Il neonazionalismo francese, espressione che serve a distinguerlo dal nazionalismo democratico dei giacobini, ha una preistoria interessante²⁰⁷; solo che gli storiografi di questa preistoria non hanno prestato la dovuta attenzione alla distinzione tra le radici “razziste” e quelle istituzionaliste, “scientifiche”. Il più delle volte Antoine Rivarol (1753-1801) è indicato come il primo e più importante dei precursori, il primo intellettuale francese che prese posizione contro gli ideali rivoluzionari. Un altro precursore sarebbe De Maistre, non proprio del nazionalismo, quanto

²⁰⁴ N. d. t.: “Professore d’energia”; cfr. cap. 8.3, p. 2033.

²⁰⁵ N. d. t.: “Fardello dell’uomo bianco”, dal titolo di una poesia di Kipling (*The White Man's Burden*).

²⁰⁶ N. d. t.: Poche idee molto semplici; cfr. sopra, p. 2361.

²⁰⁷ H. PLATZ, *Geistige Kämpfe im modernen Frankreich*, München, 1922; A. V. ROCHE, *Les idées traditionnalistes en France, de Rivarol à Charles Maurras*, Urbana, 1937.

piuttosto del tradizionalismo, perché basò la sua dottrina della controrivoluzione sugli insegnamenti della Chiesa. La teoria politica di Rivarol appartiene al gruppo delle dottrine conservatrici, del tipo di quella di Burke, teorie del suolo e della razza come basi della costituzione politica e dell'evoluzione costituzionale, che escludono gli interventi razionalisti e violenti, le rivoluzioni. La dottrina nazionalista di Barrès appartiene alla medesima stirpe. De Maistre, tuttavia, ricercava un sistema filosofico che garantisse le istituzioni dell'arbitrio umano, e trovò un sistema sicuro soltanto nella legge divina. La preistoria del neonazionalismo francese consiste nelle fasi successive della combinazione di questi due pensieri, fino all'adozione del nazionalismo "razzista" da parte del tradizionalismo istituzionalista, nel sistema di Maurras.

[2368] La prima fase dell'evoluzione è rappresentata da Auguste Comte (1798-1857). In un'epoca di liberalismo indiscusso, Comte riconobbe²⁰⁸ che la rivoluzione francese aveva distrutto le corporazioni medievali senza sostituirle con la formazione di altri raggruppamenti sociali. Ma «*on ne détruit réellement que ce qu'on remplace*»²⁰⁹. Per studiare la possibilità dell'organizzazione di nuovi gruppi all'interno della società, Comte suggerì l'analisi dei raggruppamenti sociali esistenti: nacque così la sociologia. D'altra parte, quella scoperta implicava l'atteggiamento controrivoluzionario di Comte; fu allora che, per la prima volta nel XIX secolo, un grande intellettuale francese divenne un controrivoluzionario. Lo seguì Renan²¹⁰ che dopo la catastrofe del 1870 scrisse *La réforme intellectuelle et morale de la France* (La riforma intellettuale e morale della Francia, 1875), dimostrando la possibilità, per un pensatore, di essere radicalmente non credente e addirittura anticristiano e, nello stesso tempo, controrivoluzionario. Fino a quel momento, il tradizionalismo politico era rimasto nell'ambito delle speculazioni filosofiche e delle rivendicazioni politiche. Il problema mutò d'aspetto con *La cité antique* (La città antica, 1864) di Fustel de Coulanges²¹¹, che rivelò la relazione indissolubile tra la costituzione politica e il culto religioso della città greca, dimostrando che la vita della "città" si nutre di tradizioni spirituali e sparisce con esse: un nuovo ammonimento agli intellettuali. Alle "istituzioni greche" di Fustel de Coulanges corrispondono le "istituzioni francesi" di Taine²¹²: il male sta nelle stesse *Origines de la France contemporaine*. La teoria di Rivarol-Burke sul suolo e la razza come fondamenti dell'evoluzione politica si trasforma, negli studi di Taine, in formula scientifica, in mesologia; e la conclusione è francamente controrivoluzionaria. Non si comprende subito il senso reazionario

²⁰⁸ R. A. NISBET, *The French Revolution and the Rise of Sociology in France*, in "American Journal of Sociology", XLIX/2, 1943.

²⁰⁹ N. d. t.: «Non si distrugge realmente se non ciò che si rimpiazza».

²¹⁰ N. d. t.: Su Renan cfr. cap. 8.1, pp. 1754 ss.

²¹¹ N. d. t.: Su Fustel de Coulanges cfr. cap. 8.2, pp. 1908-1909.

²¹² N. d. t.: Su Taine cfr. cap. 8.2, pp. 1906 ss.

dell'opera di Taine. Bourget²¹³ in *Le disciple*, lo denunciava ancora come corruttore morale della gioventù; solo dopo il “caso Dreyfus” il romanziere dell'aristocrazia francese scoprirà l'armonia perfetta tra il proprio tradizionalismo e la storiografia di Taine. Fino a questo punto, tuttavia, l'evoluzione non aveva prodotto alcun elemento sospetto di irrazionalismo.

[2369] Al conte Marie Eugène-Melchior de Vogüé (1848-1910) nessuno attribuirà il ruolo di riformatore nel regno delle idee. Ma la sua influenza fu grande. Da quando rivelò al pubblico francese i misteri, per altro non molto ben compresi e interpretati, del romanzo russo, Vogüé fu considerato, negli ambienti letterari, un mistico contaminato dallo spirito slavo. Ma fu un tradizionalista di tradizione molto francese, né può venire giudicato un reazionario solo per aver criticato, nel romanzo *Les morts qui parlent* (I morti che parlano, 1899), i costumi politici della Terza Repubblica. Sebbene aristocratico, era un repubblicano moderato, e sebbene cattolico, era uno spiritualista moderato. Preconizzava una repubblica conservatrice, basata sulle tradizioni aristocratiche dell'esercito francese e sugli insegnamenti della Chiesa di Francia; e detestava sinceramente l'arroganza degli scienziati, che a quell'epoca ricevettero un colpo inaspettato e terribile: Brunetière²¹⁴ uscì dall'ambito del tradizionalismo letterario per proclamare il tradizionalismo religioso. Il primo gennaio 1895 la “*Revue des Deux Mondes*” pubblicò un articolo sensazionale di Brunetière intitolato *Après une visite au Vatican* (Dopo una visita al Vaticano), che parlava di “bancarotta della scienza” e dell'indispensabilità della religione. L'atteggiamento di Brunetière era decisamente pragmatista: pur senza credere, egli adottava il credo come cemento morale della società minacciata, agendo “come se credesse”. Così gli avversari di Dreyfus, da pragmatisti, agiranno “come se Dreyfus fosse colpevole” per “salvare l'esercito e la nazione”. I letterati (in un situazione in cui il Naturalismo era “morto” e il Simbolismo irrazionalista era ormai poderoso) erano abituati ad ascoltare voci dalla dubbia chiarezza. Per la prima volta dopo la rivoluzione, gran parte degli intellettuali francesi aderì alla destra. Nel 1899 fondarono l'associazione “*La Patrie Française*” (La Patria Francese), e Barrès annotò nel suo diario: «*Tous les intellectuels ne sont pas d'un seul côté*»²¹⁵. In breve tempo essi saranno «*de l'autre côté*» (dall'altra parte) e lo stesso Barrès non sarà l'ultimo di coloro cui spetterà il merito (se di merito si tratta) del grande cambiamento.

Maurice Barrès (1862-1923) ha lasciato una ricchissima documentazione di quell'epoca agitata, nella quale egli stesso rivestì un ruolo importante: già famoso [2370] come scrittore, aveva seguito i casi scandalosi di corruzione parlamentare; aveva appoggiato, come giornalista e deputato, la politica del colpo di stato del generale Boulanger; fu una figura di primo piano in occasione del

²¹³ N. d. t.: Su Bourget cfr. cap. 8.3, pp. 2034 ss.

²¹⁴ N. d. t.: Su Brunetière cfr. cap. 9.1, pp. 2099 ss.

²¹⁵ N. d. t.: «Non tutti gli intellettuali stanno da una sola parte».

“caso Dreyfus”, e poi levò la propria voce di oratore parlamentare contro la separazione dello stato dalla Chiesa. Sarò l’animatore della “*revanche*” (rivincita) contro la Germania, fino al giorno più radioso della sua vita pubblica, quando nel 1918 entrerà, con le truppe francesi, nella città di Strasburgo liberata. L’immensa opera di Barrès come giornalista accompagnò tutti questi avvenimenti. Boulanger, Panama e Dreyfus sono fissati nelle *Scènes et doctrines du nationalisme* (Scene e dottrine del nazionalismo, trad. it. La dottrina nazionalista, 1902). Di valore soprattutto documentario sono i tre romanzi dell’“*énergie nationale*” (energia nazionale); il secondo, *L’appel au soldat* (L’appello al soldato, 1897), e il terzo, *Leurs figures* (trad. it. I loro ceffi, 1902), sono opere di un giornalista, grandi *reportages* sul caso di Boulanger e su quello di Panama²¹⁶. Il primo romanzo del ciclo, *Les déracinés* (Gli sradicati, 1897), vuole essere un panorama balzachiano della Terza Repubblica; ma né François Sturel, il provinciale sradicato a Parigi, né Paul Bouteiller, il professore di filosofia che avvelena con le sue dottrine gli studenti, sono personaggi vivi: sono portavoce delle discussioni alla camera dei deputati e sulla stampa. Il prestigio letterario di Barrès non fu conseguenza della sua azione politica; al contrario, fu eletto deputato a Parigi perché era già uno scrittore di grande prestigio. Ma il romanzo non era, evidentemente, il suo lato forte. Sono chiamati romanzi anche le tre opere che egli dedicò al “*culte de moi*” (culto dell’io)²¹⁷, che non sono romanzi più di quanto lo siano *Amori et dolori sacrum* (Consacrato all’amore e al dolore, 1903), *Le Voyage de Sparte* (Il viaggio a Sparta, 1906) o *Greco ou Le Secret de Tolède* (El Greco o il segreto di Toledo, 1911), che sono raccolte di descrizioni e viaggi, saggi su poeti, pittori, [2371] musicisti, divagazioni sull’amore e l’anarchia. I nomi di Wagner e Nietzsche ritornano sempre. Barrès si colloca tra la “*Revue wagnérienne*” (“Rivista wagneriana”) e la rivista “*Décadence*” (“Decadenza”). E’ il maggior prosatore dell’epoca del Simbolismo; nessun artista del verso sapeva descrivere una rappresentazione a Bayreuth, un tramonto a Toledo o l’odore di decomposizione dei canali notturni di Venezia come seppe descriverli questo poeta in prosa. Si dice che riunisse, nel suo stile, il temperamento di Michelet e il colore di Taine. Ma l’unico paragone possibile è quello con Chateaubriand: lo stile di Barrès non ha meno colore, e ha più musica. E’ l’ultima raffinatezza della prosa francese, ma in un genere di prosa che né a Montaigne, né a La Rochefoucauld, né a Voltaire sarebbe piaciuto. Barrès è un neoromantico, perfino un romantico senza giri di parole. E se un tratto caratteristico del Romanticismo è la bellezza del brano isolato, del verso isolato, della frase isolata, a detrimento della costruzione architettonica dell’insieme, allora si spiega il carattere frammentario dell’opera di Barrès, che è una grande raccolta di passi scelti, di brani antologici.

²¹⁶ N. d. t.: Il riferimento è allo scandalo politico-finanziario di Panama, durante la Terza Repubblica francese.

²¹⁷ N. d. t.: Si tratta di *Sous l’œil des barbares* (Sotto gli occhi dei barbari) del 1888, *Un homme libre* (Un uomo libero) del 1889 e *Le Jardin de Bérénice* (Il giardino di Berenice) del 1891.

I nemici del Romanticismo identificano quella debolezza costruttiva come “decadenza”, in un senso ampio, intellettuale, morale e artistico. In effetti le opere di Barrès hanno fornito l’opportunità per uno studio completo della decadenza: sadismo crudele, dilettantismo delle sensazioni artistiche, simpatia verso tutto ciò che è morboso, una curiosità insaziabile e sempre insoddisfatta. Ma l’intelligenza di Barrès non rimase contaminata; e per mezzo di questa intelligenza, Barrès era perfettamente consapevole del proprio decadentismo e delle sue conseguenze; altrettanto consapevole quanto lo era Taine della decadenza della Francia. Arrivò a identificare il caso personale con il caso collettivo. Desiderava radicarsi nella Francia, e radicare la Francia nelle sue tradizioni. Partendo dal cosmopolitismo di Taine, viaggiò in Germania, Spagna e Grecia per scoprire infine la Francia, quella che ancora non era stata “*déracinée*” (sradicata) dallo spirito cosmopolita di Parigi: la provincia, e in particolare la sua provincia, la Lorena. Creò il regionalismo. I frutti di questa creazione non furono dei migliori. Al di fuori della Provenza, che dai tempi di Mistral già possedeva una letteratura propria, il regionalismo aveva prodotto solo romanzi d’appendice, pubblicati su giornali clericali, e versi di propaganda politica. Come raffinato letterato, Barrès non poteva approvare questa subletteratura; come uomo pubblico la tollerava, perché la propaganda regionalista forniva al suo dilettantismo dei trampolini e un palco. Figlio della sua epoca [2372] pragmatista, era capace di pensare, parlare e agire “come se”. La sua elezione a deputato, un avvenimento privo di conseguenze nella storia politica, rappresenta tuttavia una data nella storia della letteratura europea: per la prima volta dopo il Romanticismo, un poeta diviene un capo politico. Ma la politica di Barrès era una mistura di arringhe passionante e professioni di fede ipocrite. Si erse a difensore della Chiesa, alla quale dedicò il capolavoro della sua eloquenza, *La grande Pitié des églises de France* (La grande pietà delle chiese di Francia, 1914), ma il suo cattolicesimo di artista sensibile e scettico rimase al di fuori del dogma e perfino al di fuori del culto, nella misura in cui quest’ultimo è qualcosa di più di un bello spettacolo. Barrès, grande artista, ma artista soltanto epidermico dei sensi e dei nervi, era del tutto, diciamo, pragmatista. Non esiste una “filosofia di Barrès”: tutto è sentimento, e sentimento romantico. Ma questo romanticismo di Barrès non ha nulla a che vedere con il romanticismo di Hugo; per quanto strano possa sembrare, il romanticismo di Barrès è vicino a quello tedesco. Il suo “mito” paesaggistico e razziale, riassunto nel romanzo *La colline inspirée* (La collina ispirata, 1913), arriva ad essere una reminiscenza del Preromanticismo ossianico. Questo nazionalista di professione e germanofobo era profondamente influenzato dal pensiero tedesco. Nei suoi scritti antisemiti si notano sorprendenti anticipazioni del nazionalsocialismo; ma sarebbe più esatto dire che Barrès trasse le estreme conclusioni dall’antichissimo sentimento razzista dei tedeschi, prima ancora che le traessero gli stessi tedeschi. Una di queste conclusioni è la sostituzione del “*culte du moi*” (culto dell’io)

individualista con il “*cult des morts*” (culto dei morti) nazionalista. Al di là delle conseguenze politiche, il *cult des morts* diede agli intellettuali francesi una nuova coscienza del loro importante ruolo di intermediari tra passato e futuro. Per questo gli intellettuali, e soprattutto i giovani, aderirono alla dottrina nazionalista. Per due generazioni Barrès fu il maestro, il “*régent*” (reggente) spirituale della Francia. Poi, passato e futuro si separarono fino a non incontrarsi e a non intendersi più; e il ricordo di Barrès cominciò a impallidire. Oggi, malgrado i vari tentativi di risuscitarlo, appare ormai la voce di un tempo bello e passato per sempre. Ma apparire così non è forse una suprema ambizione del Romanticismo?

Barrès fu un maestro della sua epoca, ma non un maestro incontestato. Oltre ai nemici di sinistra, ebbe anche quelli di destra. Gli spiritualisti bergsoniani rifiutarono il suo razzismo, i cattolici il suo pragmatismo. E tra gli intellettuali in generale crebbe, di fronte alla minaccia socialista, il timore che il passato non potesse garantire il futuro. [2373] Il tradizionalismo alla maniera di Bourget e Brunetière era una faccenda per i grandi personaggi della “*Revue des Deux Mondes*”. Barrès offrì entusiasmo; ma non aveva da offrire, malgrado il suo abuso del termine, una dottrina coerente, cosa di cui lo spirito francese ha sempre bisogno. Di una dottrina e allo stesso tempo di un entusiasmo disponevano, a sinistra di Barrès, i nemici degli intellettuali, i sindacalisti di Sorel. Era necessario contrapporre loro, a destra di Barrès, la stessa violenza, e all’“*esprit pour diriger le sabre*”²¹⁸ una scienza politica capace di confutare e vincere la scienza marxista della sinistra.

Charles Maurras (1868-1952) non dichiarò, come fece Brunetière, la bancarotta della scienza. Al contrario, propose ai cattolici e a tutti i tradizionalisti l’adozione delle formule esatte del positivismo di Comte, promettendo così una garanzia per *L’avenir de l’intelligence* (L’avvenire dell’intelligenza, 1905). Questo libello di Maurras è il più conciso, il meglio formulato e il più efficace dei suoi scritti. Nel tentativo di un’edizione delle proprie opere complete, Maurras aprì con questo testo antidemocratico il volume principale, intitolato *Romantisme et Révolution* (Romanticismo e Rivoluzione, 1922). Il titolo è molto letterario, il che appare strano per un’opera che intendeva produrre effetti politici. Ma Maurras aspirava a qualcosa di più dei risultati immediati: sentiva la vocazione per le analisi complete e per le tesi definitive. La democrazia, governo della grande massa degli incolti e degli imbecilli, è il nemico dell’intelligenza. Per salvare l’intelligenza e garantirle il futuro, era necessario definirne il ruolo nella società. Ma ciò non è possibile nella misura in cui la società si regge su sentimenti generosi e utopici invece che su pensieri realistici e realizzabili. La colpa era del Romanticismo, quel Romanticismo generoso e utopico che aveva fatto la rivoluzione del 1848, madre della barbarie socialista; che aveva fatto la

²¹⁸ N. d. t.: Spirito per dirigere la sciabola.

rivoluzione del 1830, madre della corruzione parlamentare; che aveva fatto la rivoluzione del 1789, madre di tutte le rivoluzioni.

[2374] Non è un caso che queste tre rivoluzioni siano state accompagnate dall'abolizione graduale dello stile specificamente francese nella letteratura e nell'arte: il Classicismo. Il Romanticismo politico era opera di stranieri o traditori, massoni, protestanti ed ebrei; il Romanticismo letterario era opera della stessa gente, capeggiata dallo straniero protestante Rousseau. E' la rivolta dei "métèques", (meteci) alleati dei plebei nazionali contro la classe privilegiata, l'aristocrazia. Con la monarchia cadde anche l'istituzione della quale la monarchia era stata la garanzia, l'aristocrazia, vale a dire l'élite, il concetto stesso di élite; ma senza questo concetto l'intelligenza non ha un ruolo nella società, né avrà un ruolo in futuro; e la Francia, paese dell'intelligenza, sarà perduta. Come salvare la Francia, disgregata dalla democrazia? Restituendo al paese l'unità politica, cosa possibile soltanto attraverso la monarchia; con i re torneranno gli aristocratici, e tutto il resto seguirà. Il re è il centro naturale della nazione gerarchicamente organizzata. Ma per il momento il re è assente, e la nazione si trova nell'anarchia. Come sostituire provvisoriamente il re? Sostituendo la sua saggezza politica infallibile, perché d'origine divina, con una teoria scientifica della politica, anch'essa infallibile perché spirata agli insegnamenti politici della Chiesa, sopravvissuta alla monarchia e custode del tesoro delle esperienze politiche di tutti i secoli. Ne risulta una "teoria scientifica della Francia", e solo a questo punto questa scienza dovrà ispirare la spada, l'esercito, per ristabilire, con una "action directe" (azione diretta), la monarchia. E la Francia e l'intelligenza saranno salve.

Se la teoria dell'"Action Française" (Azione Francese) fosse rimasta una fantasia di un eccentrico solitario, non sarebbe stato necessario riassumerla. Ma accadde che la gioventù, l'intelligenza, la Chiesa, l'esercito e la borghesia francesi aderirono alla dottrina di Maurras, inghiottendo quella gran parte che doveva apparire ripugnante: per la gioventù, il Classicismo obsoleto, per l'intelligenza, il culto della forza fisica, per la Chiesa il positivismo ateo, per l'esercito, l'alleanza con i letterati pretenziosi, e per la borghesia lo pseudo-aristocratismo di quei giornalisti che nel 1899 fondarono l'"Action Française", destinata a diventare potentissima in Francia e a conquistare al pensiero francese nuove provincie in Belgio, in Italia, in Spagna, in America Latina e perfino nell'America anglosassone.

In certi casi la critica letteraria afferma che questo o quel poeta è più grande nella sua prosa che nella sua poesia. Quanto al prosatore Maurras, il futuro potrebbe arrivare ad affermare il contrario. Il poeta [2375] di *La Musique intérieure* (La musica interiore, 1925), poeta neoclassicista dell'"École romane" dallo stile ermetico e complicato, non è un poeta di prim'ordine, ma è un poeta notevole. Per altro verso, nessuno negherà la bellezza di certi periodi musicali in *Anthinéa* (1901) e la concisione delle formule di *L'avenir de l'intelligence*; ma la fama di Maurras come prosatore

appare un'esagerazione enorme da parte di ammiratori esaltati. Non è possibile paragonare l'arte stilistica di Maurras con quella di Barrès. Quanto a ripetizioni interminabili, a logorree nauseabonde e a paroloni ordinari nessuno ha mai superato l'autore degli articoli di fondo del quotidiano "*L'Action Française*". Questo autore di molte pagine nobili non è un'anima nobile, né un pensatore profondo. Il mondo non deve a Charles Maurras nuovi ideali, ma soltanto la formulazione brillante di poche buone idee e di numerose idee false. Maurras ispirò a molta gente una salutare diffidenza nei confronti del Romanticismo letterario, soprattutto di quello francese, e ristabilì l'onore del Classicismo; ma commise, contro i romantici e in favore dei classici, veri e propri crimini di "partito preso". E il critico politico fu tale e quale il critico letterario. Ma l'ideologia che egli propose era peggiore dei suoi "crimini" nella critica letteraria, e produsse altri crimini. Charles Maurras era già giudicato prima ancora di venire processato.

I frutti non furono buoni, ma furono molti. Mai uno scrittore dagli orizzonti così limitati dal nazionalismo più cieco era riuscito a ottenere una ripercussione universale tanto grande. Nella stessa Francia gran parte dell'*intelligenza* aderì realmente ad "*Action Française*", che in questo modo non poté non contare tra i suoi collaboratori numerosi scrittori notevoli. Ma molti di loro dovevano la loro fama alla pubblicità rumorosa e insolente dei "*Camelots du Roi*"²¹⁹, e il futuro avrebbe fatto revisioni implacabili. Da questo giudizio uscirà in maniera migliore di molti altri Léon Daudet (1867-1942), figlio del romanziere realista [Alphonse] ed egli stesso romanziere naturalista, che continuò a scrivere, pur con pentimenti, nello stile del secolo che ingiuriò come "stupido". Il merito opposto, quello della maggior serenità tra gli scrittori dell'"*Action Française*", salverà alcune pagine di Jacques Bainville (1879-1936), storiografo della *Histoire de trois générations, 1815-1918* (Storia di tre generazioni, 1918). Gli altri [2376] scrittori nazionalisti realmente notevoli sono quasi tutti apostati dell'"*Action Française*": come Louis Dimier (1865-1943), umanista, autore di *Vingt ans d'Action Française* (Vent'anni di Azione Francese, 1926), opera piena d'odio contro l'antico maestro e amico, analisi di profonda penetrazione psicologica, una grande deposizione giudiziaria; come il critico Pierre Lasserre (1867-1930), nemico furioso del Romanticismo francese (*Le Romantisme français*, Il Romanticismo francese, 1907), giunto poi a convertirsi a opinioni più equilibrate; come George Valois (pseudonimo di Alfred-Georges Gressent, 1878-1945), che pretese di riconciliare l'"*Action Française*" con il sindacalismo di Sorel, per poi diventare fascista. Il resto, coloro che rimasero fedeli, è penoso. Tra gli scrittori dell'"*Action Française*" non sorse alcun genio, ma vi furono, purtroppo, molti talenti.

La ripercussione internazionale fu più grande di quanto si potesse supporre. Sebbene "*Action Française*" avesse preteso di realizzare una dottrina specificamente latina, conquistò adepti anche

²¹⁹ N. d. t.: Organizzazione giovanile di destra legata all'*Action Française*.

tra i popoli germanici e perfino tra gli slavi cattolici, in Polonia, dove Andrzej Niemojewski, il drammaturgo Adolf Nowaczynski e il critico Zygmunt Wasilewski costituirono un gruppo di “nazionalisti integrali”. Attraverso il Belgio francese, dove il giornalista Fernand Neuville si fece brillante propagandista delle idee di Maurras, e il Belgio fiammingo, il cui movimento nazionalista fu tutto maurrasiano, la corrente raggiunse l’Olanda protestante, dove vi aderì il notevole poeta Jakobus Cornelis (Jacques) Bloem (1887-1966), post-simbolista dalla forma classica. In Inghilterra, la “via di mezzo” della Chiesa anglicana offriva la possibilità di avvicinarsi al pensiero cattolico; e Thomas Ernest Hulme (1883-1917) compì questo passo tramite la filosofia di Bergson, facendo conoscere agli inglesi «*the brilliant group of writers connected with L’Action Française*»²²⁰. Hulme, che morì presto sui campi di battaglia delle Fiandre, è una figura di precursore e semiatore di idee. Le sue poche poesie, brevi e precise come esigevano le sue convinzioni classiciste, vennero divulgate dal suo amico Ezra Pound²²¹, [2377] dando inizio al movimento dell’“*Imagism*” (Imagismo), che è a sua volta il precursore del Modernismo poetico in Inghilterra e nell’America anglosassone. Le idee di Hulme relative all’umanesimo e al cristianesimo, idee antipelagiane, esercitarono una forte influenza sull’americano anglicizzato T. S. Eliot²²²; e nella stessa America quel Classicismo antiromantico si incontrò con l’atteggiamento analogo del critico Irving Babbitt, il cui *Rousseau and Romanticism* (Rousseau e il Romanticismo, 1919) fu un manifesto polemico: il manifesto del “*new humanism*” (nuovo umanesimo), classicista e aspramente reazionario.

In Portogallo, in un terreno preparato dal positivismo di Teófilo Braga, le idee di Maurras trovarono un propagandista in Antônio Sardinha (1887-1925), poeta di finzioni parnassiane e libellista dei più violenti. Fondò il movimento dell’“integralismo” controrivoluzionario e cattolico, con forti inclinazioni razziste. In Brasile, i movimenti di origine maurrasiana furono soprattutto letterari: un letterato fu Jackson de Figueiredo Martins (1891-1928), influenzato dall’“integralismo” portoghese e convertitosi al cattolicesimo; il suo successore, Tristão de Athayde (pseudonimo di Alceu Amoroso Lima, 1893-1983), sostenitore della sociologia cattolica, divenne anche il maggior critico letterario del Modernismo brasiliano. Spirito moderno, Athayde si aprì, più tardi, all’influenza del cattolicesimo democratico di Maritain, mantenendo la propria posizione di guida spirituale di una parte considerevole degli intellettuali brasiliani.

Il carattere particolare del cattolicesimo spagnolo prevalse inizialmente sull’influenza francese, producendo anche un poeta dalla considerevole originalità, il basco Ramón de Basterra (1888-1928), solitario nella sua generazione non soltanto per le convinzioni politiche e religiose (era aristocratico e cattolico), ma anche per lo stile, del tutto estraneo alle aspirazioni del “Novantotto”.

²²⁰ N. d. t.: «Il brillante gruppo di scrittori collegati all’*Action Française*»

²²¹ N. d. t.: Su Pound cfr. cap. 10.1, pp. 2505 ss.

²²² N. d. t.: Su Eliot si veda il cap. 10.1, e in particolare pp. 2609 ss.

In fondo era un parnassiano; ma il suo credo gli ispirò l'entusiasmo magniloquente grazie al quale superò i limiti del Neoclassicismo, trasformandosi in un poeta neobarocco, che in tal modo costruì la visione grandiosa del mondo latino, dal Venezuela [2378] alla Romania (aveva prestato servizio come diplomatico spagnolo in entrambi i paesi) con al centro il Vaticano e l'Escorial come monumento dell'imperialismo religioso. Basterra fu un poeta singolare, difficilmente accessibile, che concluse la sua vita nella follia. Lo celebrò Eugenio D'Ors²²³, il classicista catalano, poi propagandista del barocco e infine rappresentante letterario ufficiale della Falange spagnola, il cui dottrinario, Erneste Giménez Cabalero, fu uno dei fondatori dell'"*Acción Española*" ("Azione Spagnola"), nome che già dice tutto. La rivista che recava lo stesso nome fu diretta da Maeztu²²⁴, vecchio rivoluzionario e propagandista della *hispanidad* nel Nuovo Mondo.

L'America spagnola non aveva bisogno, peraltro, della propaganda della *hispanidad* per conoscere le idee di Maurras: le relazioni del continente con la Francia erano sempre state dirette, e intorno al 1900 furono rese più intense dal "Modernismo" poetico. La "filosofia" politica sulla quale si basavano molti dittatori e *caudillos* ispanoamericani era il positivismo, e cioè la base della teoria di Maurras; l'"*avenir de l'intelligence*"²²⁵ costituiva un problema di importanza vitale anche per le élite latinoamericane, che si mantenevano precariamente in un ambiente ostile e si consideravano l'Ariel in lotta contro il Calibano materialista e democratico.

Il positivismo, nell'America spagnola del 1900, fu l'ideologia di una casta dirigente che introdusse l'economia e la tecnica moderne senza concedere nulla alla democrazia. Così in Messico il positivista Gabino Barreda offrì un'ideologia a Porfirio Díaz, dittatore "scientifico". Vestigia positiviste si incontrano ancora nell'opera dell'antidemocratico peruviano Francisco García Calderón Rey (1883-1953); ma questi, francofilo, panlatinista, bergsoniano, è già discepolo di Rodó²²⁶, il filosofo del "Modernismo", difensore dell'Ariel latino-tropicale contro il brutto Calibano nordamericano. Rodó è il Barrès dell'America spagnola; e negli altri seguaci di Barrès americani si opera lentamente una transizione verso il pensiero di Maurras. Le oligarchie indigene, per difendersi dall'imperialismo anglosassone e dalla minaccia della rivoluzione sociale, si servono [2379] dell'élite francesizzata. E' un'élite in declino. Lo stilista di *Idola Fori... Ensayo sobre las supersticiones políticas* (Idola Fori... Saggio sulla superstizioni politica, 1910), il colombiano Carlos Arturo Torres (1867-1911), si considerava un liberale alla maniera inglese, ma era già un bergsoniano, e le sue affermazioni contro lo spirito rivoluzionario dei politici di professione anticipano la dottrina controrivoluzionaria. L'alleanza tra la reazione politica e il cattolicesimo (i

²²³ N. d. t.: Su D'Ors si veda sopra nel presente capitolo, p. 2276.

²²⁴ N. d. t.: Su Maeztu si veda sopra nel presente capitolo, p. 2328.

²²⁵ N. d. t.: Con riferimento all'opera di Maurras, cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2273.

²²⁶ N.d. t.: Su Rodó cfr. cap. 9.1, p. 2200.

contemporanei di Rodó erano ancora liberi pensatori) compare già nello *scholar* peruviano Victor Andrés Belaunde (1883-1966). Si apre allora uno spazio all'influenza dell'“*Action Française*”, che tra il 1910 e il 1930 costituisce il clima intellettuale delle élite ispanoamericane. Per non citare molti nomi effimeri, basta ricordare il fascismo del poeta argentino Lugones²²⁷ e gli atteggiamenti dannunziani del poeta peruviano Chocano²²⁸. L'influenza di D'Annunzio, simbolista allo stesso modo in cui lo erano i “modernisti” ispanoamericani, uomini dai grandi gesti politici come Barrès e addirittura fascisti *ante litteram*, è parallela a quella di Barrès; e D'Annunzio è, a sua volta il Barrès dell'Italia.

D'Annunzio²²⁹ fu sempre una natura “plastica”. Fu carducciano come Carducci e poi anticarducciano come i decadentisti francesizzati, celebrando con la medesima voluttà *Il Piacere* (1889) e *Il trionfo della Morte* (1894). Imitò sempre, e a volte non disdegnò i vantaggi del plagio. Per molto tempo esibì la falsa eleganza di un Oscar Wilde italiano; ma ad un certo punto cambiò modello, sostituendo Wilde con Barrès. Come lo scrittore francese, D'Annunzio divenne deputato, sedendo nella camera all'estrema destra come nazionalista; non gli costò nulla, tuttavia, assumere nuovamente atteggiamenti da socialista. L'unico contenuto della sua ideologia politica fu sempre il potere. A quell'epoca appartiene il suo dramma *La Gloria* (1936), anticipazione sorprendente di personaggi e avvenimenti del fascismo. La dottrina è quella di Nietzsche, sebbene di un Nietzsche abbastanza deformato. Nietzsche e Wagner sono argomento di discussione, come in un romanzo di Barrès, ne *Il fuoco* (1900), la più sgradevole di tutte [2380] le opere dannunziane, sfruttamento letterario della sua avventura amorosa con Eleonora Duse; ma proprio ne *Il fuoco* si trovano le meravigliose descrizioni della Venezia notturna, le più belle pagine in prosa che D'Annunzio abbia scritto. Di fronte a questi atteggiamenti è difficile aderire all'opinione di Borgese, che non volle negare a D'Annunzio l'autentico “eroismo”; scriveva, peraltro, nel 1909, prima delle avventure militari del poeta, che sorvolerà la capitale nemica, Vienna, e conquisterà la città di Fiume. Borgese volle forse protestare contro l'interpretazione di D'Annunzio come un mero esteta insincero. La relativa sincerità del poeta è quella dei nervi, o piuttosto di tutti i sensi:

Molto al mio cuore son care
le cose che odo, che veggo²³⁰;

²²⁷ N. d. t.: Su Lugones cfr. cap. 9.1, p. 2199.

²²⁸ N. d. t.: Su Chocano cfr. cap. 7.3, p. 1631.

²²⁹ N. d. t.: Su D'Annunzio cfr. cap. 9.1, pp. 2158 ss.

²³⁰ N. d. t.: Gabriele D'ANNUNZIO, *Laudi del cielo e del mare, della terra e degli eroi, Laus Vitae*, vv. 3550-3551.

furono sincere le espressioni di voluttà ebbra e delle angosce paniche del poeta esausto; e trovando le medesime passioni e angosce nell'anima popolare della sua terra, D'Annunzio divenne capace di scrivere *La Figlia di Jorio* (1903), l'impressionante dramma poetico delle superstizioni dell'Abruzzo. Il sottotitolo recita: "Tragedia pastorale"; ma nulla, in quest'opera, ricorda gli artifici della "favola pastorale", e in essa si trova, realmente, qualcosa dello spirito della tragedia greca. D'Annunzio riuscì allora a cristallizzare lo spirito del paesaggio italiano

Settembre, andiamo. È tempo di migrare.

Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori

lascian gli stazzi e vanno verso il mare...²³¹

e a riportare in vita lo spirito delle antiche città italiane, come in questi versi sul Camposanto di Pisa:

Ma il tuo segreto è forse tra i due neri

cipressi nati dal seno

de la morte...²³²

Ci sono molti versi e poemi del come questi, che lo stesso Croce, così ostile al "dilettante di sensazioni" ammira nei quattro libri delle *Laudi*, una delle grandi opere di poesia del XX secolo; prova del fatto che si possa essere uomini corrotti e, allo stesso tempo, poeti autentici. "*Corruptio optimi pessima*"²³³. [2381] L'ultimo dei quattro libri è già invaso dell'isterismo pseudoerotico.

Tra gli innumerevoli poeti e poetastri dannunziani di quell'epoca si distingue il talento verbale di Corrado Govoni (1884-1965), che dopo un inizio di esteta e decadentista alla maniera dei crepuscolari trovò la via per una poesia luminosa, mediterranea, dannunziana senza false pose. I suoi migliori poemi sono quelli della tristezza "crepuscolare", dedicati alla povera vita della provincia; i più significativi, tuttavia, sarebbero quelli che impiegano la nuova arte espressiva per cantare la città moderna. Govoni si avvia verso il Futurismo. Questa transizione dal Dannunzianesimo al Futurismo (che sarà compiuta da tanti altri poeti italiani dell'epoca) è significativa: la letteratura italiana, che già possedeva un suo Barrès, cercava il suo Maurras.

Per un'ironia della storia, questa via fu aperta dal filosofo Benedetto Croce (1866-1952), che fu uno dei maggiori avversari del Barrès italiano e sarebbe poi diventato il maggiore avversario dei molti

²³¹ N. d. t.: Gabriele D'ANNUNZIO, *I pastori*, vv. 1-3.

²³² N. d. t.: Gabriele D'ANNUNZIO, *Elettra, Le città del silenzio*, Ferrara. Pisa. Ravenna, vv. 46-48.

²³³ N. d. t.: «La corruzione del migliore è la peggiore», massima di S. Gregorio Magno.

piccoli Maurras italiani. Croce è, innanzitutto, un grande liberale. Cominciò combattendo duramente il marxismo, e terminò combattendo duramente il fascismo: nel campo delle attività intellettuali è il maggior avversario degli antiliberalismi. Croce era uno spirito enciclopedico: filosofo e storico, critico letterario e uomo d'azione, era inoltre il maggior conoscitore del passato e di tutte le pietre della sua città di Napoli. Era, prima di tutto, uno spirito critico. Non è un caso [2382] che si chiamasse "La Critica" la rivista da lui fondata nel 1903, attraverso la quale esercitò in Italia un'influenza incommensurabile. Non esiste un altro esempio del genere, di un unico uomo che abbia rimodellato in maniera così completa di un'intera nazione; si arrivò a parlare di "dittatura dell'idealismo crociano". Un'influenza immediata ebbe, soprattutto, la critica letteraria di Croce, revisione implacabile di tutti i valori passati e contemporanei. Rivelò aspramente le debolezze di Fogazzaro, Pascoli, D'Annunzio. In molti casi fu ingiusto. Soprattutto negli ultimi anni della sua lunga vita dimostrò una totale incomprensione per tutta la poesia moderna, a partire da Baudelaire. Il suo ideale era classico, goethiano; ammirava la poesia virile del Carducci. Sottopose tutte le opere, comprese la *Divina Commedia* e i *Canti* di Leopardi, a un processo di rigorosa separazione tra gli elementi poetici e quelli non poetici; la sua dialettica hegeliana non ammetteva altro procedimento critico. Riscopri il grande e all'epoca quasi dimenticato precursore della critica hegeliana in Italia, Francesco De Sanctis, e dietro di lui riscoprì il maggior filosofo italiano, Giambattista Vico. La teoria dei "ricorsi" si dimostrò allora, intorno al 1910, di sorprendente attualità: idee analoghe furono sostenute da George Sorel, che aveva molti seguaci nel sindacalismo italiano. Lo stesso Croce mantenne, per anni, un'intensa corrispondenza con il teorico del sindacalismo, che sarà un precursore del fascismo.

In un'occasione, Croce fornì una regola per comprendere lo spirito di un sistema filosofico: verificare contro chi il filosofo si sia opposto polemicamente. Gli obiettivi della polemica di Croce furono il positivismo scientifico e il liberalismo di tipo giuridico-astratto. Questa polemica di Croce purificò la vita intellettuale italiana, mettendo in fuga molti fantasmi. Ma ne evocò e ne creò anche di nuovi. La dottrina crociana dell'"arte come espressione" contribuì a creare un "espressionismo" sfrenato e freneticamente soggettivista, precursore immediato del Futurismo; lo storicismo di Croce, svalutando le astrazioni del liberalismo, contribuì a preparare la strada alla violenza fascista. Ma il filosofo trascorse poi l'intera vita a combattere i suoi falsi discepoli e ad opporsi col più grande coraggio civico al fascismo.

Le nuove generazioni, quelle del 1905 e del 1910, accolsero con entusiasmo gli insegnamenti di Croce, che per alcuni anni fu il pontefice filosofico e letterario d'Italia. Ma non sopportavano le limitazioni che il maestro (molto [2383] anziano rispetto a loro) pretendeva di imporre loro. Appariva insopportabile soprattutto il conservatorismo di Croce in materia di poesia: al culto di

Carducci i giovani contrapposero l'entusiasmo per la poesia modernista francese, che il maestro detestava. Insoddisfatti dell'hegelismo di Croce, scoprirono Bergson, il pragmatismo, il modernismo teologico cattolico, e infine tutta la civiltà europea moderna, della quale gli italiani di allora sapevano poco. Terminava, finalmente, l'epoca un po' provinciale del Risorgimento, paragonabile all'epoca della restaurazione spagnola; e la rivista "La Voce", a Firenze, diede inizio a un movimento di rinnovamento e di europeizzazione che è stato assai opportunamente paragonato all'opera della generazione del 1898 in Spagna²³⁴. "La Voce" fu fondata nel 1908 da un gruppo di intellettuali per la maggior parte discepoli di Croce, che all'inizio appoggiò la rivista: vi si trovavano riuniti i critici Prezzolini, Papini e Borgese, i poeti Soffici e Palazzeschi, lo storiografo Gaetano Salvemini. L'anima della rivista, durante i sette anni più importanti della sua esistenza, dal 1908 al 1915, fu Giuseppe Prezzolini (1882-1982), grande animatore ed europeizzatore, nonostante le convinzioni sempre più nazionaliste che portarono, alla fine, al fascismo. I poeti, Soffici e Palazzeschi, già rappresentano la corrente del Modernismo francese. Spirito eminentemente distruttivo era il polemista Giovanni Papini (1881-1956): definiva la propria anima «sitibonda come un deserto», e così attraversò, più furibondo che "sitibondo", tutte le filosofie (in *Un uomo finito* (1913) descrisse questo percorso che lo portò alla bancarotta spirituale) fino ad arrivare all'anti-intellettualismo più violento. Si fece propagandista dell'imperialismo italiano del "nuovo nazionalismo", molto [2384] differente dal nazionalismo liberale e democratico del Risorgimento. Infine, sottraendosi al fallimento totale, si convertì al cattolicesimo. La sua *Storia di Cristo* (1921) fu un successo internazionale, di cui è stato detto che lo stesso Papini si prendesse gioco in privato. «Se non è vero, è ben trovato». Questo avanguardista incurabile fu sempre un grande mistificatore; perfino il suo cattolicesimo, della cui sincerità non si vuole dubitare, gli servì soprattutto quale strumento di aggressione. Questo fiorentino, scrivendo con rara perfezione nella lingua pura e deliziosa della sua città civilissima, rimase sempre "sitibondo" come l'abitante di un deserto africano.

La grande scoperta de "La Voce" fu uno scrittore sconosciuto o ignorato, Alfredo Oriani (1852-1909), che proveniva dal XIX secolo, ma che l'epoca del liberalismo non aveva voluto ammettere nella letteratura. Era un provinciale, che soffriva di un complesso di inferiorità e di gravi risentimenti, esaurendo la propria immaginazione in romanzi mal scritti, per metà volgare pornografia e per metà penetrante analisi psicologica. Ritrovò i conflitti e i risentimenti della propria anima nell'anima dell'Italia, grande potenza senza un potere reale, povera e sconfitta sui campi di battaglia dell'Etiopia. Concepì, in base a una vaga conoscenza della filosofia di Hegel, l'imperialismo mediterraneo come la "missione storica" dell'Italia moderna; e per tacitare i

²³⁴ F. FLORA, *Dal Romanticismo al Futurismo*, 2ª ed., Milano, 1925; A. VIVIANI, *Giubbe rosse*, Firenze, 1933.

socialisti e i liberali che si opponevano a quella dispendiosa megalomania, inventò il concetto di “rivolta ideale” per fondare uno stato totalitario, arrivando a predire addirittura i dettagli del fascismo, che poi venerò in Oriani il suo profeta. Il successo postumo di Oriani è il sintomo di un cambiamento nella struttura sociale dell’Italia: la borghesia liberale di vecchio stampo viene sostituita dalla nuova borghesia industriale e imperialista. Ma il nazionalista Maurras non fu mai imperialista. Non esiste un Maurras italiano. Dal Barrès italiano, D’Annunzio, si passò immediatamente all’imperialismo di tipo tecnico, la cui espressione letteraria sarà il Futurismo.

[2385] All’inizio del XX secolo una vasta letteratura di divulgazione delle conoscenze tecniche è accompagnata da un’altra letteratura di glorificazione della tecnica, che prevedeva progressi enormi e invenzioni straordinarie. Il modello di questa letteratura si trova nei “romanzi di anticipazione” del francese Jules Verne (1828-1905), letteratura per l’infanzia, ingenua e semplicista, presto superata dai progressi ottenuti nella realtà. Dalla combinazione, inventata da Verne, tra romanzo tecnico e romanzo di avventura sorsero, da un lato, il romanzo poliziesco, modernizzazione del romanzo “gotico”, e dall’altro il romanzo tecnico-utopico. I racconti polizieschi di Arthur Conan Doyle (1859-1930) sono qualcosa di più di un adattamento ingegnoso dei “*tales of terror*” (racconti del terrore) all’ambiente tecnico-scientifico della città moderna: sono narrati con il migliore *humor* inglese, e immortalano un ambiente, quello della Londra elegante dei tempi di Oscar Wilde, teatro di crimini tragici o tragicomici. Oltre a creare uno stile per i *reporters*, Doyle creò un personaggio dall’immortalità altrettanto sicura quanto quella di Don Juan e Don Chisciotte: Sherlock Holmes. Questo personaggio svolge un ruolo dal significato sociale, aiutando in maniera deliziosa la polizia incompetente nel chiarimento di crimini misteriosi. In quegli anni gli attentati degli anarchici spaventavano la società, rivelando l’incapacità delle autorità di proteggerla dalla rivoluzione latente. Sherlock Holmes, tuttavia, privo di preconcetti di ordine burocratico, impiega gli strumenti della tecnica scientifica per scoprire i criminali. La società è salva. In questo modo Doyle fece il contrario di ciò che, nello stesso periodo, fece Herbert George Wells (1866-1946) [2386] che utilizzò le “meraviglie della tecnica” per minacciare l’ordine sociale stabilito, prevedendo trasformazioni utopistiche causate dalle macchine. Ma Wells non è un Verne né un Doyle, è molto di più: uno scrittore forse non di prim’ordine, ma importante. *The Time Machine* (La macchina del tempo, 1895) e *The Invisible Man* (L’uomo invisibile, 1897) furono scritti in competizione con Verne e Stevenson; rimangono una lettura deliziosa, perché Wells era uno scrittore nato e un grande umorista. Nella letteratura inglese esiste un altro romanziere che rivela molte somiglianze con Dickens: Wells. *Love and Mr. Lewisham* (L’amore e il signor Lewisham, 1900) e *The History of Mr. Polly* (La storia di Mr. Polly, 1910), pur non appartenendo all’ordine delle opere d’arte sublimi, sono tuttavia romanzi inglesi tradizionali della migliore qualità. Solo che il creatore di quella

tradizione, Fielding, era un grande aristocratico che si prendeva gioco del mondo, mentre Wells era un intellettuale piccolo-borghese, indignato, ribelle e indottrinato dalla “Fabian Society”, che si prendeva gioco dell’ordine costituito, contro il quale lanciò una satira delle più efficaci, *Tono-Bungay* (1909). Spaventò quella società, lanciandole contro profezie di invenzioni tecniche dalle conseguenze rivoluzionarie e prevedendo catastrofi cosmiche che sono immagini di rivoluzioni sociali: la “*grand soir*” del capitalismo, rappresentata come la “*grand soir*” del sistema solare. E come la seconda metà del XIX secolo realizzò i progressi profetizzati da Jules Verne, così la seconda metà del XX secolo parve anticipare le catastrofi profetizzate da Wells. Wells non è un sognatore; ha le sue convinzioni politiche scientificamente fondate, e nella più ambiziosa delle sue opere, *The World of William Clissold* (Il mondo di William Clissold, 1926), affrontò l’impresa di delineare un vasto panorama del mondo attuale dal punto di vista di un *radical* inglese. Questa volta la sua tecnica narrativa, ancora molto vittoriana, non arrivò a padroneggiare il tema. Ma è dubbio che Wells avrebbe accettato elogi di tipo letterario. L’arte gli importava poco; voleva essere un giornalista efficace su basi scientifiche: la scienza è certa. La scienza di Wells è oggi antiquata; rende le cose troppo semplici e considera teoricamente risolti tutti i problemi, di modo che “*The World of Mr. Wells*” (il mondo del signor Wells) [2387] sarebbe una meraviglia; ma non lo è, soltanto perché certi ostacoli ostinati non vogliono cedere al buon senso inglese di Herbert George Wells. La base della sua tecnica narrativa vittoriana (Wells aveva già trentacinque anni quando morì la regina) fu una fede vittoriana nel progresso, un ottimismo molto alla maniera di Dickens, per quanto meglio informato. Il socialismo di Wells è idealista e revisionista, è dell’epoca delle riforme sociali del ministero Asquith, del bilancio “rivoluzionario” del 1909, di Lloyd George e della “Fabian Society”.

Nel 1881 Henry Hyndman aveva fondato la “Social Democratic Federation”, che risuscitando la tradizione rivoluzionaria del cartismo aveva spaventato la società inglese. William Morris fu uno dei primi membri, che scrisse canzoni minacciose destinate a essere cantate nelle manifestazioni pubbliche. Ma l’Inghilterra non è paese da rivoluzioni rumorose. Un gruppo di intellettuali si riunì nel 1883 per studiare la dottrina socialista, e diede al proprio club il nome di “Fabian Society” in ricordo del romano Fabius, quello “che sapeva aspettare”. Già nel 1885 essi avevano abbandonato definitivamente l’idea di una rivoluzione armata. Elaborarono una nuova dottrina, presentandola al pubblico in un ciclo di conferenze che furono pubblicate in un volume dal titolo *Fabian Essays in Socialism* (Saggi fabiani sul socialismo, 1889)²³⁵. Gli autori erano Bernard Shaw, Sidney Webb, William Clarke, Sydney Olivier, Graham Wallas e Annie Besant. Nella prefazione alla ristampa del 1908 dei *Fabian Essays*, il primo di costoro, Shaw, così riassunse il programma: «Nel 1885 la

²³⁵ E. PEASE, *History of the Fabian Society*, New York, 1925.

“Fabian Society” abbandonò, accompagnata dalle grida dei rivoluzionari, la politica delle barricate, per trasformare una sconfitta eroica in un successo prosaico. Ci proponiamo, quale fine dei nostri sforzi, due cose ben definite: 1) di creare un programma parlamentare per un primo ministro che si converta al socialismo così come il primo ministro conservatore inglese Peel si è convertito al libero scambio; 2) di far sì che sia altrettanto possibile e facile per un inglese decente dichiararsi socialista quanto è possibile e facile dichiararsi conservatore o liberale». In mezzo secolo di lavoro la “Fabian Society” realizzò questo programma “decente”, vale a dire revisionista, riformista. Il nome di Marx compare soltanto occasionalmente [2388] nei *Fabian Essays*; quello dell’Internazionale mai. Si parla poco dei sindacati e molto della municipalizzazione delle “*public utilities*” (servizi pubblici), come misura socialista di primaria importanza; e nello stesso modo tale municipalizzazione sarà elogiata, quarant’anni dopo i *Fabian Essays*, in *The Intelligent Woman’s Guide to Socialism and Capitalism* (Guida al socialismo e al capitalismo per donne intelligenti, 1928) dello stesso Bernard Shaw.

George Bernard Shaw (1856-1950) nacque nello stesso anno in cui venne al mondo Oscar Wilde; divenne socialista e membro della “Fabian Society”; scrisse per il teatro, adottando la forma drammatica di Ibsen. Questi sono i tre fatti essenziali della sua vita letteraria. Riguardo al terzo, Shaw appartiene al Naturalismo; riguardo al primo, appartiene al movimento di rinnovamento della letteratura inglese vittoriana; per quanto attiene al secondo, è uno scrittore del XX secolo, del quale è o fu il drammaturgo più rappresentato. Dalla coincidenza di questi tre fatti un po’ contraddittori, discende l’incertezza dell’opinione pubblica e critica su Shaw: per alcuni si tratta di un *wit* (spirito arguto), un egoista acuto che fece dell’*esprit*, non sempre molto profondo, la sua professione; per altri è un classico del teatro moderno; per altri ancora un giornalista abile, a volte mistificatore. In questo modo Shaw rimane [2389] un argomento di discussione. Ma la cosa corrisponde anche all’autore, che non desiderava altro che discutere con il suo pubblico.

Teatro di Ibsen vuol dire teatro borghese, e questa non può essere la forma adatta a rappresentare il pensiero socialista. In effetti Shaw non impiegò quella forma senza ironizzarla; ne risultarono commedie da *boulevard* con molto spirito satirico contro la società, proprio come nelle commedie di Wilde. Solo che i personaggi di Wilde dialogano sull’amore, sulle eredità e sulle cravatte, mentre quelli di Shaw sulla prostituzione, sull’espropriazione dei capitalisti e sull’economia collettivista. La forma, tuttavia, non può non ripercuotersi sul contenuto. I drammi di Shaw si trasformano in cronache dialogate di un eccellente giornalista, e i problemi discussi sembrano perdere la loro serietà. E’ così che, in generale, la critica letteraria inglese giudica Shaw: un giornalista arguto, la cui opera teatrale rimane priva di responsabilità drammatica. In maniera diversa lo giudica la critica teatrale inglese, che prende atto del fatto che egli fu un riformatore del teatro nazionale: prima di

Shaw il teatro inglese rappresentava soltanto farse o drammi di infima categoria; dopo Shaw il teatro inglese è diventato la tribuna sulla quale si discutono i problemi più importanti della nazione e dell'epoca, e questo perché Shaw sapeva combinare il serio spirito drammatico di Ibsen con gli irresistibili effetti scenici di Wilde. Le sue commedie svolgono, nel nostro tempo, la funzione che a suo tempo svolsero quelle di Molière, che diceva orgogliosamente la verità al re e ai suoi aristocratici: le commedie di Shaw dicono la verità al capitalista e ai suoi lacchè. La commedia di Shaw è grande teatro perché si basa, come tutto il grande teatro, su un sistema di valori. In Shaw tali valori appaiono attraverso la caricatura dei non-valori della società borghese. E' questo uno dei motivi per cui Shaw insiste sullo smascheramento dell'eroismo: nella società borghese non esiste né può esistere l'eroismo. La controprova è l'eroismo autentico della persona che sa liberarsi dalle convenzioni sociali, ed il caso di *Saint Joan* (Santa Giovanna, 1923).

Qual è, dunque, il sistema di valori che Shaw difende? Certamente quello del socialismo, al quale egli adattò la maggiore creazione del teatro borghese, il dramma di Ibsen. Shaw avrebbe creato niente meno che il teatro del futuro, della società senza classi; ma una continuità del genere neppure Shaw la desiderava, soddisfatto delle ripercussioni immediate della propaganda dialogata. Shaw non pretende di essere altro che un grande propagandista; e bisognerebbe [2390] essere Shakespeare per scrivere drammi eccellenti. Le opere di Shaw non sempre sono ben comprese: se il pubblico si diverte invece di provare rimorsi, la colpa non è del drammaturgo. O forse è in parte sua? All'opera di Shaw manca, come a quella di Wells, la dimensione della profondità. Non prende la vita abbastanza sul serio perché è ottimista, e non c'era mai stato un grande teatro ottimista. Quest'ottimismo è connaturato al socialismo riformista del 1900 e del 1910, che riteneva prossima la soluzione delle questioni sociali grazie alla municipalizzazione dei servizi pubblici. In questo dettaglio, piccolo e non privo di importanza, Shaw è un socialista "decente", un figlio dell'epoca che precede il 1914. Si nota che molte delle cause che Shaw sostenne (il wagnerismo, l'ibsenismo, l'emancipazione della donna, l'antipuritanesimo, il pacifismo, ecc.) hanno perso la loro attualità, senza però che questo fatto ne abbia diminuito l'effetto scenico e il valore letterario. Fu un grande drammaturgo del suo tempo, e in tal modo di tutti i tempi. Shaw è un uomo della sua epoca, quella della transizione dal XIX al XX secolo. Questo fatto è evidente nella sua tecnica drammaturgica. La drammaturgia del 1880 fu realista o naturalista; quella del 1920 fu simbolista alla maniera di Strindberg, Čechov, O'Neill. Ma la drammaturgia di Shaw non è più realista e non è ancora simbolista, ed è ancor meno una possibile sintesi tra le due cose: Shaw non credeva o non faceva credere nella realtà dei suoi personaggi e dei suoi intrecci, ma senza conferire loro un'irrealtà simbolica. Si salva l'intelligenza del drammaturgo, grazie alla quale sopravvivono opere come

Candida (1895), *Major Barbara* (Il maggiore Barbara, 1905), *The Doctor's Dilemma* (Il dilemma del dottore, 1906), *Saint Joan*; ma per citare le ultime parole di *Saint Joan*: «...fino a quando?».

Il socialismo ottimista di Shaw è una delle grandi correnti letterarie del XX secolo prima del 1914. Il romanziere di questa corrente è il danese Martin Andersen-Nexø (1869-1954), che creò l'epopea o, per esprimerci nel suo stile, la saga del proletariato occidentale moderno. *Pelle Erobreren* (Pelle alla conquista del mondo, 1906-10) [2391] è la storia del movimento socialista-sindacalista all'inizio del XX secolo. L'eroe di questa storia, Pelle, è davvero un eroe: passa attraverso tutte le sofferenze e le umiliazioni della vita proletaria per arrivare, tramite un grande sciopero, alla creazione di una cooperativa che risolverà, nel suo settore dei calzolai, la questione sociale. Tutto, in questo romanzo, è commovente e convincente, tranne la conclusione ottimista nella quale non possiamo più credere. Lo stesso Andersen-Nexø sembra aver perduto, in seguito, la sua ingenua fede del 1910: aderì al comunismo. Ma alla mentalità ottimista dovette il suo grande successo nel mondo anteriore al 1914. Chi avesse scritto con la stessa mentalità e nello stesso stile alcuni anni più tardi non avrebbe avuto la stessa risonanza internazionale. Da ciò il successo molto limitato del norvegese Kristofer Uppdal (1878-1961): il suo romanzo ciclico *Dansen gjennom skuggeheimen* (La danza attraverso il regno delle ombre, 1911-24) è la storia monumentale del movimento socialista in Norvegia: un'epopea, di dimensioni colossali, della vittoria e dell'imborghesimento del proletariato di un paese piccolo e prospero. L'adozione da parte dello scrittore del *landsmaal*, la lingua popolare norvegese, ne condannò l'opera a una risonanza soltanto regionale, in violento disaccordo con la megalomania schizofrenica nella quale il geniale e infelice creatore di quest'opera sprofondò. Chi conservò l'equilibrio fu lo svedese Martin Koch (1882-1940), il cui romanzo *Arbetare* (Operai, 1912) diede inizio a una nuova epoca nella letteratura del suo paese; in seguito Koch fu il primo che ebbe il coraggio di affrontare l'argomento dei rapporti tra il proletariato e il mondo del crimine.

L'ottimismo sociale e tecnico-scientifico è assai sintomatico dell'euforia europea tra il 1900 e il 1910. Questo credo dominava soprattutto le nazioni germaniche, alle quali spettava il ruolo principale nell'industrializzazione del mondo: gli inglesi, i tedeschi e poi gli americani. Nell'ambito della finzione letteraria, [2392] il tema compare con frequenza nella letteratura scandinava; sul piano scientifico ed economico gli scandinavi partecipavano intensamente all'industrializzazione, senza la possibilità, però, di partecipare al potere politico internazionale; e questo aprì delle prospettive alla finzione. Alla tecnica moderna non fu eretto monumento più grande, all'epoca, della trilogia *Malm* (Miniera, 1914-26) dello svedese Ernst Didring (1868-1931), epopea della costruzione della ferrovia per lo sfruttamento delle miniere di ferro nell'estremo nord della Svezia. Lo stile di quest'opera è l'esaltazione romantica di un argomento strettamente realistico, un'unione stilistica di Naturalismo e Simbolismo; e questo "Realismo Magico" (l'espressione diventerà

popolare intorno al 1925) è lo stile creato dal danese Johannes Vilhelm Jensen (1873-1950). La sua opera è vasta e presenta gli aspetti più vari. Jensen era nativo dello Jutland, la terraferma danese, e ai robusti contadini della sua terra dedicò i vari volumi degli *Himmerlandshistorier* (Storie dello Himmerland, 1898-1910), forse i migliori racconti rustici del secolo. Ma Jensen non è affatto uno scrittore provinciale. Trascorse gran parte della sua vita viaggiando in America e in Asia, descrisse i paesaggi e la gente della Malesia nelle *Eksotiske Noveller* (Novelle esotiche, 1907-15) e scrisse (cosa ancor più sorprendente) alcuni romanzi polizieschi di grande stile sulla vita nordamericana moderna, combinando sensazionalismo e interesse sociologico. Jensen fu un espressionista *ante litteram*, il primo: con “realismo magico” seppe ingrandire fino a dimensioni fantastiche i suoi temi realistici. Il romanzo storico *Kongens Fald* (La caduta del re, 1900-1901), [2393] sul destino tragico del re Cristiano IV di Danimarca, già supera il genere per la forza con cui trasforma il personaggio storico in una figura mitologica. Jensen pretese addirittura di creare dei miti. La grande opera della sua vita fu *Den lange Rejse* (Il lungo viaggio, 1908-22), composto dai romanzi *Det tabte Land* (La terra perduta), *Bræen* (Ghiacciaio), *Norne Gaest* (L'ospite delle Norne), *Cimbrernes tog* (La spedizione dei Cimbri), *Skibet* (La nave) e *Christofer Columbus* (Cristoforo Colombo): una storia mitologizzata dell'umanità germanica che dai tempi degli uomini delle caverne, passando per le grandi migrazioni, l'epoca dei vichinghi, il Medioevo gotico, arriva fino alla conquista del Nuovo Mondo, che Jensen attribuisce ai nordici. Nell'America moderna Jensen riconosce la realizzazione del sogno gotico di arrivare al cielo; i grattacieli sarebbero i legittimi successori delle torri delle cattedrali gotiche. La razza che ha realizzato questo miracolo, secondo Jensen, non è presente in alcun luogo altrettanto pura e forte come tra i robusti contadini dello Jutland. Le fantastiche teorie di Jensen non possono esercitare, oggi, alcun fascino; ma se le letterature scandinave non fossero uscite, dopo Ibsen e Strindberg, dalla moda internazionale, Jensen sarebbe riconosciuto come uno dei grandi scrittori del XX secolo.

Pallido riflesso della “rinascita gotica” di Jensen fu, in Germania, la “rinascita nordica”, proclamata da un circolo di intellettuali provinciali della Germania settentrionale; Hans Friedrich Blunck (1888-1961) tentò di esprimerne l'entusiasmo artificiale in ballate, in romanzi storici sullo splendore medievale della Lega Anseatica, e ancora un ciclo di romanzi preistorici; solo il nazionalismo fu capace di considerare grande l'opera di questo autore. Il razzismo deve peraltro la sua dottrina a un inglese germanizzato, Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), genero di Wagner e wagneriano fanatico, discepolo di Gobineau. La sua opera dal titolo *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* (I fondamenti del diciannovesimo secolo, 1899), scritta col sapere enciclopedico di un dilettante, è meno una filosofia della storia che non un enorme libello

anticlericale e antisemita, fonte inesauribile di citazioni per Alfred Rosenberg e altri ideologi e propagandisti di Hitler come lui.

[2394] Rimane tuttavia un fatto: l'ideologia della Germania razzista non ha nulla a che vedere con Maurras; la Germania è quasi il solo paese nel quale la dottrina dell'“*Action Française*” non ha esercitato alcuna influenza, tranne che in certi circoli cattolici. Si potrebbe menzionare Hermann Hefele (1885-1936), vecchio modernista, critico antiromantico, di vasta cultura e grande potere evocativo, che tuttavia non ebbe alcuna influenza. Una borghesia di vecchio stampo, che avrebbe potuto appoggiarsi al tradizionalismo pragmatista di Maurras, non esisteva più in Germania, il paese che aveva avuto la più rapida industrializzazione. Con la buona razza e la buona tecnica i tedeschi speravano di conquistare il mondo; lamentarono in più occasioni la mancanza di un Kipling tedesco. Al suo posto essi ricordavano Langbehn²³⁶, il “Rembrandt-Deutsche”, che aveva lanciato un avvertimento contro l'artificialismo della civiltà tedesca, nella quale il progresso artistico e morale non corrispondeva ai progressi materiali. La Germania industrializzata era una società di capitalisti e operai, ma non era una comunità nazionale. Da ciò i grandi progressi tecnico-scientifici e la mancanza di una civiltà. Gli intellettuali, legati alla borghesia, non volevano ascoltare le proposte dei socialisti per modificare quella situazione. Ma sarebbe stato forse possibile rimediare in altro modo, meno rivoluzionario, all'infelice organizzazione della nazione? Friedrich Naumann (1860-1919), ex-pastore protestante uscito dalla Chiesa ufficiale perché questa non ammetteva le riforme sociali, aveva fondato l'“Associazione Nazionale-Sociale”, partito cristiano di sinistra, per “incorporare il proletariato al progresso della nazione” e creare in questo modo un'autentica e completa comunità nazionale. Naumann fu una grande figura (fenomeno rarissimo in Germania), un grande oratore. Ma i suoi sforzi contribuirono soltanto, involontariamente, a fomentare l'imperialismo, che fu interpretato come possibilità di risolvere la questione sociale in Germania: solo grandi conquiste avrebbero potuto migliorare il tenore di vita dell'operaio tedesco. E per una tragica ironia della storia i nazionalsocialisti ereditarono il nome dell'“Associazione Nazionale-Sociale” di quel [2395] sincero uomo di sinistra che era Naumann. Solo nella Germania occidentale esisteva una rimanenza della borghesia di vecchio stampo, di origine calvinista, e da questo ambiente venne il sociologo Max Weber (1864-1920), capace, forse per questo motivo, di scoprire il legame storico tra capitalismo e calvinismo. L'opera sociologica di Weber nacque sotto l'intensa pressione psicologica di una forte preoccupazione per i destini politici della Germania. Studiando il sistema latifondario dell'antica Roma, Weber pensò alla resistenza dei latifondisti prussiani alle riforme sociali; studiando i profeti dell'Antico Testamento, che lanciavano ammonimenti contro l'idolatria dei re, Weber pensò agli intellettuali tedeschi che si erano sottomessi al potere della

²³⁶ N. d. t.: Su Langbehn cfr. cap. 8.2, p. 1864.

centralizzazione burocratica; studiando i rapporti tra economia e religione, Weber arrivò a scoprire le radici della separazione tra società e comunità: alla Germania del *Kaiser* mancava il “carisma” religioso; invece di un capo profetico aveva soltanto un despota burocratico.

L'espressione letteraria di tutti questi dubbi e assai meno impressionante. Il razzismo produsse solo un Blunck; il primo “nazional-socialismo” produsse soltanto l'oratoria di Naumann. Ma si può anche menzionare la “letteratura imperialista” di Hans Grimm (1875-1959), che trascorse molti anni nella colonia tedesca dell'Africa del Sudovest (Namibia). In racconti dallo stile duro e un po' provinciale, che ricordano Raabe, Grimm descrisse la vita difficile dei coloni tedeschi ai tropici, anticipando la dottrina razzista e imperialista che lo porterà a scrivere, dopo la Prima Guerra Mondiale, il romanzo *Volk ohne Raum* (Popolo senza spazio, 1926), opera di propaganda del nazionalsocialismo. Di “racconti coloniali” come quelli di Grimm se ne scrivevano, all'epoca, molti, che sedussero più di uno studente tedesco, in quegli anni che precedettero il 1914, ad abbandonare la scuola e l'ambiente regolato per andare in cerca di avventure oltremare; uno di questi fuggiaschi, Ernst Jünger²³⁷, sarà in seguito il capo del nazionalismo letterario [2396]. La gioventù tedesca, prima del 1914, era estremamente inquieta. Pretese di emanciparsi dalla tutela degli adulti fondando l'associazione “Wandervogel”²³⁸, nella quale gli studenti appartenenti alla classe media sperimentavano una vita libera, compiendo escursioni e venerando la natura primitiva come avevano fatto i giovani dello “Sturm und Drang”. Il “Wandervogel” fu la scuola di formazione di molti futuri nazionalsocialisti. Ma in questi circoli inquieti si scoprì anche il senso dionisiaco della poesia, allora quasi dimenticata, di Hölderlin, nello stesso momento in cui Stefan George e i suoi discepoli scoprivano in Hölderlin l'autentico classico. E c'era un altro punto di contatto: l'omosessualismo, che svolse un ruolo grande e funesto nel “Wandervogel”, non era sconosciuto neppure nel “Circolo” di George.

Nel 1905, pubblicando nel volume *Zeitgenössische Dichter* (Poeti contemporanei) le sue traduzioni di Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e altri simbolisti, Stefan George (206)²³⁹ pose fine alla fase propriamente simbolista della sua vita poetica. Scomparvero i preziosismi musicali, i parchi autunnali e le visioni dell'Oriente e dell'Antichità; la forma dei poemi divenne più rigida; la missione culturale estetica dei “*Blätter für die Kunst*” (Fogli per l'arte)²⁴⁰ [2397] ricevette un nuovo contenuto, più definito, quasi fosse un messaggio religioso. E George affermò, in effetti, di avere ricevuto una rivelazione divina. Intorno al 1906 morì a Monaco un adolescente che era in rapporti

²³⁷ N. d. t.: Su Jünger cfr. cap. 10.2, p. 3649.

²³⁸ H. BLUEHER, *Wandervogel. Die Geschichte einer Jugendbewegung*, 6.a ed., Jena, 1922.

²³⁹ N. d. t.: Su Stefan George cfr. anche il cap. 9.1, pp. 2238-2239.

²⁴⁰ N. d. t.: Cfr. cap. 9.1, p. 2238.

con George; il poeta, glorificandolo nei poemi dedicati a “Maximin”, riuscì a creare una specie di culto del defunto, che sarebbe stato l’incarnazione della bellezza:

*...der Leib vergottet und der Gott verleibt*²⁴¹.

“Incarnazione di Dio” e “divinizzazione del corpo” sono espressioni di un culto, di un rito. E non è poco. Il gruppo di George era stato, fino a quel momento, un circolo di esteti, che ammirava il grande poeta e tutti i grandi poeti capaci di conferire un nuovo senso estetico alla civiltà. Poi tutto cambiò: in gruppo si trasformò in “*Kreis*”, in “Circolo” con l’iniziale maiuscola, una specie di ordine religioso; i poeti e i letterati “georgiani”²⁴² sono ora diaconi e accoliti, che venerano George come il fondatore di una nuova religione; i grandi poeti, i maghi della parola, non sono altro che un caso particolare dei grandi uomini, degli eroi, ai quali si dedica un culto più che carlyliano²⁴³. Perché è solo l’esistenza di queste grandi figure che dà un senso alla storia. Il genere umano esiste soltanto in funzione dell’esistenza di un Platone, di un Dante, di un Goethe e di pochi altri, ai quali si aggiunge il nome di Nietzsche, oggetto di un culto speciale per aver scoperto la nuova “venerazione dell’eroe” e per aver riscoperto la divinità del corpo umano, dimenticata fin dai tempi dei greci. I “*Blätter für die Kunst*” si assunsero una missione estetica, quella di risvegliare il senso dell’autentica bellezza. Ora la bellezza diviene carne, “che rimane tra di noi”, e il nuovo compito del *Kreis* è più ampio, è religioso e politico. Il corpo morto della civiltà attuale sarà resuscitato dalla parola magica del maestro, e allora il *Kreis* diventerà il nucleo di un nuovo *Reich*, l’impero della bellezza greca fondato sulla razza germanica. Mai prima di allora il concetto di “messaggio poetico” era stato preso in maniera così estremamente seria.

I mutamenti della poesia di George dopo la “rivelazione di Maximin” si spiegano con il mutamento dell’ideale artistico: al centro dell’estetica di George era stato, in precedenza, il concetto della musica come rappresentazione dell’armonia delle sfere; successivamente subentra il concetto della statua come rappresentazione dell’eroe divinizzato. La nuova poesia di George è classicista, e ciò ne determina [2398] la posizione all’interno della letteratura europea moderna: è la poesia più classica che sia stata scritta nell’Europa del XX secolo, con tutte le qualità e i difetti che questa definizione include. E’ poesia di una precisione assoluta, ma fredda, per nulla goethiana, con una forte tendenza a diventare didattica ed epigrammatica. Nel volume intitolato *Der siebente Ring* (Il settimo anello, 1907), versi come «*Des Sehers Wort ist wenigen gemeinsam...*», «*Wer je die Flamme umschritt...*»,

²⁴¹ N. d. t.: Stefan GEORGE, *Templer*, ultimi verso: «Il corpo si divinizza e il Dio si incarna».

²⁴² N. d. t.: Qui e di seguito, dove si tratta di Stefan George e del suo circolo, il termine è usato con rif. a George, e non alla poesia georgiana inglese (*georgian poetry*).

²⁴³ N. d. t.: Con riferimento a Thomas Carlyle (su cui cfr. cap. 7.4, p. 1669 ss.).

«*Wer schauen durfte bis hinab zum Grund...*», «*Gottes Pfad ist uns geweitet...*»²⁴⁴ sono tra le creazioni più perfette della poesia moderna, che per la loro concisione escludono la possibilità di una traduzione; ma non sempre sono modellati secondo lo spirito della lingua tedesca: sono piuttosto artifici sottili e raffinati, incapaci di esercitare il potere magico che la critica ufficiale del *Kreis* attribuiva loro. Manca loro la magia musicale di tutta la grande poesia, e anzi aspirano alla forza magica delle formule occultiste. Ciascun verso ricorda il carattere artificiale di quell'ordine pseudo-religioso. George non è affatto mistico; dal suo modello, Hölderlin, lo distingue lo sguardo fermo, senza sogni, sulle realtà di questa vita. Nel volume *Der Stern des Bundes* (La stella dell'alleanza), pubblicato nel 1914, poco prima della guerra, si trovano diverse allusioni a questioni sociali e politiche, quasi sempre pessimiste: la grande arte di George, grande ed esoterica, è extramondana; non rientra nella realtà. Da ciò le visioni apocalittiche, diverse delle quali si verificarono immediatamente. In seguito, nel volume *Das Neue Reich* (Il nuovo Impero, 1928), George evocò gli orrori della guerra, le umiliazioni della sconfitta, i “tesori segreti” della “Germania segreta”, consolando i vinti e profetizzando loro la risurrezione nazionale; profetizzò l'avvento dell'«uomo che spezzerà le catene, ristabilirà l'Ordine, castigherà i disertori... rinnovando la disciplina e collocando il simbolo autentico sulla bandiera della nazione...», l'avvento del “Nuovo Impero”: è una profezia sorprendente, quasi alla lettera, del nazionalsocialismo. Ma quando questo arrivò, George gli negò l'obbedienza, ritirandosi in Svizzera e morendo in una orgogliosa solitudine. La “politica” di George era quella di un esteta, vale a dire fatalmente reazionaria. Ma il suo settarismo esoterico non aveva nulla a che vedere con la demagogia volgare che gli rubò citazioni e simboli per impressionare gli intellettuali. E tra quei versi profetici ve n'era uno che si recitava, dopo il 1933, a bassa voce: la profezia della fine dell'avventura pseudo-eroica, quando «non converrà giubilare, perchè non vi sarà trionfo, ma soltanto molte sconfitte senza dignità»:

[2399] *Zu jubeln ziemt nicht. Kein Triumph wird sein.*

*Nur viele Untergänge ohne Würde*²⁴⁵.

Anche questo fu un verso profetico.

Il *Kreis* di George svolse, tra il 1900 e il 1930, un ruolo importantissimo nella storia intellettuale della Germania²⁴⁶. Fu necessario trasformare in realtà la magia poetica; e così il “simbolismo magico” divenne influenza sociale. I discepoli conquistarono sistematicamente le posizioni

²⁴⁴ N. d. t.: «La parola del veggente è comune a pochi»; «Chi un tempo camminò attorno alla fiamma»; «Chi ha potuto guardare fino in fondo all'abisso»; «Il sentiero di Dio ci è spianato».

²⁴⁵ N. d. t.: Stefan GEORGE, *Der Krieg*, vv. 49-50.

²⁴⁶ F. WOLTERS, *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, Berlin, 1930; O. BENDA, *Die Bildung des Dritten Reiches*, Wien, 1933.

principali nelle riviste letterarie e in molte case editrici; dopo il 1918 conquistarono, agendo come una massoneria, le cattedre di storia letteraria nelle università tedesche. Esercitarono un'influenza immensa nel senso di elevare il livello dell'espressione verbale e della critica, rendendo più dignitosa la vita letteraria. In seguito furono accusati di aver preparato, spiritualmente, il terreno al nazionalsocialismo, soprattutto tra gli studenti. L'accusa non è del tutto infondata, ma è necessario distinguere. Il circolo dei "*Blätter für die Kunst*", fino al 1899, non ha nulla a che vedere con la questione: i simbolisti viennesi Hoffmannsthal e Andrian si separarono subito da George, mentre gli altri erano poeti di seconda o terza categoria, senza influenza; il migliore tra loro, Karl Wolfskehl, era ebreo, e il filosofo del gruppo, Ludwig Klages, anticristiano violento, psicologo nicciano e mistico "orfico", venne solennemente escluso dal "Circolo" perché non partecipò al "culto divino" di Maximin. La vera storia del *Kreis* comincia nel 1906. La figura principale, accanto a George, era Friedrich Gundolf (pseudonimo di Friedrich Leopold Gunderfinger, 1880-1931) interprete profondo di Shakespeare, Goethe e Hölderlin, visti come "figure" permanenti, "eroi" nel senso di George. Ma Gundolf era ebreo, così come diversi altri membri del *Kreis*, e in particolare gli eruditi più solidi tra loro, come lo storiografo Friedrich Kantorowicz e Berthold Vallentin, il biografo di Winckelmann. I nazionalsocialisti tra i "georgiani" non erano, per la maggior parte, membri [2400] del *Kreis*, ma soltanto simpatizzanti, adepti esterni. Bisogna fare un'eccezione per Ernst Bertram (1884-1957), autore di un'importante biografia di Nietzsche e di poesie aggressivamente nazionaliste in versi dalla perfetta forma hölderliniana. Ma Bertram non fu incoronato "poeta laureato" del nazionalsocialismo, che preferì rimatori volgari di efficacia propagandistica. In generale si può affermare che con l'ascesa di Hitler al potere, nel 1933, il ruolo del *Kreis* ebbe termine. La maggior parte dei "georgiani" preferì emigrare; gli ultimi membri del *Kreis*, coinvolti nella cospirazione anti-hitleriana del 10 luglio 1944, moriranno fucilati o impiccati.

La diffusione relativamente limitata della lingua tedesca e le difficoltà di traduzione limitarono la ripercussione internazionale di George ai contatti personali; e questi non sopravvissero agli inevitabili conflitti col maestro intollerante. Rimase fedele solo il polacco Wacław Rolicz-Lieder, che scriveva in lingua tedesca, ma non senza influenzare i simbolisti polacchi, tra i quali soprattutto Leopold Staff (1878-1957) appare un po' "georgiano". L'amico più importante di George all'estero, l'olandese Albert Verwey²⁴⁷, ruppe i rapporti con lui quando George cominciò a pretendere disciplina. Né si mantenne l'intesa con lo svedese Vilhelm Ekelund (1880-1949), poeta classicista che preferì all'estetismo di George quello di Keats. Pur senza relazioni personali, seguì l'esempio del *Kreis* il poeta greco Angelos Sikelianos (1884-1951), il cui classicismo dionisiaco di figlio di una delle isole del Mar Ionio non ha nulla di artificiale. Infine lo sloveno Oton Župančič (1878-

²⁴⁷ N. d. t.: Su Verwey cfr. cap. 9.1, p. 2217.

1949) [2401] riuscì a realizzare l'ideale "georgiano" di una poesia nazionale con il poeta nel ruolo di guida spirituale della nazione; ma in questo caso poeta e poesia erano al servizio degli ideali democratici. Influenzato da George fu anche Bal'mont²⁴⁸, l'iniziatore del Simbolismo russo; e attraverso Balmont l'influenza di George arrivò da Andrej Belyj (pseudonimo di Boris Nikolaevič Bugaev, 1880-1934), uno dei poeti russi più originali. L'influenza diretta di George su Belyj può anche essere stata insignificante; ma le coincidenze sarebbero allora tanto più importanti per comprendere il significato del "Simbolismo Magico". Belyj cominciò con i quattro volumi delle *Sinfonie* (1902-1908), poesia in prosa, il cui titolo ricorda Valle-Inclán; e come quest'ultimo Belyj sarà un mistico eretico, per quanto senza il cinismo *bohémien* del poeta spagnolo. La forma è, piuttosto, quella del George del periodo del preziosismo, e come George anche Belyj tende a liberarsi da questa eredità francese del Simbolismo, aspirando a un Classicismo quasi greco. Alla fine si incontrerà con Vjačeslav Ivanov²⁴⁹, la cui poesia classicista ed erudita è ciò che la letteratura russa possiede di più "georgiano". Ma Belyj fu solo un poeta sperimentale. La sua poesia è preparazione e preludio alla sua prosa. Nella poesia fece il tentativo singolare di tradurre la filosofia mistica del suo primo maestro, Solov'ëv, in espressioni intenzionalmente colloquiali, come fosse un poeta naturalista. Presto, tuttavia, scoprì un mezzo per realizzare meglio in prosa la combinazione di Simbolismo e Naturalismo. In occasione del centenario di Gogol', nel 1909, il poeta simbolista Brjusov richiamò l'attenzione sull'elemento fantastico in Gogol', che la tradizione critica aveva sempre considerato [2402] un realista. Allora Belyj scoprì le qualità musicali e poetiche dello stile di Gogol', e in quello stesso stile scrisse il romanzo *La colomba d'argento* (1910), storia di un intellettuale moderno che si abbandona alle orge mistiche e sessuali di una setta di contadini russi. Fu come il simbolo delle conseguenze del Decadentismo. Belyj si rivolse alla realtà sociale: nel romanzo *Pietroburgo* (1913) descrisse i giorni del terrorismo della rivoluzione del 1905. Ma ormai non era più molto capace di distinguere tra realtà e allucinazione. La sua *Pietroburgo*, come quella di Gogol', è la «città artificiale, costruita da Pietro il Grande nelle paludi», che forse non è stata costruita per davvero e tutto è soltanto una visione degli intellettuali "petrini"; e in effetti la *Pietroburgo* di Belyj, con i suoi palazzi e le sue chiese, le case e le strade, i granduchi, i rivoluzionari, le cupole bizantine e le bombe alla dinamite è solo un'allucinazione dell'eroe, incapace di realizzare l'atto rivoluzionario che lo metterebbe in contatto con la realtà. Belyj applicò lo stesso procedimento narrativo alla sua autobiografia romanziata *Kotik Letaev* (1918), i cui ricordi d'infanzia richiamano visioni proustiane. Belyj aveva perso il contatto con la realtà e con gli altri. Si riprese, o piuttosto pretese di riprendersi, sottomettendosi a un dogma; ma questo non poteva essere il dogma della Chiesa, neanche nell'interpretazione mistica di Solov'ëv. Doveva essere una nuova

²⁴⁸ N. d. t.: Su Bal'mont cfr. csp. 9.1, p. 2150.

²⁴⁹ N. d. t.: Su Ivanov si veda sopra nel presente capitolo, p. 2279.

religione, e Belyj la trovò in Svizzera, a Dornach, nel santuario del teosofo Rudolf Steiner, il cui “ordine” pseudo-religioso è un corrispondente occultista del *Kreis* di George.

La ricerca di una nuova religione, in George e Belyj, è tanto più strana in quanto i due poeti erano orgogliosi di discendere da grandi tradizioni religiose: George dalla tradizione cattolica della Germania occidentale e Belyj dalla tradizione bizantina della Chiesa russa. Due tradizioni di fede sacramentale, di “*opus operatum*”²⁵⁰. Ciò che allontanò questi due poeti (e non solo loro) dalla tradizione ortodossa è il legame, nella Chiesa, tra la fede sacramentale e un dogma nel quale non erano più capaci di credere. Pretendevano di usare, nella poesia come nella vita, la forza trasformatrice del sacramento senza sottomettersi al dogma; ma questo si chiama magia. Evidentemente non magia nel senso primitivo della parola, sebbene sia Belyj che Yeats avessero aderito all’occultismo; è una magia moderna, con base filosofica, che può essere definita come una combinazione tra teoria platonica e atteggiamento pragmatista. Il primo decennio del XX secolo vide pure un eminente filosofo platonico-pragmatista, [2403] George Santayana (1863-1952), platonico per l’estetismo e pragmatista nell’etica. Santayana scrisse dei bei sonetti parnassiani; ma è poeta soprattutto nella sua prosa, a volte romanticamente evocativa, altre volte epigrammaticamente ricca di spirito. E’ un esteta. La sua filosofia può essere uno scetticismo antimetafisico; ma questo non credente non può fare a meno di provare nostalgia per il cattolicesimo “bello” dei suoi antenati spagnoli. I suoi allievi dell’università di Harvard solevano dire che “Santayana non crede in Dio, ma crede che Nostra Signora sia Sua madre”.

Il critico americano Van Meter Ames, studiando l’“*aesthetic way of life*”²⁵¹ di Santayana, l’ha paragonato, assai felicemente, all’estetismo di Proust. Il paragone ha il valore di un’indicazione storica. Non è stata ancora dimenticata la discussione tra gli scrittori occidentali e, sull’altro fronte, gli scrittori sovietici, che pretendevano di aver trovato un senso politicamente reazionario nell’opera di Proust²⁵². Questa discussione conferma che Proust, uomo del mondo che precede il 1914, appartiene all’ambiente letterario del “Simbolismo Magico”, i cui rappresentanti, Rilke, e Yeats, Valéry e D’Annunzio, George e Blok, furono quasi tutti denunciati come reazionari, oppure difesi contro tale accusa²⁵³. Oggi questa discussione ha ormai perso molta della sua attualità. Valéry fu nichilista, ma non reazionario. Il caso politico di D’Annunzio è stato riconosciuto come un incidente dal significato effimero. George è stato giustificato con il destino successivo del suo “Circolo”. Rimane il caso di Yeats: la sua opera è la più ricca dell’epoca post-simbolista, ed egli fu

²⁵⁰ N. d. t.: Opere compiute, realizzate.

²⁵¹ N. d. t.: Stile di vita estetico.

²⁵² N. d. t.: Su Proust si veda più avanti nel presente capitolo, pp. 2413 ss.

²⁵³ M. RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, 2.a ed., Paris, 1940; E. WILSON, *Axel’s Castle*, 2.a ed., New York, 1943; C. M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, London, 1943.

realmente, nella fase poeticamente più significativa della sua vita, politicamente reazionario, arrivando a simpatizzare per il fascismo.

[2404] William Butler Yeats (1865-1939)²⁵⁴, dopo essere passato attraverso le influenze del folclore irlandese, della teosofia di Swedenborg, dell'eleganza della Londra decadente del 1890 e della poesia di Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Maeterlinck, non era più, intorno al 1900, il simbolista della sua giovinezza: era il più ricco e il più completo dei poeti moderni di lingua inglese. Ma anche allora nessuno poteva indovinare l'evoluzione successiva di *The Man Who Dreamed of Faeryland* (L'uomo che sognava il paese delle fate, 1892): di tutti i poeti inglesi di ogni tempo nessuno possedeva un tale potere [2405] di trasformarsi in modo permanente. La critica oggi disprezza le poesie folcloristiche e decadenti, intensamente romantiche, della sua prima fase irlandese; ma bisogna ammettere che il suo decadentismo specificamente irlandese contribuì a rendere la sua poesia personale, differente; una via per uscire dal conformismo della poesia vittoriana. Questo è stato definito "simbolismo"; ma Yeats fu l'unico a sentire la contraddizione insostenibile tra una poesia personale, alla quale tutti aspiravano, e una poesia simbolista, perché i simboli frutto di un'invenzione personale e dal significato soltanto personale non possono avere una validità generale. I simboli autentici esistono solo in funzione di credenze generali, pubbliche, delle quali sono espressioni permanenti. Per questo qualunque cattolico medievale comprendeva i simboli di Dante, mentre quelli di Mallarmé costituiscono una proprietà privata di un solo gruppo, quello degli ammiratori e degli studiosi della sua poesia. Per lo stesso Mallarmé il problema non esisteva: i suoi cosiddetti "simboli" sono allusioni associative dal contenuto emotivo: l'ermetismo dell'espressione garantisce che si tratta realmente di poesia personale. Yeats, tuttavia, pur facendo poesia personale, volle essere compreso. E' un poeta del XX secolo, e non più della fine del XIX, quando la poesia era considerata un lusso per iniziati. In questo senso Yeats divenne il primo poeta "moderno" proprio quando "fuggì" verso il "*twilight*" (crepuscolo) della leggenda irlandese: i simboli dovevano rappresentare un contenuto pubblico e Yeats, poeta dei circoli decadentisti di Londra e di Parigi, non conosceva altro contenuto "pubblico" se non le leggende che aveva udito nell'infanzia e nelle quali il popolo irlandese crede ancora. Questa poesia irlandese o pseudo-irlandese non resistette alla prova della realtà quando Yeats dovette drammatizzarla per l'Abbey Theatre di Dublino. Ne vennero fuori drammi alla Maeterlinck, altamente poetici, ma privi di efficacia teatrale. E Yeats sentiva bene quello che compare, in quegli anni, nel titolo di un suo volume di versi: *Responsibilities* (Responsabilità, 1914). Entrò nella vita politica, difendendo la libertà di un'Irlanda romantica che esisteva soltanto nei suoi sogni; fu crudelmente disilluso dalla meschinità dei suoi

²⁵⁴ N. d. t.: Su Yeats si veda anche il cap. 9.1, pp. 2174-2175.

compatrioti, e cominciò a scrivere una poesia realista, satirica, di stile differente, citando nomi di persone reali al posto delle fate e delle streghe:

*All that delirium of the brave?
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave*²⁵⁵.

[2406] Era l'epoca in cui scrisse i versi *To a Friend whose work Has Come to Nothing* (A un amico il cui lavoro è andato a vuoto, 1914), in cui dava all'amico vinto il consiglio di esultare per la sconfitta, invece di lamentarla:

*Be secret and exult,
Because of all things known
That is most difficult*²⁵⁶.

E' il passaggio alla "seconda fase" di Yeats, quella della poesia attivista. La rivoluzione di Pasqua del 1916, a Dublino, gli ispirò una nuova poesia, doppiamente realista, satirica e polemica, supremo tentativo di influenzare il mondo per mezzo dei versi, culmine e sconfitta del "Simbolismo Magico"; perché gli irlandesi combattenti non compresero quella poesia densissima, e la rivoluzione sarebbe fallita con o senza la poesia.

In quello stesso anno 1916 Yeats si sposò, scoprendo che sua moglie era una medium spiritista, capace di comunicargli realtà superiori rispetto a quelle dell'Irlanda. Nell'opera filosofica *A Vision* (Una visione, 1925; 1937), Yeats espose al mondo stupito una visione mistica e fantastica del cosmo e della storia universale, un sistema eclettico di miti e simboli celtici, indiani, gnostici e forse altri ancora, una religione personale di un uomo che voleva assolutamente credere in qualche cosa e che non fu capace di credere in nulla, se non nella poesia. E' certo che Yeats non fosse un mistico autentico; ma come Gautier era "*un homme pour qui le monde visible existe*"²⁵⁷, vale a dire un parnassiano, così Yeats era "*a man for whom the invisible world exists*"²⁵⁸, vale a dire un poeta. Le poesie spiritiste di Yeats sono le sue poesie più realiste: un titolo come *Presences* (Presenze, 1917)

²⁵⁵ N. d. t.: W. B. YEATS, *September 1913*, vv. 22-24: «Tutto quel delirio di coraggio? / L'Irlanda romantica è morta, se n'è andata, / E' nella tomba con O'Leary».

²⁵⁶ N. d. t.: W. B. YEATS, *To a Friend whose work Has Come to Nothing*, ultimi tre versi: «Sii riservato ed esulta, / Perché di tutte le cose conosciute / Quella è la più difficile».

²⁵⁷ N. d. t.: Un uomo per il quale il mondo visibile esiste.

²⁵⁸ N. d. t.: Un uomo per il quale il mondo invisibile esiste.

appare ben giustificato. Yeats sperimenta e annota visioni apocalittiche che superano per potere e veridicità le profezie politiche di George:

*Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.*

*Surely some revelation is at hand;
[2407] Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming!...*²⁵⁹

[*The Second Comig*]

La rivelazione che Yeats aspettava non venne: ma la visione dell'anarchia, della marea di sangue, della mancanza di convinzioni autentiche e della passione intensa dei peggiori si realizzò. Il poeta cercò un porto sicuro in *Sailing to Byzantium* (Navigando verso Bisanzio, 1927), il paese dei «*monuments of unageing intellect*»²⁶⁰, della bellezza platonica permanente; ma ritornò con la risposta sorprendente:

*That is no country for old men*²⁶¹.

Là non si canta, liberamente,

*...Of what is past, or passing, or to come*²⁶²;

bisogna scegliere tra il passato e il futuro, tra il cielo bizantino e la terra irlandese. E' il conflitto di John Donne (modello di Yeats nei suoi ultimi anni) tra la croce e la carne; e Yeats scelse la terra, diventando senatore della Repubblica dell'Eire e dedicandosi, sorprendendo amici e nemici, a una poesia personalissima, dai temi mai trattati prima nella poesia inglese:

²⁵⁹ N. d. t.: W. B. YEATS, *The Second Coming*, vv. 3-11: «Le cose vanno in rovina; il centro non può reggere; / La pura anarchia dilaga sul mondo, / La marea tinta di sangue dilaga, e ovunque / La cerimonia dell'innocenza è sommersa; / Ai migliori manca ogni convinzione, mentre i peggiori / Sono colmi di appassionata intensità. / Di sicuro è in arrivo una qualche rivelazione; / Di sicuro la Seconda Venuta sta arrivando. / La Seconda Venuta!».

²⁶⁰ N. d. t.: W. B. YEATS, *Sailing to Byzantium*, v.8: «Monumenti di un intelletto che non invecchia».

²⁶¹ N. d. t.: *Ibidem*, v. 1: «Quello non è un paese per vecchi».

²⁶² N. d. t.: *Ibidem*, ultimo verso: «Di ciò che è passato, che sta passando o che verrà».

*...Love has pitched his mansion in
The place of excrement...*²⁶³,

e per questo gli uomini credono, fin dai tempi di Sofocle e di Calderón, che il “maggior delitto dell’uomo sia di essere nato”; ma Yeats spera che

*...where the crime’s committed
The crime can be forgot*²⁶⁴.

E’ la poesia erotica più originale di tutti i tempi, quella di questo vecchio “poeta politico”. *The Man Who Dreamed of Faeryland* pretendeva ora

*To write for my own race
And for the reality*²⁶⁵.

L’ultima poesia di questo settuagenario sorprendente contiene il cosmo intero. In basso gridano le voci della Terra:

[2408] *“I am of Ireland,
And the Holy Land of Ireland,
And times runs on”, cried she.
“Come out of charity,
And dance with me in Ireland”*²⁶⁶,

e in alto, *When You Are Old and Grey and Full of Sleep*²⁶⁷, il poeta

²⁶³ N. d. t.: W. B. YEATS, *Crazy Jane Talks with the Bishop*, vv. 15.16: «L’Amore ha stabilito la sua dimora nel / Luogo degli escrementi».

²⁶⁴ N. d. t.: W. B. YEATS, *Consolation*, ultimi due versi: «Dove il crimine viene commesso / Il crimine può essere dimenticato».

²⁶⁵ N. d. t.: W. B. YEATS, *The Fisherman*, vv. 11-12: «Di scrivere per la mia razza / E per la realtà».

²⁶⁶ N. d. t.: W. B. YEATS, *I Am of Ireland*, vv. 1-5: «“Io sono dell’Irlanda, / E la Santa Terra d’Irlanda, / E i tempi trascorrono”, esclamò lei. / “Vieni, per pietà, / E danza con me in Irlanda”».

²⁶⁷ N. d. t.: «Quando sei vecchio e groglio e pieno di sonno», primo verso e titolo di una poesia di Yeats.

...hid his face amid a crowd of stars²⁶⁸.

La poesia di Yeats pone la critica di fronte a diversi problemi difficili. E' una poesia realistica, la più realista del XX secolo; ma si basa su convinzioni mistiche della cui autenticità e addirittura della cui sincerità si può dubitare. Yeats fu infatti un esteta che amava nascondersi dietro maschere fantastiche. Bisogna credere nella veridicità di *A Vision* per riconoscere il valore di poemi come *Sailing to Byzantium* o *The Second Coming*, basati su quelle visioni incredibili. Di fronte a una poesia tanto assertiva, è ancora legittimo l'atteggiamento della "*suspension of disbelief*"²⁶⁹? Il problema esisteva soprattutto per la generazione poetica inglese del 1930, che confidava nel giudizio critico di T. S. Eliot, il quale aveva riconosciuto in Yeats «il maggior poeta della lingua inglese di questo secolo», ma che era incapace di accettare le basi filosofiche, religiose e politiche di quella poesia. Da ciò le discussioni interminabili, in Inghilterra e negli Stati Uniti. Nel continente europeo Yeats continua ad essere considerato soltanto come un simbolista "celtico". Il suo solo discepolo in un altro paese pare essere il nobile poeta olandese Adriaan Roland-Holst (1888-1976), parente della grande poetessa socialista Henriette. E' l'unico che si riferisca direttamente a Yeats come suo modello, sebbene senza seguirne le credenze mistiche. E' anche materialista, a-cristiano o anticristiano. Ma tutta la sua poesia è un lamento, per nulla decadente ma di purezza cristallina, della sostanza spirituale del mondo che già ritiene scomparsa.

[2409] La scarsa influenza di Yeats all'estero è un altro problema della critica storica. Pochi negano infatti, e anzi quasi tutti affermano, che la poesia di Yeats fu fortemente influenzata dal Simbolismo francese²⁷⁰. Gli stretti rapporti del poeta con Parigi e le numerose allusioni, nella sua opera, a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e, soprattutto, a Villiers de L'Isle Adam, sembrano confermare la tesi dell'influenza; per altro verso, è stato verificato che le conoscenze francesi di Yeats erano sorprendentemente superficiali, e che la melodia e i simboli dei suoi primi poemi si basavano solo su esperienze irlandesi. In realtà esistono due elementi nella prima poesia di Yeats: l'elemento irlandese, il sogno di *The Celtic Twilight* (Il crepuscolo celtico, 1893, meno primitivo di quanto si pensi, filtrato attraverso l'ambiente dei circoli letterari della città di Dublino, e l'elemento francese, il sogno aristocratico di Villiers de L'Isle Adam. Ma quest'ultimo, celta come Yeats, è davvero evasionista: si era ritirato nell'Axel Castle, senza la pretesa di modificare magicamente la Bretagna celtica o il mondo. Villiers de L'Isle Adam non è lo Yeats francese, né svolge tale funzione il rivoluzionario Rimbaud, e ancor meno il mediterraneo Valéry. Si può verificare come la poesia

²⁶⁸ N. d. t.: «Nasce il suo viso in una moltitudine di stelle», W. B. YEATS, *When You Are Old and Grey...*, ultimo verso.

²⁶⁹ N. d. t.: Sospensione dell'incredulità.

²⁷⁰ M. H. PAULY, *W. B. Yeats et les symbolistes français*, in "Revue de Littérature comparée", 1940; W. Y. TINDALL, *The Symbolism of W. B. Yeats*, in "Accent", 1945.

francese, la madre del Simbolismo, non abbia prodotto alcun grande rappresentante del “Simbolismo Magico”.

Nel volume di saggi critici dal titolo *Axel's Castle* (1931), che Edmund Wilson ha dedicato al Simbolismo Magico, compare tuttavia, oltre a quello di Villiers de L'Isle Adam, un altro nome francese, quello di Proust²⁷¹; e Proust, che ha resuscitato il passato morto per mezzo di parole magiche, come un negromante, si trova bene in quella compagnia. Wilson lo pone, tuttavia, accanto a Joyce²⁷², e questo accostamento “Proust e Joyce” è così frequente da essere diventato un luogo comune della critica. In effetti Proust e Joyce hanno molto in comune: si sono serviti della stessa “psicologia del profondo” per demolire l'architettura tradizionale del romanzo; appaiono uniti in un mondo in aperta rivolta contro le tradizioni, Proust avendo ricevuto nel 1919 [2410] il premio Goncourt e Joyce avendo pubblicato l'*Ulysses* nel 1922; hanno conquistato gli stessi ammiratori, avendo analoghe ripercussioni. E' difficile separarli; e tuttavia è necessario. Servendosi dei concetti di Synge nella prefazione a *Playboy of the Western World* (1907)²⁷³, Harry Levin²⁷⁴, ha definito Joyce come la sintesi tra Naturalismo e Simbolismo. Il primo decennio del XX secolo aveva cercato questa sintesi, senza trovarla. Il Joyce dei *Dubliners* (Gente di Dublino), volume pubblicato nel 1914, è ancora naturalista. I suoi dublinesi sono la stessa gente meschina per la quale Yeats si era battuto e che lo aveva deluso. Ma Joyce rimase sempre dublinese, al punto che la sua *Odissea* (*Ulysses*, 1922) è ambientata nelle strade di Dublino invece che nel Mediterraneo, che un simbolista avrebbe preferito. In quella stessa epoca, nel 1907, uscì il volume di poesie di Joyce intitolato *Chamber Music* (Musica da camera, 1907): poesia tradizionalissima, “*georgian poetry*”, senza alcun punto di contatto con la poesia d'avanguardia della Parigi di quegli stessi anni. Nulla, in questa poesia, annuncia la rivolta del 1920, che troverà nell'*Ulysses* la sua Bibbia. Il “vero” Joyce è anche un uomo del 1920. Proust, invece, è un uomo del 1896, anno in cui pubblicò *Les Plaisirs et les Jours* (I piaceri e i giorni) con la prefazione di Anatole France. Non è possibile separare questa prima fase di Proust dalla seconda, quella in cui scrisse *À la recherche du temps perdu* (Alla ricerca del tempo perduto). Possediamo ancora, in una pubblicazione postuma, la prima versione del grande ciclo, i tre volumi del romanzo *Jean Santeuil* (1952), scritti in quella fase estetica di Proust; basandosi su questo fatto, il critico americano Cocking ha dimostrato l'unità di tutta l'opera proustiana, prodotto di un'evoluzione senza soluzioni di continuità. Già in precedenza Thibaudet aveva dimostrato²⁷⁵ che Proust, per quanto innovativa possa apparire la sua tecnica narrativa, si inquadra bene nella tradizione francese: i suoi antenati letterari sono Montaigne, il moralista, e

²⁷¹ Su Proust si veda più avanti nel presente capitolo, in particolare pp. 2413 ss.

²⁷² N. d. t.. Su Joyce cfr. cap. 10.1, pp. 2577 ss.

²⁷³ N. d. t.. Cfr. sopra nel presente capitolo, p. 2337.

²⁷⁴ H. LEVIN, *James Joyce, a Critical Introduction*, Norfolk, Conn., 1942.

²⁷⁵ A. THIBAUDET, *Marcel Proust et la tradition française*, in “*Réflexions sur la Littérature*” Paris, 1958.

Saint-Simon, il cronista di una società decadente. Si potrebbe aggiungere quello che allora era l'ultimo anello di quella tradizione, la poesia simbolista, poichè Proust costruisce i grandi blocchi di cui si compone il suo "romanzo fiume" come fossero grandi poemi; e la base di ciascuno di quei poemi è sempre [2411] un sogno, questo elemento fondamentale della poesia simbolista. Mentre Joyce, nel collegio dei gesuiti a Dublino, studiava la filosofia scolastica, Proust doveva già avere conosciuto gli elementi della filosofia di Bergson. Dall'Inghilterra gli venne l'influenza di Ruskin, del quale, nel 1906, tradusse un'opera; e Ruskin è il precettore della poesia preraffaellita, storicamente legata al Simbolismo francese. Un'influenza viva fu quella del conte Robert de Montesquiou, intimo amico di Proust, aristocratico decadente e poeta simbolista del 1890. A quella stessa epoca appartiene il romanzo *Les lauriers sont coupés* (I lauri senza fronde) di Édouard Dujardin²⁷⁶, il primo romanzo in cui sia stato impiegato lo strumento del "monologo interiore"; nessuno, in quel momento, diede importanza a quest'opera, ma Proust poteva conoscerla, mentre Joyce probabilmente la ignorava. La "psicologia del profondo", il più importante elemento comune tra Proust e Joyce, aveva già cominciato a minare il mondo tradizionale del romanzo quando Joyce era ancora naturalista. Nel 1922 Joyce appariva ai critici un discepolo di Freud, che soltanto allora cominciava a essere noto al mondo. Proust è, piuttosto, contemporaneo di un'altra psicologia nuova²⁷⁷, che si basava su elementi del Romanticismo, del Presimbolismo. Tra Proust e questa nuova psicologia Bergson fa da intermediario; Edouard von Hartman (1842-1906), il primo filosofo del subconscio, fu una lettura prediletta di Laforgue, Dujardin e di Montesquiou, l'amico di Proust. Joyce non ha nulla a che fare con ciò, ma appartiene al mondo del giovane Yeats. Freud²⁷⁸ è più un contemporaneo di Proust che di Joyce; la sua *Interpretazione dei Sogni* è del 1900. Quando Proust, intorno al 1920, divenne famoso, fu già osservata in lui la scarsa conoscenza della psicanalisi. Ciò vuol dire che Proust è un uomo di un'epoca nella quale la nuova psicologia era soltanto "nell'aria", ed egli respirava quell'atmosfera. Joyce è un uomo dell'epoca in cui la psicanalisi conquista il mondo, e la conosce attraverso i libri e lo studio. Per i precedenti Proust è un uomo del 1900; per le ripercussioni Joyce è un uomo del 1920.

[2412] Il corrispondente di Proust nell'epoca che precede il 1914 non è Joyce, ma Italo Svevo (pseudonimo di Aron Ector Schmitz, 1861-1928). Era più anziano di Proust, e anticipò Joyce di più di vent'anni. Ma quando Larbaud lo scoprì, nel 1923, era già un po' tardi. Di Svevo esiste un racconto burlesco²⁷⁹, la storia di un povero provinciale dilettante di lettere tratto in inganno da amici maliziosi che gli fanno credere in successi letterari immaginari, col risultato di una disillusione

²⁷⁶ N. d. t.. Cfr. cap. 9.1, p. 2128.

²⁷⁷ O. KOENIG-FACHSENFELD, *Wandlungen des Traumproblems von der Romantik bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1935, K. JAECKEL, *Bergson und Proust*, Breslau, 1934.

²⁷⁸ N. d. t.. Su Freud si veda il cap. 10.1, pp. 2574 ss.

²⁷⁹ N. d. t.: *Una vita*, inizialmente intitolato *Un inetto*.

disastrosa. Questa è più o meno la storia dello stesso Svevo, commerciante nella città completamente a-letteraria di Trieste, che pubblicava libri che non ottenevano alcun riscontro; ma Svevo, più stoico dell'eroe del suo racconto, fece uso degli esemplari di *Una vita* (1892) e di *Senilità* (1898) come carta da pacchi, lasciando nel cassetto, per trent'anni, il suo capolavoro *La coscienza di Zeno* (1923), ed entrando, come Valéry, in un periodo di silenzio. Divenne un commerciante abbastanza ricco e rimase sempre, nel foro interiore, un povero dilettante di lettere, una figura un po' umoristica tra direttori di banca e armatori navali. Era segretamente un umorista, che si prendeva gioco di se stesso e degli altri, analizzando con crudeltà sadica ed emozione mal dominata le anime provinciali, con sfumature e minuzie che anticipano la psicanalisi dell'allora suo connazionale, l'austriaco Sigmund Freud. *La coscienza di Zeno* è un'opera narrativa capitale del secolo della psicanalisi, della quale il triste eroe del romanzo è il Don Chisciotte. Svevo è quasi un caso come quello di Hopkins²⁸⁰. Il suo ritorno all'attività letteraria, dopo una pausa di molti anni, si deve all'incontro con Joyce, allora povero professore di inglese a Trieste, città che, a quel tempo, non esisteva nella letteratura. Joyce scriverà il romanzo di Dublino, città molto simile, commerciale, meschina, dissoluta, ipocritamente cattolica; ma non lo scriverà nello stile naturalista dei *Dubliners*, né nello stile simbolista di Proust, bensì in una sintesi dei due stili che è il [2413] prodotto di un'"analisi psicanalitica" della realtà, nello stile dell'avanguardia, che già era stato, in anticipo, lo stile di Svevo. Il Joyce di *Chamber Music* (Musica da camera, 1907), poeta "georgiano", doveva morire, per risuscitare come il Joyce dell'avanguardia del 1920. Ma allora Proust era già un uomo agonizzante, che terminava penosamente la sua opera interrotta dalla guerra.

«*Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir*»²⁸¹: è questo il programma che Marcel Proust (1871-1922) [2414] realizzò, costruendo "l'édifice immense" di *À la recherche du temps perdu* (Alla ricerca del tempo perduto, 1913-27). Thibaudet lo definì "il Saint-Simon della società del 1890", definizione che richiama immediatamente varie analogie: il nervosismo dello stile, il vigore della caratterizzazione dei personaggi, la minuzia delle descrizioni delle cerimonie più insignificanti, il panorama di un "grand monde"²⁸² che si decompone, si tratti dell'aristocrazia dell'epoca di Luigi XIV, o degli

²⁸⁰ N. d. t.: Su Hopkins cfr. cap. 9.1, pp. 2166 ss.

²⁸¹ N. d. t.: Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*: «Ma quando di un passato antico nulla più sussiste, dopo la morte degli esseri, dopo la distruzione delle cose, soli, più fragili, ma più vivaci, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore rimangono ancora a lungo, come anime, a ricordarsi, ad attendere, a sperare, sulla rovina di tutto il resto, a reggere senza vacillare, sulla loro gocciolina pressochè impalpabile, l'immenso edificio del ricordo».

²⁸² N. d. t.: Espressione francese che indica l'alta società.

ultimi germogli di quella, collegati alla borghesia ebraica di Parigi spaventata dal “caso Dreyfus”. La definizione di Thibaudet suggerisce anche la più frequente delle censure che vennero mosse contro Proust: quella dello snobismo. Saint-Simon²⁸³ era uno snob: adorava il proprio albero genealogico, proprio perché l’aristocrazia andava perdendo certi privilegi, così come il mezzo-ebreo Proust adorava il permesso di frequentare i salotti aristocratici, proprio perché quel *grand monde* andava perdendo il potere politico e la base economica. Le reazioni psicologiche sono, tuttavia, opposte. Saint-Simon si ispira all’odio nei confronti dei *parvenus*²⁸⁴; disegna con tratti rapidi, nervosi, ritratti che più di un lettore ha paragonato alle caricature di Daumier. Proust si ispira all’ammirazione per l’incomparabile eleganza di gentiluomini che non nutrono per lui la stessa ammirazione. Si è detto che fosse miope, arrivando a rivelare, col microscopio stilistico, la “istologia delle cose”; altri sottolineano la sua abulia di uomo inadatto, quasi altrettanto “chapliniano” nei saloni parigini quanto lo era il suo contemporaneo Svevo negli uffici di Trieste; come uno che teme di inciampare in ostacoli impreveduti, Proust guarda dappertutto con la stessa meticolosità, i modi di vestire, di mangiare, di conversare, tessendo con tutti questi dettagli un tappeto variopinto dei costumi della sua epoca; un critico malizioso ha paragonato *À la recherche du temps perdu* all’*Astrée*²⁸⁵: un romanzo pastorale di pastori molto eleganti del 1900. Evidentemente, lo snobismo di Proust è differente da quello di Saint-Simon: è più umile. Abbellisce i convitati invece di denigrare gli intrusi. Ha qualcosa dell’ammirazione sottomessa del cronista mondano di un grande giornale ammesso nella “buona società” per farne l’elogio. A volte le feste e le riunioni sembrano viste dalla prospettiva del lacchè che attende sulla porta. Allora non mancano le osservazioni maliziose che non si potrebbero stampare sul giornale, e il pettegolezzo crudele dei servitori che vedono le persone anche quando indossano abiti meno solenni. Proust non sopprime queste note a margine. Léon Pierre-Quint lo considera un grande umorista, e Edmund Wilson [2415] ne scopre le espressioni di indignazione dell’ebreo contro le frontiere impermeabili della gerarchia sociale. L’opera di Proust, che descrive la storia dell’alta società francese tra il 1880 e il 1900, sarebbe il panorama della lotta di classe tra l’aristocrazia e la borghesia. Ma Proust, armato dell’imparzialità dell’artista autentico, sarebbe un novello Cervantes, che idealizza poeticamente la vecchia società facendone allo stesso tempo la satira: una satira realistica, arte classica nel senso di Boileau. Se si dovesse paragonarlo a un contemporaneo, questo sarebbe Henry James²⁸⁶, che satireggia la mancanza di cultura dei miliardari americani di fronte agli aristocratici europei, ammirando tuttavia, quasi segretamente, la maggiore vitalità dei suoi compatrioti. Si assomigliano

²⁸³ N. d. t.: Su Saint-Simon cfr. cap. 6.1, pp. 1005 ss.

²⁸⁴ N. d. t.: I nuovi ricchi, gli aristocratici di recente nomina.

²⁸⁵ N. d. t.: Cfr. cap. 4.3, pp. 444-445.

²⁸⁶ N. d. t.: Su James cfr. cp. 8.3, pp. 2305 ss.

anche le tecniche complicate dei due romanzieri. E come per James, che morendo nel 1916, nel momento più pericoloso della guerra, credeva arrivata la fine della civiltà, così per Proust la dissoluzione della tecnica narrativa tradizionale sarebbe un riflesso della fine di una società e di un mondo. Vale allora la pena, prima che tutto sia perduto, guardare per l'ultima volta con tenerezza e con miopia tutte le cose e le cosette che formano l'incanto della vita, prima di congedarsi per sempre. E in questo modo lo snob Proust si trasforma in testimone della “*grand soir*”²⁸⁷ della società, e il romanzo pastorale si trasforma in documento apocalittico.

Lo snob e il ribelle, il cronista mondano e il sociologo delle transizioni sono interpretazioni unilaterali. Proust non era affatto un “benpensante”, un difensore dell'ordine costituito. Quando scrisse *À la recherche du temps perdu*, quella società non esisteva più, o se fosse esistita il malato Proust, rinchiuso nella sua camera da letto per tanti anni, non avrebbe più potuto frequentarla. Si accontentava delle vestigia che aveva conservato nella sua memoria e che gli permettevano di ricostruirla. E Benjamin Cremieux osserva molto bene che egli non ricostruì quella società, ma soltanto la sua immagine nella propria anima, essendo l'unico eroe del ciclo lo stesso Marcel Proust, che rivelava in tal modo un egoismo enorme, una delle qualità caratteristiche dell'artista. Il tema del ciclo non è la “società perduta”, ma il “tempo perduto”: quella realtà che l'artista doveva perdere per realizzare, come compensazione, l'opera. Il mezzo per questa conquista è la famosa psicologia proustiana, che è ciò che appare rivoluzionario nella sua letteratura. “Sfruttamento in profondità della memoria associativa” e altre definizioni simili pretendono di spiegare la tecnica psicologica di [2416] Proust; ma malgrado gli innumerevoli studi più o meno penetranti che sono stati scritti su questo argomento, occorrerà ammettere che quel metodo non è così terribilmente rivoluzionario come appariva ai lettori del 1919. Fondamentalmente, si tratta di psicologia associazionista. Proust adottò dottrine e suggestioni di Bergson; ma non arrivò alle interpretazioni della psicanalisi. Sarà possibile addurre la novità di questi procedimenti nella misura in cui sono applicati al romanzo; ma solo il tradizionalismo ferreo dei romanzieri francesi spiega certi spaventi dei primi lettori. Vi sono elementi nuovi nella psicologia associazionista di Proust, ma non è questo ciò che importa. La “rivoluzione” risiede piuttosto nella composizione e nello stile: nell'abbandono completo dell'ordine cronologico, sostituendo il “*temps fixé*” (tempo fissato) degli orologi con la “*durée mobile*” (durata mobile) della memoria bergsoniana; da ciò la composizione dell'opera, costituita da un certo numero di grandi blocchi, ciascuno dei quali è illuminato da un “lampo di introspezione”²⁸⁸. E lo stile, complicato e sinuoso, accentua la confusione intenzionale più di quanto la nasconda. E' stato osservato che si tratta della confusione propria del sogno. Il critici sensati hanno sempre protestato contro la mania delle “chiavi interpretative”, contro la curiosità che

²⁸⁷ N. d. t.. Tramonto, conclusione.

²⁸⁸ N. d. t.: Nell'originale di Carpeaux “*flash de insight*”.

pretende di identificare con persone della realtà vissuta la principessa di Guermantes e Madame Verdurin, lo scrittore Bergotte, il musicista Vinteuil, il pittore Elstir, l'attrice Berma, Swann, Chaelus; tutti questi personaggi appaiono così saldamente caratterizzati perché sono altrettanto indimenticabili quanto i “*déjà vus*” del sogno; per non parlare di Albertine, che è proprio un sogno, irresponsabile, sfuggente, ombra di una morta che non visse mai. Solo che i sogni di Proust non furono sognati realmente: sono sogni artificiali (senza voler dare al termine un senso peggiorativo), sogni deliberatamente immaginati, e in questo, nella trasformazione immediata del sogno in opera d'arte, Proust è davvero uno psicologo “modernissimo”. Tutti i personaggi di *À la recherche du temps perdu* sono proiezioni dell'anima dell'artista Proust che sogna; e come sempre accade nel sogno, appaiono tra i desideri e i timori personificati i “residui del giorno prima”, vale a dire i resti ricordati dell'unico mondo reale che il povero malato aveva conosciuto negli “anni precedenti”. Ecco il mondo mondano di Marcel Proust. Evidentemente non poteva descriverlo con la chiarezza parnassiana di Anatole France né con la precisione burocratica di Zola. Lo descrisse come Edmond e Jules de Goncourt, i suoi precursori, avevano descritto, in pieno Secondo Impero [2417] la società aristocratica del periodo Rococò, nello stesso stile complicato ma con un potere assai maggiore di evocazione e di suggestione. E' il primo romanziere autenticamente simbolista; ma non del Simbolismo del 1890, dei giorni in cui Proust frequentava l'“alta società”, bensì del Simbolismo del 1910, quando Proust inventò un'“alta società”: il Simbolismo Magico.

Su Proust si ebbe, a un certo momento, una grande discussione tra gli scrittori occidentali e i russi²⁸⁹. Da un lato si pose l'accento sul carattere rivoluzionario della sua tecnica: minando le fondamenta del romanzo tradizionale, che era stato il mezzo di espressione principale della società borghese, Proust avrebbe contribuito, sul terreno delle idee, alla rovina di quella società. Da parte dei critici comunisti si ricordò tuttavia il “tema reazionario” o “bizantino” della sua opera; si sostenne la presenza, in Proust, di una tendenza controrivoluzionaria, rivelata dalla “trasfigurazione magica del passato”. Si tratta di una discussione chiusa ormai da molto tempo. Lo stesso Ehrenburg, ex-nemico di Proust, ha ritrattato le sue accuse. Ma quanto allo stile “magico”, i russi avevano ragione. Il fatto è che disponevano di esperienze proprie riguardo al significato del Simbolismo Magico: il “bizantinismo” dei simbolisti russi mostrava appunto un aspetto “bizantino”.

Il Simbolismo russo rivelò sempre un'inclinazione per le fantasie esotiche; e l'influenza di Solov'ëv, ravvivando l'interesse per la liturgia e per la mistica della Chiesa ortodossa, diede a quell'esotismo una forte colorazione bizantina, che appare, con tonalità differenti, nelle speculazioni religiose di Merežkovskij²⁹⁰ e nella poesia preziosista di Kuzmin²⁹¹. L'Europa

²⁸⁹ M. ICKOVICZ, *La littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris, 1929, R. W. FOX, *The Novel and the People*, New York, 1937.

²⁹⁰ N. d. t.: Su Merežkovskij cfr. cap. 9.1, p. 2153.

occidentale vide i riflessi di questo bizantinismo artistico quando Sergej Djagilev comparve, nel 1909, a Parigi, mettendo in scena i famosi balletti russi. Gli intellettuali e gli artisti russi, dopo il fallimento della rivoluzione del 1905, erano “*sailing to Byzantium*”²⁹², per citare Yeats; e non sempre questo bizantinismo russo fu un mero pretesto per un “bizantinismo” reazionario. Il folklore e i costumi della Russia conservavano molte cose bizantine, come pure l’architettura; e il [2418] “bizantinismo”, che in Europa era sinonimo di cattivo gusto, poteva produrre affetti realmente artistici in Russia. Il grande artista Aleksej Michajlovič Remizov (1877-1957) fu capace di “trasfigurare magicamente” il passato e perfino la realtà attuale della Russia. I suoi romanzi assomigliano un poco a quelli di Sologub: vi accumula crimini nefandi, prostituzione, malattie, l’incredibile miseria dei “casamenti” di San Pietroburgo, a volte con un “retropensiero” religioso che fa pensare alla “dottrina della sofferenza” di Dostoevskij. Solo che lo stile è molto differente. Remizov aveva scoperto l’allora semi-dimenticato Leskov, dal quale apprese l’utilizzo del linguaggio popolare, del gergo, dei dialetti, delle espressioni colorite. Divenne un raccoglitore assiduo di miti, canzoni infantili, letteratura delle fiere popolari. Cominciò a credere, come Yeats, nella verità simbolica delle credenze slavo-bizantine del popolo russo, e come Yeats divenne un esploratore dei propri sogni, mescolandoli ai residui dell’osservazione della realtà e arrivando a una fusione molto più naturale e intensa dei due piani rispetto a Belyj, ottenendo effetti fantastici che lo resero uno degli scrittori moderni più ammirati in Russia, anche dopo che ebbe abbandonato il suo paese non potendo adeguarsi al comunismo. Ma è certo che la “trasfigurazione magica” del passato e del folklore russi ha un fondo politico.

La tendenza bizantina del Simbolismo russo è in stretto rapporto con la sconfitta della rivoluzione del 1905²⁹³. Si cominciò a dubitare dell’efficacia dei metodi rivoluzionari, e della stessa dottrina rivoluzionaria. Fu allora che il famoso terrorista Boris Viktorovič Savinkov (1897-1925), l’assassino del ministro Pleve e [2419] del granduca Sergio, pubblicò con lo pseudonimo di “Ropchin” il romanzo *Cavallo pallido* (1909), storia di un terrorista che si accorge che l’omicidio è diventato per lui un’abitudine, e che ormai uccide senza pensare a motivi politici; l’unica via d’uscita è, allora, il suicidio. Fu la dichiarazione di fallimento del partito terrorista, dei “social-rivoluzionari”; Savinkov finì per diventare, due decenni dopo, un cospiratore anticomunista. I ragionamenti del suo romanzo furono evidentemente ispirati dalla dottrina della “non resistenza” di Tolstoj. Ma il tolstoismo, in Russia, era già diventato una specie di religione dei meno colti. L’*intelligenza* era rimasta impressionata dagli argomenti antitolstoiani di Solov’ëv²⁹⁴, esposti in

²⁹¹ N. d. t.: Su Kuzmin si veda sopra nel presente capitolo, p. 2280.

²⁹² N. d. t.: Salpati per Bisanzio.

²⁹³ T. G. MASARYK, *Russland und Europa*, Jena, 1913.

²⁹⁴ N. d. t.: Su Solov’ëv cfr. cap. 9.1, p. 2149.

Tre conversazioni (1909): il credo pacifista e umanitario non sarebbe in grado di riformare le anime, condizione preliminare della riforma del mondo. Il “bizantinismo” di Solov'ëv, riportando in vita le dottrine mistiche della Chiesa ortodossa, attrasse e convertì anche alcuni marxisti di vecchia data, disillusi dal fallimento della rivoluzione. Al posto dei dibattiti economici si ebbero discussioni teologiche. Furono gli ex-marxisti Struve, Berdjaev, Semyon Frank, Gerchensohn e Kistiakovskij che, nel 1900, si riunirono per pubblicare il volume di saggi dal titolo *Vekhi* (Pietre miliari, 1909): non si trattava solo di definire le frontiere tra la fede e l'ateismo, ma anche tra la vera fede dell'ortodossia e la fede ufficiale dello zarismo. Da ciò la richiesta della separazione della Chiesa russa dallo stato per eliminare i sospetti politici contro la Chiesa e renderle possibile la conquista e la riforma delle anime, perchè la vita interiore dell'anima è più importante della vita politica

Gor'kij rispose con libelli vigorosi contro gli intellettuali, attribuendo loro la responsabilità dell'indebolimento della spinta rivoluzionaria. Comincia, allora, l'ultima fase del Naturalismo russo, rappresentata dal primo grande scrittore proletario della Russia; ma lo stesso Naturalismo gorkiano accoglieva già elementi del Simbolismo, e il risultato fu una specie di conversione, in Russia, del “Simbolismo Magico”, che si trasformò in poesia apocalittico-rivoluzionaria; una conversione della quale dà testimonianza la carriera letteraria di Blok.

La prima influenza del Simbolismo nella tradizionale “letteratura di denuncia” si nota nello stile impressionista di Andreev²⁹⁵; cosa nuova e [2420] sorprendente per i lettori europei, che ignoravano la poesia simbolista russa. Nella stessa Russia Andreev fu abbastanza apprezzato dai circoli della sinistra, all'epoca interessati soltanto all'efficacia propagandistica, che però lo abbandonarono quando il suo atteggiamento politico divenne dubbio. Nessuno del resto nega ad Andreev qualità artistiche, che tuttavia furono pregiudicate dal sensazionalismo, evidente quanto quello di Michail Petrovič Arcybašev (1878-1912), il cui romanzo *Sanin* (1907) ebbe un momento di fama europea. Oggi non si legge più questa storia di eccessi sessuali tra studenti rivoluzionari e ex-rivoluzionari, sintomi di stanchezza mentale e morale dopo la sconfitta del 1905. Lo stile di Arcybašev non è propriamente impressionista, perché non è propriamente uno stile; i riferimenti a Nietzsche ricordano l'atmosfera letteraria dell'epoca, ricca di poesia e povera sul terreno dell'invenzione narrativa.

L'invenzione realista-naturalista è la grande tradizione della letteratura russa del XIX secolo. L'esaurimento di questa tradizione tra il 1890 e il 1900, che si riflette nelle ultime opere propagandistiche di Tolstoj e nel decadentismo di Čechov, anticipa quasi profeticamente il fallimento della rivoluzione del 1905, che fu il termine di un secolo di agitazione rivoluzionaria e di “letteratura di denuncia”. Gli intellettuali non ebbero più un ruolo decisivo in quella rivoluzione:

²⁹⁵ N. d. t.: Su Andreev cfr. cap. 8.3, p. 2007.

divennero poeti, simbolisti, e pubblicheranno, pochi anni dopo, le *Pietre miliari*. E' la separazione definitiva tra il Naturalismo "nazionale" e il Simbolismo "straniero", aggettivi giustificati, sebbene il Naturalismo russo abbia sempre imitato i modelli europei e il Simbolismo russo si sia rivestito di costumi bizantino-slavi. L'inversione di questo processo, che crea con gli strumenti stilistici del Simbolismo un Naturalismo tutto nazionale, è opera di Maxim Gor'kij (pseudonimo di Aleksej Maksimovič Peškov, 1868-1936). Gli spetta niente meno che il titolo di [2421] salvatore della letteratura russa, la quale, senza il suo intervento, difficilmente sarebbe sopravvissuta alla tempesta della successiva rivoluzione. I precedenti di Gor'kij, ben noti come la sua opera, non avrebbero fatto sperare tanto: più tardi, egli stesso definì ironicamente «le mie università» quegli anni trascorsi come aiutante cuoco sui battelli del Volga, come giardiniere, fornaio, fruttivendolo, ferroviere, anni di vagabondaggio da *bosyak*²⁹⁶ nella cui inquietudine si confondono il destino del proletario senza dimora e l'istinto nomade dello slavo. Quando Gor'kij apparve al pubblico con racconti e abbozzi che evocano e descrivono ciò che egli aveva visto e sperimentato in quegli anni, fu soprattutto la novità esotica dei temi e degli ambienti ciò che suscitò interesse, richiamando sul giovane proletario l'attenzione della Russia e presto quella del mondo intero. Fino ad allora nessuno sapeva bene cosa fossero i *bosyak*, il Volga, un albergo notturno per i poveri; a partire da quel momento, queste parole appartengono alla "cultura generale" e fanno parte del patrimonio letterario dell'umanità. In questo modo si compiva, ancora una volta, la missione del Naturalismo: la scoperta di nuovi ambienti, l'allargamento degli orizzonti letterari al di là delle frontiere della tradizione epigonica. Lo stile di Gor'kij, semplice e diretto, pareva tipicamente naturalista; e tuttavia era diverso. Poteva essere uno stile da *reporter*; ma anche Čechov scrisse la maggior parte delle sue opere per i giornali; e lo stile del giovane Gor'kij è quello di Čechov. La definizione non è negativa, al contrario: intende affermare che il "decadentismo" di Čechov, invadendo i resti del Naturalismo [2422] russo, servì a Gor'kij per affinare la propria sensibilità artistica. La tecnica drammaturgica di *L'albergo dei poveri* (o Bassifondi, 1902) è quella dei drammi di Čechov. Un titolo come *Uomini del Passato* (o Creature che una volta erano uomini, 1897) è cechoviano. Intensamente cechoviano è un racconto come *Tedio* (1897), in cui la monotonia della vita di provincia produce tutti gli orrori, il martirio dei deboli e lo sfruttamento da parte dei forti. Gor'kij compie un ulteriore passo in avanti rispetto a Čechov nel racconto *La vecchia Iserghil'* (1894)²⁹⁷, descrizione della steppa della Bessarabia, non lontano dalla foce del Danubio, e dell'atmosfera nebbiosa nella quale si perde la voce della vecchia Iserghil', delle sue favole e di suoi racconti dolorosi: è un capolavoro del Simbolismo russo. Continuando così, nell'immobilità della provincia e della steppa, Gor'kij avrebbe creato qualcosa come l'Oblomov del proletariato. Ma l'effetto fu, all'inizio, opposto. Si racconta

²⁹⁶ N. d. t.: Girovago, vagabondo.

²⁹⁷ N. d. t.: Si veda in proposito in presente capitolo a p. 2255.

che i primi racconti di Gor'kij ebbero un successo sensazionale, e che venissero attesi dalle riviste e dalle librerie come se fossero stati importanti notizie politiche; ed erano proprio questo. Lo stesso si racconta riguardo ai fascicoli nei quali venivano venduti i romanzi di Dickens; e Gor'kij compì per gli strati inferiori del popolo russo la stessa missione che Dickens aveva compiuto, con gli strumenti differenti del sentimentalismo umoristico, per le classi medie dell'Inghilterra. Una massa umana che fino ad allora era stata considerata la base immobile della gerarchia sociale, si rivelò essere in movimento e in agitazione; il nomadismo del giovane Gor'kij ne è l'espressione. L'uomo russo, sofferente passivo fin dagli inizi della grande letteratura realista e ancora tale in Čechov, in Gor'kij diviene attivo. E' la fine degli "uomini inutili", degli "uomini superflui" di Puškin, Turgenev e Gončarov, i rappresentanti della "letteratura dei signori di campagna". Ma non è più neppure la letteratura disperatamente passiva di Uspenskij e di Rešetnikov, "*narodniki*" (populisti) piccolo-borghesi, né dell'intellettuale piccolo-borghese Čechov. Gor'kij è il primo proletario autentico della letteratura russa. La massa dei "bassifondi" si mette in moto. Movimenti del genere sogliono produrre una letteratura preromantica, e il Gor'kij della prima fase è realmente preromantico, cosa che spiega le affinità stilistiche col Simbolismo. Come tutti i preromantici, Gor'kij è un primitivista, che si inquadra bene nel movimento primitivista e populista dell'inizio del secolo; ma con certe differenze significative. E' lontano dalla brutalità individualista di Hamsun; al contrario, difende il "codice d'onore", abbastanza rigoroso, dei "vagabondi", come si rivela in *Ventisei uomini e una ragazza* (1899) [2423] e in *Caino e Artemio* (1898). Sostiene qualcosa come le "*few very simple ideas*"²⁹⁸ di Conrad. In *Varenka Olesova* (1898), uno dei suoi migliori racconti, difende una ragazza dalle ansie sessuali di un giovane intellettuale, per quanto si immedesima pienamente con quest'ultimo. Il questo racconto c'è qualcosa del masochismo dei sofferenti di Dostoevskij, e molto del rigoroso antisessualismo di Tolstoj. Gor'kij non sarà mai un Arcybašev. Ma all'influenza di Tolstoj, che rimase sempre forte nel primitivismo di Gor'kij, se ne aggiunge un'altra, la cui discussione serve, ancora una volta, a distinguere Gor'kij dal Primitivismo europeo. L'uomo primitivo della Russia, fino ad allora immobile, comincia, nell'opera di Gor'kij, a muoversi, ad agire. Ma agisce con consapevolezza dei fini. Il "vagabondo" Gor'kij non ha nulla dell'attivismo privo di finalità del primitivista Baroja e dei suoi cospiratori e avventurieri di professione, del "*vagabondage pour le vagabondage*"²⁹⁹. Sa "per quale causa" e "per quale scopo"; diventerà marxista, e non solo in teoria. Gor'kij prese parte attiva, in una posizione distinta, alla rivoluzione del 1905. E dopo il fallimento di quella rivoluzione non perse le speranze: scrisse il grande romanzo della rivoluzione, *La madre* (1906), nel quale le idee marxiste si servono della forma

²⁹⁸ N. d. t.: Poche idee molto semplici.

²⁹⁹ N. d. t.: Vagabondaggio per il vagabondaggio, fine a se stesso.

narrativa di Tolstoj. Dal punto di vista di una critica rigorosamente letteraria non è un capolavoro; ma è una delle opere che rivestono maggiore importanza nella storia della letteratura russa.

La madre uscì immediatamente prima di *Pietre Miliari*³⁰⁰. E' l'opera dell'opposizione agli intellettuali, che all'epoca "facevano vela per Bisanzio". L'allievo di *Le mie università* (1917) si oppone ai discepoli dell'"Università", lanciando loro le terribili accuse dei "barbari". Drammi come *Piccoli borghesi* (1901) e *Nemici* (1906) furono vere e proprie dichiarazioni di guerra.

Le opere di questa seconda fase di Gor'kij sono più deboli rispetto alle precedenti, e tutti i critici ostili all'orientamento politico di Gor'kij hanno sempre sostenuto l'esaurimento delle sue capacità letterarie e la sterilità letteraria del marxismo. La successiva evoluzione di Gor'kij non ha tuttavia confermato queste critiche. Il volumi dell'autobiografia non sono inferiori ai primi racconti, e in particolare *Infanzia* (1913) e *Le mie università* (1917). Il quarto volume, contenente i ricordi su Tolstoj e Lenin, rivela un'intelligenza penetrante e un irresistibile potere evocativo. Una grande opera di evocazione del passato è, infine, uno degli ultimi romanzi di Gor'kij, *L'affare degli Artamonov* (1925), nel quale vive per sempre il mondo antico del Volga, che pecca e soffre fino alla vigilia della rivoluzione definitiva. L'apparente debolezza [2424] letteraria della cosiddetta "seconda fase" di Gor'kij ha tuttavia un alto senso. Di proposito Gor'kij rinunciò alle qualità artistiche in favore dell'efficacia propagandistica. Fu solo una fase passeggera della sua vita letteraria. L'ultima opera narrativa di Gor'kij, il grande ciclo di romanzi *Vita di Klim Samghin* (1925) vasto panorama della Russia tra il 1880 e il 1920, non è più, come *La madre*, un'opera di propaganda: è un'opera d'arte, piena di particolari significativi; le evidenti debolezze di composizione di quest'opera ambiziosa non possono essere interpretate come difetti della letteratura propagandistica né come segnali di un invecchiamento prematuro; il grande narratore Gor'kij non si sentì mai completamente a suo agio nella tecnica del romanzo. La sua forza non è di natura epica, ma evocativa.

L'accertamento dell'influenza simbolista sullo stile di Gor'kij non dev'essere esagerato. Quando oggi ne confrontiamo lo stile con quello dei neorealisti italiani del 1945, notiamo subito che Gor'kij è "moderno": il suo realismo non è il realismo tradizionale della grande letteratura russa del XIX secolo. Occorre distinguere tra ciò che Gor'kij fece e ciò che volle fare. Non fu un proletario semibarbaro, come è stato ritratto da certi critici comunisti, ispirato come per miracolo. Contro questa leggenda è necessario affermare l'arte consapevole di Gor'kij, autodidatta, ma uomo dalla grande intelligenza, e in definitiva di vasta cultura. Quando volle fotografare la realtà o fare propaganda politica, non realizzò completamente questi propositi, perché era un artista. Fu soprattutto quando volle soltanto riprodurre ciò che aveva visto e sperimentato (nei ricordi

³⁰⁰ N. d. t.: Cfr. sopra, p. 2420.

dell'infanzia e della giovinezza, nella memoria dei grandi personaggi che aveva incontrato, come Tolstoj, Čechov e Lenin) che seppe selezionare i dettagli significativi con la sicurezza infallibile di un Flaubert; e seppe rivelare, dietro la superficie della cosa vista, ciò che non si vede, l'ineffabile, i “*realiora*”³⁰¹. Solo in determinati momenti della sua vita, dopo il 1905 e nel 1918, accantonò volontariamente la sua arte per dedicarsi anima e corpo a ciò che più gli importava.

Non fu una decisione meramente personale; fu come una tempesta, che alterò la direzione della “tendenza” al punto di trascinare con sé il maggior poeta del “Simbolismo Magico” in Russia, Blok, facendogli scrivere *Il crollo dell'umanesimo* (1919) e *La Russia e l'intelligenza* (1918), opere che il realista Gor'kij avrebbe sottoscritto.

[2425] Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880-1921) è uno dei maggiori poeti di tutti i tempi. Né le difficoltà della lingua, né la scarsa traducibilità della poesia in generale e della poesia simbolista in particolare potevano limitare alla Russia la conoscenza della sua opera. Il fatto è che Blok, tipico russo nell'espressione, nel sentimento e nei temi, è allo stesso tempo un poeta universale ed europeo. Appartiene al gruppo dei grandi “simbolisti magici”, di George e Rilke, e rivela soprattutto sorprendenti analogie con Yeats nella capacità di trasformarsi, essendo partito da un neoromanticismo più musicale che mistico e avendo creato una poesia di realismo mistico. Blok si distingue, infine, dagli altri “simbolisti magici” per l'atteggiamento politico, che lo portò ad aderire alla rivoluzione. E anche in questo egli rivela la dignità simbolica della sua vita. Cominciò come simbolista russo: il nuovo stile poetico della lingua russa, creato da Balmont e Brjusov, gli fornì i mezzi espressivi, parole dense di senso, piene di allusioni al mondo “più reale” che Solov'ëv aveva profetizzato. Blok, a quei tempi, credeva alla lettera alle rivelazioni mistiche dei monaci e dei teologi-laici della Chiesa orientale. Al centro di questa dottrina mistica, peraltro non proprio ortodossa, c'era la figura della “Sofia”, la Sapienza Divina, quasi una quarta persona della Divinità, una qualcosa tra la Madonna e la Gretchen del *Faust*; il verso goethiano

*Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!*³⁰²

[2426] era un motto molto citato da Blok e dagli altri simbolisti russi. Blok credeva seriamente nell'esistenza di questa “Bella Dama”; e Belyj lo rafforzò nella speranza di vederla, un giorno, discendere sulla terra. Solo così si spiega l'ostinazione con al quale Blok dedicò tutti gli anni della sua giovinezza al culto poetico della “Bella Dama”, già allora con quella ambiguità di espressione caratteristica della sua poesia, di modo che il lettore non sa mai di che cosa si tratti, se della vergine celeste dei preraffaelliti inglesi (che esercitarono un'influenza su Blok) o di una donna molto

³⁰¹ N. d. t.: Le cose “più reali”, cfr. cap. 9.1, p. 2149.

³⁰² N. d. t.: Goethe, *Faust II*, atto V, vv. 12110-12111: «L'eterno femminile ci attrae verso l'alto».

terrestre, amata fisicamente, o dello Spirito Santo della poesia, o ancora della Russia, contadina dal volto coperto da un fazzoletto, che si rivelerà in maniera tale da inebriare o spaventare l'amante. Come Belyj, Blok non distingue bene tra il piano della realtà e il piano della visione, molto a vantaggio della sua poesia e molto a scapito delle sue speranze. Quanto al piano della visione, la "Bella Dama" non discese; quanto al piano della realtà, la contadina mistica rivelò il suo volto, quello della rivoluzione del 1905 e del terrorismo dell'oppressione zarista che la seguì. In questa disillusione nacque la nuova poesia di Blok, la sua, ormai al di fuori dei preziosismi del Simbolismo russo. La poesia di questa prima fase fu "bizantina" e di una intensa musicalità: il poeta cantò le feste e le processioni della Chiesa russa con i ritmi insinuanti della musica degli zingari, che in quegli anni amava ascoltare per notti intere. Poi Blok fece ritorno da Bisanzio e trovò una Russia diversa rispetto ai suoi sogni: sobborghi sudici, bordelli nauseabondi, un'atmosfera notturna e pesante, e nell'aria l'attesa di un avvenimento apocalittico. Questo è il tema della seconda fase della poesia di Blok, poesia dell'assoluta disperazione, ma non in versi tristi e malinconici come li avrebbe composti un decadentista. Questo "secondo stile" di Blok somiglia molto alla seconda fase di Yeats, per il realismo diretto dell'espressione quasi fotografica, ma che sempre lascia trasparire un'altra realtà "più reale". Il poeta parla di misteri e angosce terribili con parole "colloquiali", a volte volgari e perfino ordinarie; non arretra di fronte ad alcuna verità: la "Bella Dama" è discesa sulla terra, e gli appare in un ristorante di zingari come una prostituta. Certe poesie di questo periodo, come la famosa strofa su un canale suburbano di San Pietroburgo d'inverno, respirano un'atmosfera sinistra e paiono annunciare il suicidio.

Ma Blok non si suicidò. Scrisse il poema *Sul campo di Kulikovo* (1908) e *Gli Sciti* (1918), poesie che per lo meno appaiono molto nazionaliste. [2427] Il nazionalismo di Blok possiede, tuttavia, un altro significato rispetto a quello dei "bizantini" capaci di servire la politica panslavista del governo dello zar. In *Sul campo di Kulikovo* si manifesta anche, nel 1908, il timore apocalittico di una sconfitta terribile: «L'ora è giunta. E' tempo di pregare». E le speranze profetiche di Blok appaiono nel poema *Nuova America* (1913), nel quale rinnega la poesia delle cupole bizantine, delle icone e dei turiboli, tanto cari ai simbolisti, per fare dichiarazioni d'amore a una nuova "Bella Dama", la Russia industrializzata, "americanizzata" del futuro. La linea di evoluzione di Blok non è una linea retta: si muove tra sistoli e diastoli, tra tentativi da mago di forzare la discesa della Bellezza celeste e altri tentativi di darsi anima e corpo agli elementi sfrenati della tempesta. Tra la "Sofia" e la rivoluzione, queste due incarnazioni dello "Spirito Santo della Poesia", Blok non sapeva distinguere bene; e da questa sua ambiguità caratteristica nacque, dopo la rivoluzione del 1917, il maggiore dei suoi poemi, *I dodici* (1918), la marcia di dodici soldati rivoluzionari per le strade notturne della città spaventata, che commettono crimini orribili e che tuttavia marciano verso la redenzione del mondo;

dietro, il mondo borghese “con la coda tra le gambe come un cane reietto”, e davanti “Nostro Signore Gesù Cristo coronato di rose e di stelle”. Questo verso finale de *I dodici*³⁰³ spaventò i critici, che ancor oggi non sono arrivati a mettersi d'accordo: Blok intese forse profetizzare la fine della rivoluzione sanguinosa nell'umiltà di fronte al Cristo? In ogni caso il “Cristo” di Blok non è quello di Tolstoj né quello della Chiesa ortodossa, e molto meno il Redentore della Chiesa latina; è qualcosa come una divinità che rivela, attraverso orrori atroci, il suo amore infinito, perdonando tutti e tutto. E' un simbolo in mezzo alla realtà più dura. Si tratta di un poema realista in versi simbolisti. Blok non intese affermare nulla, ma alludere a fatti reali dal significato simbolico. Il più significativo di questi fatti, ne *I dodici*, è l'episodio di Katia, la bella prostituta che tutti hanno amato e il cui assassinio è, tuttavia, un sollievo: la fine delle orge sessuali è come un risvegliarsi da sogni nebulosi, che rende i compagni liberi per l'azione rivoluzionaria. E' d'altro canto chiaro come Blok, conformemente alla sua formazione letteraria e filosofica, non potesse parlare se non attraverso simboli religiosi. Fu proprio per questo, forse (qui esistono solo congetture) che Blok, dopo aver scritto *I dodici*, chiuse la sua attività poetica. Pubblicò ancora due volumi di prosa, libelli vigorosi contro il “falso umanesimo” degli intellettuali e contro l'*intelligenza* reazionaria. Frasi e pagine intere [2428] di questi libri assomigliano molto a frasi e pagine di Gor'kij, malgrado l'immensa differenza degli stili personali; Blok, partendo da Belyj, arriverà a Gor'kij; poi morirà con dignitoso stoicismo in un'agonia terribile, in mezzo all'agonia della sua città, che Belyj descrisse in pagine indimenticabili³⁰⁴.

Il caso di Blok (la trasformazione del Simbolismo Magico in poesia rivoluzionaria) è un caso russo; uno Yeats o un George non sarebbero mai arrivati a tanto. Ma non è soltanto un caso russo. Gli avvenimenti che lo produssero e lo accompagnarono toccarono tutta l'Europa orientale, e non soltanto questa. La rivoluzione russa del 1905 è il fatto decisivo nella vita di Blok, ed ebbe forti ripercussioni all'estero. Al successo iniziale della rivoluzione russa si collegarono anche il movimento agrario nell'ovest degli Stati Uniti, le riforme democratiche in Inghilterra, le sommosse anarchiche in Spagna e nel sud della Francia; una conseguenza immediata di quella rivoluzione fu l'istituzione del suffragio universale in Austria. Ma nell'altra parte dell'impero degli Asburgo, l'Ungheria, l'aristocrazia latifondista resistette alle riforme reclamate dalla piccola borghesia democratica per mezzo degli operai socialisti e di nazionalità slovacca, romena e serba che costituivano, insieme, la maggioranza della popolazione del regno governato dalla razza ungherese, magiara. Per mantenere l'ordine costituito l'aristocrazia si servì dello pseudo-parlamentarismo, analogo a quello della restaurazione spagnola; la medesima aria provinciale si respirava anche in

³⁰³ N. d. t.: Il verso in questione (nella traduzione di Paolo Statuti) recita: «Il capo ornato di cisto / Chi li guida? Gesù Cristo».

³⁰⁴ N. d. t.. Il riferimento è alla carestia del 1921 provocata dalla guerra civile.

Ungheria. Sotto la spinta della rivoluzione russa del 1905 sorse in Ungheria un altro di quei movimenti di rinnovamento nazionale mediante una “europeizzazione”, del tipo di quello della generazione del 1898 in Spagna e della rivista “La Voce” in Italia. Gli scrittori d’avanguardia si riunirono, nel 1908, attorno a una rivista dal nome significativo, “*Nyugat*”, vale a dire “Occidente”. La dirigeva il combattivo critico Hugo Beigelsberg, più noto con lo pseudonimo di “*Ignotus*”, una specie di Brandes ungherese, la finanziava un ricco ebreo di tendenze democratiche, il barone Hatvani, e vi collaboravano giovani poeti e romanzieri dai gusti molto diversi, come il “*poeta ductus*” Babits e il neonaturalista Móricz, e molti altri, uniti dall’opposizione allo spirito provinciale e arretrato del paese. L’Ungheria deve loro un rinnovamento letterario completo, e a un piccolo gruppo tra loro la preparazione della rivoluzione democratica del 1918, che subito si trasformerà in rivoluzione comunista.

[2429] Al gruppo di “*Nyugat*” appartenevano scrittori dalle ideologie più diverse, dal conservatore Babits al rivoluzionario Ady. Nessuna ideologia poteva attribuirsi al fine poeta Dezső Kosztolányi (1885-1936), discepolo dei simbolisti francesi e cantore di infinite tristezze nella solitudine della grande città. Nei suoi romanzi, e specialmente in *Édes Anna* (1926), si nota una certa vena dostoevskiana. Uno scrittore come Kosztolányi può sorgere solo in un ambiente altamente colto e raffinato; ma l’ambiente sociale dell’Ungheria del 1910 era differente, feudale e commerciale; e contro questa alleanza di “sangue e oro” si ribellò quel gruppo di spiriti autenticamente rivoluzionari.

A questo gruppo appartenne Endre Ady (1877-1919), che non ottenne la fama internazionale di Petöfi ma che sembra comunque essere stato il massimo poeta degli ungheresi. Fu un giornalista di provincia, un figliol prodigo dell’aristocrazia dirigente diventato democratico; abbandonò poi la poesia tradizionale per diventare simbolista, e in fine lasciò anche il Simbolismo, come Blok, per diventare socialista. Il lettore straniero noterà nella musicalità del verso di Ady l’influenza francese, soprattutto di Verlaine, e poi l’influenza di Baudelaire nell’orrore di certi aspetti della vita moderna e nel “satanismo” violento di *A nincsen himnusz* (L’Inno del Non-essere, 1908); e infine quella di Rimbaud; ma qui la critica ungherese si oppone ai paragoni. E’ certo che Ady, poeta ribelle, non assomiglia a nessun altro più che a Rimbaud; ma Rimbaud era un europeo ribelle alla civiltà europea, mentre Ady era figlio di un popolo orientale superficialmente europeizzato; perfino nel suo linguaggio di poeta moderno e, fino a un certo punto, francesizzato, la critica ungherese scorge residui [2430] arcaici, del “sottosuolo” della razza, cosa che ha ispirato interpretazioni “razziste” e reazionarie di questo poeta ribelle. In realtà la sua ribellione doveva avere un significato differente. Uno spirito radicale come quello di Ady ammetteva soltanto un’alternativa: o l’europeizzazione completa, o la completa diseuropeizzazione. La seconda possibilità non faceva parte dei pensieri di

Ady, che era anche un radicale in politica, ma era presente nel suo subconscio razziale, con l'effetto di creare una poesia del tutto originale, piena di residui di vecchi miti dimenticati dell'animismo primitivo. Attraverso negazioni blasfeme Ady pervenne a una poesia religiosa di suprema originalità, che gli fornì le immagini apocalittiche con cui simbolizzare la guerra e la rivoluzione. Una poesia intensamente romantica, ma del tutto differente dal Romanticismo ungherese, che era stato l'imitazione di quello francese e tedesco, di modo che i critici sono riusciti, ma solo tramite artifici, a trovare dei precursori letterari di Ady nella storia letteraria ungherese, come il pessimista Vajda. La poesia di Ady pareva ai conservatori una sfida alla memoria del poeta ed eroe nazionale Petöfi; e lo stesso primo ministro, il conte Tisza, massimo esponente dell'aristocrazia latifondista e nazionalista, mise mano alla penna per scrivere contro il bestemmiatore. Ady rispose con violenza, dando inizio così alla lotta epica tra il poeta e lo statista, che durò fino alla sconfitta militare dell'Ungheria nel 1918, la rivoluzione e l'assassinio del primo ministro; Ady morì pochi giorni prima che scoppiasse la rivoluzione comunista.

Né Blok né Ady, per quanto avanzati apparissero ai loro contemporanei, furono "modernisti" nel senso del "modernismo" poetico di Apollinaire, quel modernismo iconoclasta che, intorno al 1910, già si preparava in capitali dalla civiltà assai più antica di San Pietroburgo o Budapest, come Parigi e Firenze, e anche a New York.

"Questa non è la rivoluzione che speravo": questa frase molto citata³⁰⁵ aveva, allora, un senso letterario; ma ha anche, malgrado tutto, un senso politico, quello della disillusione che sempre provano gli intellettuali di fronte alla rivoluzione che avevano preparato. Molti tra gli intellettuali russi avrebbero ripetuto quella frase nel 1917; potevano ripeterla nell'Europa centrale dopo il 1918, sebbene per motivi differenti; e dopo il 1922 e il 1923 la lamentela si levò in Italia, in Germania e dappertutto. Sarebbe possibile affermare che le idee del XIX secolo, dal quale provenivano quegli intellettuali, non erano [2431] applicabili ai problemi sociali del secolo XX. Sul terreno della letteratura, nemmeno gli stili tradizionali erano capaci di servire agli scopi rivoluzionari. Testimoni di questa situazione sono scrittori come Pérez de Ayala e Heinrich Mann, due tipici rappresentanti dell'*intelligenza* europea democratica.

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) è, tra i romanzieri europei del XX secolo, il maggiore stilista; e se lo stile fosse la qualità predominante nell'arte narrativa (cosa che non accade) Pérez de Ayala sarebbe uno dei più grandi romanzieri di tutti i tempi. Invece è soltanto uno dei più sottili, dei più intelligenti. La sua poesia è dura e asciutta; non ci sono ragioni per disprezzarla, dato che la poesia riflessiva non è inferiore agli altri generi. Ma si nota il tradizionalismo del poeta. E' un intellettuale senza la passione intellettuale di un Unamuno; la sobrietà della sua natura, sempre autocritica, lo

³⁰⁵ N. d. t.: Non è chiaro a quale fonte in particolare Carpeaux faccia riferimento.

preservò dalle esuberanze verbali e sentimentali del “Modernismo” ispanoamericano; ma non era neppure possibile un ulteriore passo avanti, verso il modernismo politico europeo. Pérez de Ayala è un uomo di formazione inglese, uno degli spagnoli più europeizzati dell’epoca; ma la sua Europa non è quella del 1920, e neppure quella del 1910: è piuttosto quella del 1890, o più esattamente l’Europa di uno “spagnolo del 1898”. Pérez de Ayala era più giovane dei grandi capi del movimento di autocritica pessimista spagnolo, ma rimase invariabilmente fedele ai propri ideali, modificati solo dal liberalismo [2432] di Pérez Galdós, che egli prese come guida, mentre gli altri disprezzavano il grande precursore. Un romanzo di Pérez de Ayala scritto alla maniera delle opere polemiche anticlericali di Pérez Galdós è *A. M. D. G.*³⁰⁶ (1910), che denuncia le pratiche educative dei gesuiti; la passione un po’ giovanile dei ricordi autobiografici dell’autore pregiudica l’opera, che ha acquistato un nuovo interesse da quando i critici hanno cominciato a confrontarla con altre opere di argomento identico, come *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Ritratto dell’artista da giovane) di Joyce³⁰⁷; il confronto sistematico tra le due opere durerà a lungo, per la necessità di analizzare elementi formali che sono più che formali. L’uomo del “Novantotto”, con tutta la sua acutezza intellettuale, compare in *Troteras y danzaderas* (Vagabonde e ballerine, 1913), il miglior romanzo di Pérez de Ayala, pieno di vita e di passione umana. Si percepisce la scuola di Pérez Galdós. Solo la tesi è ingiusta. La Spagna ha dato alla civiltà europea anche altre cose oltre alle “vagabonde e ballerine”, e il vecchio maestro Pérez Galdós non sarebbe mai stato d’accordo con quella tesi. Pérez de Ayala, e questo rivela la sua probità intellettuale veramente esemplare, si corresse, scrivendo *Belarmino y Apolonio* (Bellarmino e Apollonio, 1921). E’ la critica più atroce che la civiltà spagnola abbia mai subito, impersonata com’è da due calzolai penosamente impoveriti, uno dei quali si ritiene filosofo perché dedito ai verbalismi più assurdi, mentre l’altro si giudica poeta perché glorifica la banalissima vita di provincia in tragedie pompose. Ma questa volta Pérez de Ayala rimane imparziale come il suo maestro. Lascia piovere i suoi sarcasmi tanto sui clericali quanto sui repubblicani. Come gli consiglia Don Amaranto³⁰⁸, il delizioso “saggio da sei pesetas” del “Prologo”, egli vede da entrambi i lati la Rua Ruera, lo scenario in cui è ambientata questa tragicommedia spagnola: una volta come mucchio di case anti-igieniche, destinate a essere sostituite quanto prima da abitazioni moderne, e un’altra volta come panorama della Spagna antica, mistica e artistica, indistruttibile. Ne risulta così un’opera di valore simbolico, monumento che una grande intelligenza ha eretto al suo grande paese. Ha un solo difetto, peraltro grave, quello di essere carente di calore umano. I romanzi successivi, sebbene trattino sempre dei problemi vitali della [2433] Spagna, sono come cristalli: perfetti e senza vita. Invece di sviluppare, “modernizzare” la

³⁰⁶ N. d. t.: *Ad maiorem Dei gloriam* (per la maggior gloria di Dio), il motto dei gesuiti.

³⁰⁷ N. d. t.: Cfr. cap. 10.1, p. 2578.

³⁰⁸ N. d. t.: Personaggio di *Belarmino y Apolonio*.

sua poesia, Pérez de Ayala entrò nell'Accademia. L'autore di *A. M. D. G.* fu incapace di compiere il passo che portò il Joyce di *A Portrait of the Artist as a Young Man* alla dissoluzione della forma narrativa in *Ulysses*.

Il percorso di Heinrich Mann (1871-1950) fu quello inverso, e il caso è tanto più importante in quanto si tratta del tipo perfetto dell'intellettuale radicale, borghese e democratico del XIX secolo che viveva in pieno XX secolo, rappresentante di una certa *intelligenza* europea del 1910 e anche del 1920; o per lo meno così lo ritrasse il suo "fratello-nemico" Thomas Mann³⁰⁹, nelle sue *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considerazioni di un impolitico, 1918), all'epoca in cui Thomas era ancora un conservatore prussiano. Il punto di partenza di Heinrich Mann era quello di un esteta impaziente: dalla Germania insopportabile del Kaiser fuggì verso il mondo variopinto del Mediterraneo, immaginando un'Italia dannunziana in netto contrasto con la cittadina tedesca nella quale il deplorable eroe di *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (Il professor Unrat o la fine della tirannia, 1905), martirizza i collegiali e cade in dubbie avventure erotiche. Con questo che è il suo miglior romanzo, il cui intreccio e i cui personaggi il mondo ha conosciuto tramite il film *L'angelo Azzurro*³¹⁰, Mann appartiene al mondo delle "vagabonde e ballerine" della Germania e all'*intelligenza bohémien* degli anni 1900 e 1910. Ciò che inizialmente lo irritò nei confronti del cattivo gusto artistico e dello stile di vita della Germania di Guglielmo II furono ragioni estetiche. Il romanzo del *Professor Unrat* è una caricatura daumieriana del tipico "uomo tedesco". Caricaturali sono anche i tre romanzi, scritti durante la Prima Guerra Mondiale, nei quali Heinrich Mann delineò un panorama della società feudale, militarista [2434] e borghese in agonia: *Die Armen* (I poveri, 1917), *Der Untertan* (Il suddito, 1918), *Der Kopf* (La testa, 1925). In seguito, quanto si spostò politicamente verso la sinistra, tanto più retrocedette sul piano letterario: *Die grosse Sache* (La gran cosa, 1930) ritrae la società della Repubblica di Weimar, con la quale ormai non aveva più rapporti. Rimase tuttavia coraggiosamente fedele all'atteggiamento di opposizione, fino alla fine della sua vita in esilio. Sopravvivrà come vigoroso autore di libelli politici.

Il progresso letterario, intorno al 1900, lasciava aperta soltanto una via per la rivolta dell'avanguardia degli anni 1910: quella della *bohème*. Sarà questa la strada che percorrerà anche la letteratura nordamericana.

Malgrado gli sforzi di Howells e di pochi altri, la letteratura nordamericana della fine del XIX secolo rimase in tutto e per tutto il risultato della realtà del paese. Nell'epoca della creazione dei grandi monopoli economici (*trusts*) e della guerra imperialista contro la Spagna, nel periodo più turbolento della Borsa di Chicago e delle battaglie democratiche, di Bryan nel Middle West agricolo, la letteratura nordamericana rimase limitata ai circoli di Boston che coltivavano la

³⁰⁹ N. d. t.: Su Thomas Mann si veda sopra nel presente capitolo, pp. 2294 ss.

³¹⁰ N. d. t.: Che è anche titolo della traduzione italiana dell'opera.

“*genteel tradition*” neoinglese, ormai mummificata. Mark Twain fu considerato un buffone. Henry James si era già da tempo trasferito in Inghilterra. Il puritanesimo, che ancora dominava l’opinione pubblica, impediva la formazione di una *bohème* che avrebbe potuto costituire, come in altri paesi, il nucleo di una futura rivoluzione letteraria.

A dare il segnale della rivolta fu lo stesso imperialismo economico-politico. Nel 1898, sotto la presidenza MacKinley e nel trionfo della “*Gilded Age*”, gli Stati Uniti, in guerra con la Spagna, conquistarono Cuba e le Filippine; avevano promesso di liberarle, ma le occuparono a tempo indeterminato. Fu allora che si levò la prima voce d’opposizione. Nel 1900 William Vaughn Moody (1869-1910) pubblicò il nobile poema intitolato *An Ode in Time of Hesitation* (Ode in tempi di esitazione) seguito da un’altra ode *On a soldier Fallen in the Philippines* (Per un soldato caduto nelle Filippine, 1901).

*Blindness we may forgive, but baseness we will smite,*³¹¹

aveva detto il poeta, ricordando, tra gli “hurra” dei patriottardi, i «*sounds of ignoble battle*»³¹². La critica parlò di un “Chénier americano”, paragonandone [2435] il coraggio a quello del poeta satirico dei *Jambes*. Lo stile di questa satira moderna era classicista quanto quello dei migliori *scholar poets* di Cambridge nel Massachusetts. Si può affermare che manchi ogni relazione tra questa poesia di opposizione del 1900 e la poesia modernista di Masters del 1915, perché la voce di Moody era quella di un intellettuale isolato. Il mezzi poetici di Moody non gli avrebbero mai consentito altra posizione che quella della protesta morale del non-conformista. Una sorta di Moody della prosa, con qualità artistiche assai inferiori, sarebbe Winston Churchill (1871-1947)³¹³, divenuto famoso grazie a tre romanzi storici dedicati a momenti decisivi della storia degli Stati Uniti. Come non-conformista, Churchill scrisse *The Inside of the Cup* (L’interno della coppa, 1913), storia di un pastore protestante liberale in una comunità di protestanti ortodossi; e il medesimo non-conformismo lo portò ad appoggiare la politica, contraria ai monopoli e alla corruzione, del presidente Theodore Roosevelt, in romanzi che furono definiti “sociologici” perchè prendevano di mira, con cognizione di causa, i legami tra le assemblee legislative e le grandi compagnie. Il realismo moderato e la composizione abbastanza abile di questi romanzi non riescono a celare l’ammirazione segreta, involontaria, dello scrittore per i grandi pirati economici; Churchill fu un realista post-romantico, non un innovatore, ma un epigono.

³¹¹ N. d. t.: William Vaughn MOODY, *An Ode in Time of Hesitation*, ultimo verso: «Possiamo perdonare la cecità, ma la bassezza la colpiremo».

³¹² N. d. t.: *Ibidem*, v. 66: «Suoni d’gnobile battaglia».

³¹³ N. d. t.: Da non confondersi con lo statista britannico.

Un'opposizione più seria comincia nel "*Middle Border*", nelle grandi regioni agricole dell'Ovest gravemente danneggiate dai proibitivi diritti doganali del "*MacKinley Bill*". Il democratico Bryan, spirito d'apostolo, fu il capo degli agricoltori in rivolta nelle campagne elettorali del 1896 e del 1900; evocava la memoria del grande democratico del Sud, Jefferson, che aveva lottato contro Hamilton e i capitalisti di New York³¹⁴. Nella letteratura il precursore del "populismo" era stato Edgar Watson Howe³¹⁵, il primo realista americano, l'autore di *Story of a Country Town* (Storia di una cittadina di provincia, 1883), che difese le piccole città agricole del "*Middle Border*"; allora, nel 1882, Howe [2436] spiegava ancora la miseria nell'Ovest con le condizioni di vita dei pionieri. Si deve a Frederick Jackson Turner (1861-1932) una migliore comprensione del significato storico del momento in cui l'intero territorio degli Stati Uniti fu occupato economicamente: in quel momento l'individualismo indomito del pioniere dell'Ovest perdette il suo senso, e cominciò la lotta di classe degli agricoltori contro ciò che di quello stesso individualismo sfrenato sopravviveva nei capitalisti delle grandi città come New York e Chicago. Perdettero il suo senso anche il romantico "romanzo della frontiera della civiltà", il Far West della tradizione di Cooper e Bret Harte, e sorse il romanzo "agrario". All'inizio fu ancora un romanzo rustico, una trasfigurazione nostalgica e idillica del passato di tipo vittoriano, così come la coltivò Willa Cather (1873-1947), un'artista conservatrice e nobile, piena di simpatia per le vittime più infelici, le donne e i nuovi immigrati europei; Willa Cather è anche una scrittrice semieuropea: un elemento significativo della sua arte è il cattolicesimo, che a quell'epoca era ancora considerato come la religione "meno americana". Un autentico americano della "frontiera agraria" è Hamlin Garland (1860-1940), "populista", uomo poco colto e ostile all'imitazione dei modelli francesi e inglesi da parte dei realisti e dei naturalisti, eccitato e perturbato dalla dottrina semisocialista di *Progress and Poverty* (Progresso e povertà, 1879) di Henry George. Garland titolò *Crumbling Idols* (Idoli che crollano, 1894) un suo volume di saggi, e questo titolo definisce bene lo stile iconoclasta dei [2437] suoi primi romanzi che Parrington ha caratterizzato come storie di «[a] *man in a state of nature, with exalted social responsibilities*»³¹⁶. Molti anni più tardi, questo Rousseau americano continuò e terminò la sua formidabile autobiografia, la saga del "*Middle Border*"; ma la critica si serve ancor oggi degli evidenti difetti letterari di Garland per non prendere sul serio la sua sincera opposizione, preferendo elogiare Ole Edvart Rølvaag (1876-1931), che è un caso singolare nella letteratura americana: questo norvegese, nato sull'isola di Dønna, vicino al circolo polare artico, arrivò negli Stati Uniti all'età di vent'anni, e scrisse in lingua norvegese romanzi tragici sull'immigrazione,

³¹⁴ J. D. HICKS, *The Populist Revolt*, Minneapolis, 1931.

³¹⁵ N. d. t.: Su E. W. Howe cfr. cap. 8.3, p. 2059.

³¹⁶ N. d. t.: «Un uomo allo stato di natura, con infervorate responsabilità sociali».

successivamente tradotti in inglese: *Giants in the Earth* (Giganti sulla terra, 1927) e *The Boat of Longing* (La nave del desiderio, 1933).

Nello stesso ambiente, quello dell'immigrazione norvegese nel Middle West degli Stati Uniti, era nato, una generazione prima, il sociologo Thorstein Veblen (1857-1929); la sua opera principale, *The Theory of the Leisure Class* (La teoria della classe agiata) era già stata pubblicata nel 1899, ma rimase per anni proprietà esclusiva di una setta di giovani ammiratori, allievi e discepoli di quel singolare professore che era Veblen. Quando però l'opera arrivò a richiamare l'attenzione di ambienti più ampi, produsse l'effetto della bomba di un anarchico, quale Veblen peraltro fu. La sua sociologia può essere definita socialista soltanto per equivoco: è il grido di rivolta di un uomo primitivo contro gli atteggiamenti disumani e l'ostentazione del lusso (la "*conspicuous consumption*") della borghesia. Possiede la forza di un libello satirico, e si nota come la satira non colpisca solamente il lusso barbaro dei nuovi ricchi americani, ma anche qualunque tentativo di introdurre negli Stati Uniti modelli di cultura più elevati. Paragonabile in parte a Nekrasov e alla "letteratura di denuncia" russa, Veblen non ammette poesia, arte o altre cose simili nella misura in cui vi siano ancora problemi sociali da risolvere. Da Veblen l'opposizione, passando attraverso il [2438] marxismo temporaneo di Charles Austin Beard (1874-1948)³¹⁷, arrivò all'agrarismo di Vernon Louis Parrington (1871-1929)³¹⁸, nel quale si nota la stessa ostilità di Veblen verso le forme superiori della cultura: nei capitoli letterari della sua grande storia del pensiero americano, Parrington rivela un'ostile incomprensione per fenomeni come Poe e Henry James, che gli appaiono "al di fuori della realtà americana". Come critico letterario non è competente. L'importanza storica di Parrington risiede nella sistematizzazione dell'opposizione agraria. La sua conversione al neo-jeffersonismo coincide più o meno con la diffusione della *Spoon River Anthology* (Antologia di Spoon River, 1914-15) di Masters³¹⁹, punto di incontro della rivolta contro il capitalismo urbano con la poesia modernista. Ma in quel momento il movimento populista non è più solo primitivista. In Howe e in Garland il villaggio e la cittadina del Middle West hanno ancora qualcosa dell'idillio, perturbato dalle forze economiche esterne. Adesso la consapevolezza dei fatti e la conoscenza delle teorie sociologiche non permettono più questo atteggiamento. Zona Gale (1874-1938), che ancora nel 1908 aveva cantato l'elogio dell'idillico *Friendship Village* (Il villaggio dell'amicizia, 1908), denuncerà il *Miss Lulu Bett* (1920) l'ambiente meschino e la repressione puritana delle piccole città

³¹⁷ N. d. t.: C. A. BEARD, *The Economic Interpretation of the Constitution* (L'interpretazione economica della costituzione), 1913.

³¹⁸ N. d. t.: V. L. PARRINGTON, *Main Currents in American Thought* (Le principali correnti del pensiero americano), 3 voll., New York, 1927.

³¹⁹ N. d. t.: Su Masters cfr. cap. 10.1, p. 2507.

americana come responsabili delle nevrosi. Da qui manca soltanto un passo alla letteratura psicanalitica di Sherwood Anderson³²⁰.

Una visione più ampia della realtà americana non permetteva più di preoccuparsi in maniera unilaterale della questione agraria. Il passo verso la critica sociale della città era già stato compiuto dal talento di precursore di Henry Blake Fuller (1857-1929), figlio della rude e semiselvaggia Chicago del 1890. Ma si trattò di un “*civilized Chicagoan*”³²¹, secondo l’espressione di un critico; un letterato [2439] francesizzato. In Europa aveva conosciuto Zola, e diventare lo Zola di Chicago fu la sua ambizione. Realizzò un’opera pionieristica, di importanza storica, ma senza la capacità di uscire dal romanticismo della visione; e il romanticismo innato di Frank Norris³²² dimostrò soltanto, ancora una volta, che la formula europea del Naturalismo non era sufficiente a risolvere il problema letterario che si poneva ai romantici americani.

La soluzione venne trovata in una specie di Naturalismo indigeno: la tematica di Zola vista attraverso il carattere di un americano delle regioni agricole. Solo così fu possibile eliminare il realismo moderato e conformista della *genteel tradition*. Fu questa la posizione storica di Theodore Dreiser (1871-1945). Gli inizi della sua carriera letteraria furono segnati dall’indignazione delle “associazioni contro la diffusione dei libri immorali” e dalla codardia degli editori; per dieci anni Dreiser non poté pubblicare nulla. Furono gli anni in cui Ernest Alfred Vizetelly, il traduttore inglese di Zola, fu perseguitato dalla polizia negli Stati Uniti. Una critica superficiale, incontrando in Dreiser descrizioni dettagliate dell’ambiente sociale e soprattutto le famose “scene sessuali” poté soltanto pensare a Zola. Ma un confronto sistematico tra Zola e Dreiser sarebbe, in effetti, molto interessante, per esempio tra *Sister Carrie* (Nostra sorella Carrie, 1900) e *Nana*. Il naturalismo del francese e dell’americano hanno entrambi radici romantiche; da ciò la superficialità dell’analisi sociologica e il gusto per gli effetti melodrammatici. Le analogie sono molte. Ma non esiste nell’opera di Zola un corrispondente di *An American Tragedy* (Una tragedia americana, 1925). E questo fatto basta a indicare [2440] il risultato del confronto: la differenza risiede principalmente nell’atteggiamento morale. Dreiser è altrettanto moralista quanto Zola, ma perviene ad altre conclusioni. Il francese accusa, indignato, una società corrotta; l’americano, di fronte allo stesso fenomeno, arriva a dubitare dell’esistenza di leggi morali sulle quali si possa basare la condanna. Zola è un piccolo borghese irritato dai vizi dei grandi, la cui corruzione osserva da vicino a Parigi. Dreiser è un proletario rurale, curioso di verificare i mezzi con i quali si vince nel grande mondo della finanza e dell’arte; ma a Chicago e a New York non trova altro che piccole infamie e grandi stupidità, una vita grossolana senza grandezza nella quale non vincono né Dio né il diavolo, ma solo

³²⁰ N. d. t.: Su Anderson cfr. cap. 10.1, pp. 2569 ss.

³²¹ N. d. t.: Un abitante di Chicago civilizzato.

³²² N. d. t.: Su Norris cfr. cap. 8.3, pp. 2061-2062.

l'individuo che ha meno scrupoli, causa delle tragedie senza grandezza degli altri individui. Per un momento si è indotti a pensare al realismo tragico di George Eliot, una Eliot mascolina senza reticenze. Ma Dreiser non è un intellettuale: è un uomo primitivo. Non ha nulla della grande arte di George Eliot; tuttavia la sua ingenuità di uomo di campagna è più autentica di quella della narratrice della vita rurale inglese. A volte il lettore ricorda Hardy; e in effetti a nessun altro scrittore l'autore di *Jennie Gerhardt* (1911) e di *An American Tragedy* somiglia di più che all'autore di *Tess of the D'Urbervilles* e di *Jude the Obscure*. La sua visione della vita è quella di una lotta disperata senza senso, dalla conclusione fatalmente tragica. Dreiser è un agnostico e un nichilista; chiede perdono e "pity" (pietà) per gli uomini fondamentalmente irresponsabili, creature alle quali il destino ha prescritto la via della gloria o quella del crimine. In questo non c'è nulla della dottrina della predestinazione puritana, ma vi è piuttosto un certo realismo pratico di un americano che si incontra sorprendentemente con Nietzsche, sostituendo al dualismo tra Bene e Male quello tra Forte e Debole. Se tutto, in questo universo, è assurdo, il romanziere perderebbe il filo, sommerso da fatti privi di significato, se non ci fossero gli individui forti che si elevano tramite il successo. E Dreiser, che provava "pietà" per le vittime, non dissimula l'ammirazione che gli ispira il grande finanziere Frank Cowperwood, l'eroe di *The Financier* (Il finanziere, 1912) e *The Titan* (Il titano, 1914). In questo modo il socialista Dreiser eresse un grande monumento non al capitalismo, ma al capitalista americano. Ma Dreiser è socialista? I documenti del suo socialismo, *Dreiser Looks at Russia* (Uno sguardo di Dreiser sulla Russia, 1928) e *Tragic America* (America tragica, 1931), sono posteriori ai grandi romanzi; e in seguito Dreiser rivelerà, sorprendentemente, tendenze reazionarie. Pur avvicinandosi al socialismo, Dreiser non [2441] abbandonò il pessimismo, ma sostituì il nichilismo con una visione manichea del mondo: anche Dio è colpevole in *The Hand of the Potter* (La mano del vasaio, 1918-21), dramma naturalista della perversione sessuale innata. La più hardyana della opere di Dreiser è l'ultima, *An American Tragedy*. Vent'anni prima Dreiser era stato il bersaglio dei moralisti infuriati; ora il suo capolavoro viene accolto dal generale rispetto. Il cambiamento non riguardava soltanto l'opinione pubblica; anche Dreiser era cambiato. Il lettore non americano riconoscerà una forte dose di puritanesimo tipicamente americano nella giustizia implacabile che vendica il crimine di Clyde Griffiths; e così si spiegano le minuzie dell'indagine poliziesca e dei dibattimenti giudiziari che riempiono metà dell'opera. Ma c'è anche un altro motivo: la curiosità e il sensazionalismo del *reporter*. Dreiser era e rimase sempre un *reporter*. *An American Tragedy* non sarebbe nulla di più che un caso giudiziario di un individuo criminale se non fosse un *reportage* minuziosamente documentato; e in effetti, gran parte del romanzo è la trascrizione, a volte letterale, dei documenti del famoso caso di omicidio "Chester Gillette e Grace Brown" del 1907. Si rivela così come documento incontestabile delle conseguenze dell'individualismo americano all'interno

del sistema del capitalismo americano, una grandiosa accusa contro un sistema sociale e morale. E all'obiezione che non tutti quegli individualisti, trionfatori o vittime del sistema, diventano degli assassini, Dreiser avrebbe risposto che avrebbero comunque potuto diventarlo, e che nessuno sarebbe capace di dire con certezza perché non lo siano diventati. Risiede proprio in questo il valore simbolico generale e a volte angosciante delle opere d'arte.

“Opera d'arte” è, peraltro, un modo di dire. Dreiser non è soltanto il peggior stilista e il “meno scrittore” di tutta la letteratura americana moderna; così come scrive male, non sa neanche pensare correttamente. Perfino il suo realismo-naturalismo è soggetto al dubbio; la sua visione del mondo è altrettanto superficiale e ristretta quanto quella di Veblen e Parrington, escludendo dalla realtà tutto ciò che non è accessibile all'osservazione di un *reporter*³²³. E a volte questo *reporter* è male informato: non conosce le correnti ideali del mondo che lo circonda. Negli ultimi anni della sua vita, Dreiser, considerandosi anticomunista, manifestò idee francamente reazionarie, addirittura fasciste. Il prestigio letterario [2442] di Dreiser diminuì molto dopo la sua morte. E tuttavia la sua opera di pioniere del nuovo Realismo americano gli conserva, ancor oggi, molti ammiratori. Questi ammiratori sono i primi a protestare contro la definizione dei suoi romanzi come grandi opere d'arte, preferendo definirli documenti della vita americana. Hanno anche protestato contro la definizione di Dreiser quale “Omero di Chicago”, preferendo quella di “Victor Hugo senza arte”. Ma al posto di “Victor Hugo” sarebbe meglio dire “un altro Whitman, anch'egli affascinato dalla realtà americana, ma pessimista”; e “senza arte” si riferisce, al di là dello stile pesante e “*gauche*” (maldestro) di Dreiser, al suo metodo narrativo di rappresentare solo ed esclusivamente materiali che la stessa realtà gli forniva. Solo così, con l'assoluta veridicità, si giustifica per lui l'esistenza della letteratura. Ma non gli riesce di evitare la deformazione prodotta dalla sua passione riformista e da un certo sentimentalismo. Si pensi al relativo valore letterario di *Les Misérables* [di Hugo]. Forse il futuro arriverà a considerare Dreiser come un grande romanziere al di fuori o ai margini della letteratura.

La relativa grandezza di Dreiser si apprezza meglio nel confronto con due romanzieri dall'atteggiamento un po' simile, che raggiunsero la notorietà durante i dieci anni di silenzio in parte imposto e in parte volontario di Dreiser: Sinclair e London. Upton Sinclair (1878-1968), anch'egli *reporter*, non ha però nulla della pesante meticolosità di Dreiser, discendente di emigrati tedeschi; Sinclair è un americano tipico, comunicativo, espansivo, entusiasta, pieno di buona volontà e zelo di convertire la gente, un missionario viaggiante che predica, al posto del credo dei metodisti e dei battisti, il credo umanitario, un tempo quello dei tolstoiani, poi quello dei socialisti. Per propiziare delle conversioni in massa bisogna innanzitutto denunciare i peccati collettivi: la

³²³ L. TRILLING, *Reality in America*, in “The Liberal Imagination”, New York, 1950.

sporcizia dei frigoriferi di Chicago, i salari miserabili dei minatori del Colorado, la corruzione dei politicanti per mano dei re del petrolio, il crimine dei giudici del Massachusetts che hanno condannato gli innocenti Sacco e Vanzetti. La grande utilità sociale di opere come *The Jungle* (La giungla, 1906) e *King Coal* (Re carbone, 1917) si misura con l'indignazione che esse suscitavano nelle [2443] "classi conservatrici". Con *The Jungle* ebbe inizio una grande campagna di purificazione, dapprima dei mattatoi di Chicago, poi di tutti gli esercizi privati e pubblici. A quell'epoca il presidente Theodore Roosevelt, citando un'espressione del *Pilgrim's Progress* di Bunyan³²⁴, parlò di "*muckrakers*"³²⁵, avvertendo il pubblico del pericolo rappresentato da chi non sapeva riconoscere quando fosse opportuno "smettere di rastrellare il fango" (discorso del 14 aprile 1906). Ma il movimento era ormai troppo forte³²⁶. Il suo principale propagandista era Lincoln Steffens (1866-1936), che in *The Shame of the Cities* (La vergogna delle città, 1904) aveva rivelato la corruzione delle amministrazioni municipali; sulla sua rivista "*MacClure's Magazine*" fu lanciato il romanziere David Graham Phillips (1867-1911), grande nemico delle forze occulte di Wall Street (*The Deluge* (Il diluvio), 1905). Ma il più letto dei "*muckrakers*" fu Upton Sinclair, egli stesso un personaggio da *Pilgrim's Progress*, che attraversava la "*Valley of Fear*" (valle della paura) delle grandi concentrazioni monopolistiche per raggiungere la "*Celestial City*" (città celeste) della democrazia economica. Upton Sinclair fu un uomo dal coraggio indomabile, che si documentava come un grande *reporter* e che lottava come un Don Chisciotte. La sua opera più incisiva fu forse il libello intitolato *The Brass Check* (Il gettone d'ottone, 1919), contro la venalità della stampa nordamericana. In ogni caso, i suoi libelli travestiti da racconti sono preferibili ai suoi stessi romanzi, nei quali la tendenziosità schiaccia il resto: sono opere prive di qualunque arte, senza una psicologia o un realismo autentici, per quanto efficaci come letteratura propagandistica. Dotato di un'immaginazione melodrammatica e romanzesca, Upton Sinclair preparò la strada al genere del romanzo d'avventura di tendenza socialista. Romanzi "romanzeschi" del genere sono le opere di Jack London (1876-1916), scrittore proletario, la cui opera migliore è l'autobiografia dal titolo *Martin Eden* (1908-1909); ma basta confrontarlo con Gor'kij per scoprire la scarsa autenticità dello scrittore; la sincerità personale dell'uomo Jack London non costituisce una circostanza attenuante. Temperamento focoso, quasi dannunziano, [2444] destinato più al niccianesimo che al socialismo, London fu adorato come "romanziere del mare" nell'epoca di Conrad, e come "narratore del socialismo" nell'epoca di Gor'kij. Il pubblico, che divorava i suoi libri, gli procurò i guadagni principeschi di un Blasco Ibáñez. La vita di London ha smentito la sua letteratura.

³²⁴ N. d. t.: Su Bunyan, autore di *The Pilgrim's Progress*, cfr. cap. 5.4, pp. 809 ss.

³²⁵ N. d. t.: "Rastrellatori di fango", riferito ai giornalisti cercatori e rivelatori di scandali.

³²⁶ L. FILLER, *Crusades for American liberalism*, New York, 1939.

Tutto questo progressismo americano del 1905 era destinato a finire, con o senza avvertimenti ufficiali, per la debolezza della sua ideologia, mistura mal digerita di socialismo, anarchismo, pessimismo, agrarismo, ideali di Jefferson, Whitman e Henry George, combinati con i discorsi un po' apocalittici e un po' interessati di Bryan e dei tanti apostoli e "riformatori" che il suolo degli Stati Uniti produce con stupefacente fertilità. La conclusione poteva essere soltanto lo scetticismo degli idealisti, e in questo Theodore Roosevelt non trovò motivo per lanciare avvertimenti. Edwin Arlington Robinson (1869-1935), definito "il poeta dello scetticismo americano", godeva addirittura della protezione personale del presidente. *Richard Cory* (1897) è il più famoso e forse il più caratteristico dei suoi poemi, la storia di un *gentleman* che tutti in città conoscevano, senza sapere della fame spirituale che ne minava la vita brillante e vuota:

*So on we worked, and waited for the light,
And went without the meat, and cursed the bread;
And Richard Cory, one calm summer night,
Went home and put a bullet through his head*³²⁷.

Robinson scrisse molti poemi del genere, *dramatis personae*³²⁸ alla maniera di Browning³²⁹, ma senza l'ottimismo del grande studioso inglese del Rinascimento. Denunciò la vita americana, le frustrazioni dolorose, e seppe mantenere il contegno di [2445] uno stoico. Per questo i contemporanei consideravano la sua poesia molto avanzata, mentre la critica moderna nota piuttosto il sentimentalismo anedddotico di questo ultimo poeta vittoriano. Il Robinson della prosa sarebbe Robert Herrick (1868-1938), romanziere dalla tecnica tradizionale, sebbene sostenitore del radicalismo e nemico di tutte le forme di corruzione politica, sociale, morale e intellettuale; dimostrò anche il coraggio di denunciare il culto idolatrico della donna americana. Herrick, che finì in un pessimismo apocalittico, è differente da quasi tutti gli scrittori di quell'epoca: è un universitario, un intellettuale. Entra in scena l'*intelligenza* americana.

"*To muckrake*" (rastrellare il fango) è, nel primo decennio del XX secolo³³⁰ una professione letteraria specificamente nordamericana. Nell'Europa dello stesso periodo non si trovano analogie. Una se ne incontra in America Latina: un grande romanziere che si dedica alla satira sociale contro un ambiente incapace di comprendere. Si tratta del brasiliano Afonso Henriques de Lima Barreto

³²⁷ N. d. t.: E. A. ROBINSON, *Richard Cory*, ultimi quattro versi: «Così continuammo a lavorare, aspettando la luce, / restando senza carne e maledicendo il pane; / E Richard Cory, in una calma notte d'estate, / Andò a casa e si piantò un proiettile in testa».

³²⁸ N. d. t.: Maschere drammatiche.

³²⁹ N. d. t.: Su Browning cfr. cap. 8.2, pp. 1871 ss.

³³⁰ N. d. t.. Nell'originale si legge XIX, ma si tratta evidentemente di un errore.

(1881-1922). L'accostamento ha il pregio di salvare dall'isolamento completo questa figura singolare, senza compagni nella letteratura latinoamericana della sua epoca. Ma le differenze sono, evidentemente, marcate. Lima Barreto è, come i suoi contemporanei statunitensi, un *reporter* letterato; è, come loro, un socialista dal temperamento anarchico; è un ribelle contro la dittatura letteraria del Parnassianesimo accademico, che in questo caso corrisponde alla *genteel tradition* nordamericana. Ma autori come Upton Sinclair e Jack London non hanno nulla dell'umorismo corrosivo del mulatto brasiliano: non hanno creato, in tutta la loro vasta attività, nessuna opera così spiritosa e così umana come *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (La triste fine di Policarpo Quaresma, 1911; 1915). Chicago e New York non sono paragonabili alla Rio de Janeiro semicoloniale del 1910, alla quale Lima Barreto eresse, con *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (Vita e morte di M. J. Gonzaga de Sá, 1919) un monumento. Infine, il romanziere brasiliano deve parte [2446] delle sue qualità a quella che fu la disgrazia della sua vita: la *bohème*. Lima Barreto è il precursore del Modernismo brasiliano, che si rivolterà nel 1922, l'anno della morte del romanziere. Perché la *bohème* è, all'inizio del secolo, il nucleo iniziale delle rivolte letterarie. Anche alla *bohème* di New York spetterà il ruolo di precorritrice.

A Greenwich Village, quartiere degli artisti e degli studenti newyorkesi, si stabilì la *bohème* statunitense, proclamando la pretesa di inaugurare un rinascimento della civiltà americana³³¹. Si tratta dell'ultimo dei movimenti di europeizzazione alla maniera della "generazione del 1898" e della rivista "La voce". Le forze liberatrici dell'arte e della letteratura dell'Europa avrebbero aiutato a uccidere il provincialismo puritano di Boston e Cambridge e quello dei villaggi e delle città del Middle West. A Greenwich Village c'era anche qualche europeo, e c'erano molti americani europeizzati e bene informati che già conoscevano Croce, Bergson e perfino Freud. Come autorità consideravano il critico musicale James Gibbons Huneker (1857-1921), apostolo di Ibsen, Strindberg, Gorki, Shaw e Debussy, che si opponeva appassionatamente agli idoli vittoriani: un titolo come *Iconoclasts* (Iconoclasti, 1905) definisce l'uomo. Il suo romanzo *Painted Veils* (Veli dipinti, 1920) è un panorama fedele di quei giorni, tra rivoluzioni letterarie, orge sessuali e visioni mistiche. Si ebbe un fenomeno editoriale: Joel Spingarn, discepolo di Benedetto Croce, insegnava "Rinascimento"; Isadora Duncan danzava il "Rinascimento"; la poetessa del "Rinascimento Americano" era una collegiale, Edna St. Vincent Millay (1892-1950), che divenne famosa nel 1911, all'età di diciannove anni, per la pubblicazione del poema *Renascence* (Rinascita); una compositrice di sonetti pagano-romantica, eloquente come [2447] un Keats minore, femminile, stimata anche perché seppe accompagnare i sentimenti dell'epoca levando la voce, in *Justice Denied in Massachusetts* (La giustizia negata nel Massachusetts, 1927), contro l'assassinio legalizzato di

³³¹ A. PARRY, *Garrets and Pretenders. A History of Bohemianism in America*, New York, 1933; A. KAZIN, *The Joyous Season*, in "On Native Grounds", New York, 1942.

Sacco e Vanzetti. Oggi non percepiamo la “modernità” della sua poesia, ma all’epoca l’impressione era differente: «*She gave voice to a new freedom, a new equality, the right of the woman to be as inconstant in love as the man...*»³³²; la poesia dell’adolescenza. Molto di questo era soltanto teoria e sogno, irrealizzabile nell’ambiente americano di allora, come dimostrò ben presto il processo contro *Jurgen* (1919), il romanzo rabelaisiano di James Branch Cabell (1879-1958), lo scrittore più caratteristico di quel “rinascimento” un po’ entusiasta e un po’ falso. Un americano moderno, scettico, che soddisfa i suoi desideri antipuritani inventando un mondo romanzesco, fantastico, un Medioevo aristocratico e lascivo: questo è Cabell. In una serie interminabile di romanzi egli tratta dei fatti di Don Manuel a Poictesme, paese degli antenati medievali dei borghesi della città di Lichfield nello stato della Virginia; come se due fotografie fossero copiate l’una dall’altra. Alcuni critici (quelli che erano giovani quando Cabell apparve) continuano ad elogiarlo come uno dei più grandi poeti in prosa di tutti i tempi; altri disprezzano in lui il “sub-simbolista”, che aveva mescolato Stevenson con Anatole France; ma altri lo condannano come il più codardo degli esteti e degli evasionisti in un’epoca di rivoluzione sociale: “[adhuc] *sub judice lis est*”³³³. Critici più sereni mettono da parte quella serie di romanzi per conservare *Jurgen*, esempio sufficiente dell’arte apprezzabile ma limitata di Cabell. Il libro ha tuttavia un’importanza storica: la vittoria ottenuta nel processo contro l’opera “oscena” significò l’emancipazione della letteratura americana.

America’s Coming of Age (L’America diventa maggiorenne): così definiva la situazione, nel 1915, il critico Van Wyck Brooks (1886-1963), all’epoca ancora il più convinto degli europeizzanti, biografo dell’espatriato Henry James e del mal compreso Mark Twain; un avanguardista che in seguito, di fronte a nuovi modernismi, ripiegò [2448] su una posizione in parte conservatrice e in parte nazionalista. L’espressione “*America’s coming of age*” aveva vari sensi, tra gli altri quello secondo cui era finita l’epoca dell’individualismo economico dei pionieri ed era cominciata l’epoca delle lotte di classe. Nel 1911 Piet Vlag aveva fondato la rivista socialista “*Masses*” (Masse), di cui si disse che le masse non la leggevano perché il socialismo ideologicamente poco sicuro dei redattori si rivolgeva piuttosto ai *bohémien* sofisticati. E’ la rivista per la quale in grande giornalista John Reed (1887-1920) scrisse il celebre *reportage* dal titolo *Ten Days That Shook the World* (I dieci giorni che sconvolsero il mondo, 1919) sulla rivoluzione bolscevica del 1917. In questo ambiente del giornalismo d’avanguardia sorse la figura di Randolph Silliman Bourne (1886-1918), il “*literary radical*” (radicale letterario) sfortunato che morì prima che davanti a lui si aprisse la strada della rivoluzione politica (secondo alcuni) o della rivoluzione letteraria (secondo altri). Chi

³³² N. d. t.: «Ha dato voce a una nuova libertà, una nuove uguaglianza, il diritto della donna a essere altrettanto incostante nell’amore quanto l’uomo...». Citazione da Hildegard FLANNER, *Two Poets: Jeffers and Millay*, New York, 1937, p. 162.

³³³ «La disputa è ancora in corso», citazione dall’*Ars Poetica* di Orazio.

ne continuò il lavoro, forse in un senso diverso rispetto a ciò che pensava Bourne, fu Mencken³³⁴, il “*literary radical*” degli anni 1920. E dallo stesso giornalismo di avanguardia provverrà Sinclair Lewis³³⁵, per condurre la crociata della demolizione satirica del provincialismo americano.

Tutti questi partecipanti al “rinascimento” di Greenwich Village criticarono l’America paragonandola all’Europa; Spingarn, Van Wyck Brooks, Bourne e Mencken conoscevano bene la Francia, l’Inghilterra, la Germania, l’Italia, l’Europa di Croce, Nietzsche, Roland, Wilde e Shaw, dell’avanguardia del 1900; erano stati a Parigi con Gertrude Stein³³⁶, la futura “madre dell’emigrazione letteraria”, o vi si erano trasferiti, come Margaret Anderson, fondatrice della “*Little Review*” e futura editrice di Joyce. Sull’altro versante, a Greenwich Village erano presenti ambasciatori dell’avanguardia francese come i pittori Marcel Duchamp e Francis Picabia, che saranno tra i fondatori del “Dada”. Una rivoluzione “diversa da quella sperata” si stava mettendo in moto.

³³⁴ N. d. t.: Su Mencken cfr. cap. 10.1, pp. 2591-2592.

³³⁵ N. d. t.: Su Sinclair Lewis cfr. cap. 10.1, pp. 2596-2597.

³³⁶ N. d. t.: Su Gertrude Stein cfr. cap. 10.1, pp. 2567 ss.