



GYÖRGY LUKÁCS

IL ROMANZO STORICO

Introduzione di Cesare Cases. Traduzione di Eraldo Arnaud.

61

EINAUDI



EDITORE

Titolo originale *Der historische Roman*

© 1957 by Aufbau-Verlag, Berlin

Copyright © 1965 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino Seconda edizione

György Lukács

IL ROMANZO STORICO

Introduzione di Cesare Cases

Traduzione di Eraldo Arnaud

Giulio Einaudi editore 1970

Il romanzo storico ha una posizione per molti rispetti eccezionale nell'opera di György Lukács. Scritto nel periodo del soggiorno in Urss (1933-45) e più precisamente negli anni 1936-37, questo libro fu l'unica opera importante di Lukács, composta in quel fecondo decennio, che, pubblicata subito in russo (dapprima a puntate nella rivista « Literaturnyi Kritik » nel 1937-38), si inserì nel vivo di un dibattito in corso nell'Unione Sovietica. Nel 1935 era uscito il nono volume della *Literaturnaja enciklopedija* che conteneva una lunga voce « romanzo » divisa in due parti, la seconda delle quali (che portava il sottotitolo *Il romanzo come epopea borghese*) era dovuta a Lukács. Questo articolo era stato a sua volta preparato da una relazione tenuta da Lukács alla sezione letteraria dell'Istituto di filosofia dell'Accademia comunista, relazione cui seguì un'ampia discussione¹.

Tuttavia di queste origini immediate, così come della polemica con il Perverzev, la cui teoria del romanzo divergeva da quella di Lukács, nel libro non sono rimaste tracce visibili. Così com'è, esso è indirizzato, nel suo mordente attuale, piuttosto alla cultura tedesca, che restava sempre la più vicina e familiare all'autore. Ed è qui che l'importanza della sua datazione storica risulta più evidente. Il VII Congresso dell'Internazionale comunista (1935) aveva reso ufficiale e operante quella politica di fronte popolare che Lukács auspicava già da parecchi anni e che egli aveva formulato nel 1928 nelle cosiddette *Tesi di Blum*

¹ Devo queste notizie alla cortesia dell'amico Vittorio Strada, profondo conoscitore della cultura sovietica dell'epoca.

(suo pseudonimo nel Partito comunista ungherese clandestino). La creazione di un'unità antifascista aveva posto in primo piano l'analisi del passato, l'esame delle cause che avevano portato all'avvento del fascismo, la ricerca di tradizioni progressiste interrotte o almeno quella di analogie storiche atte a esemplificare la lotta che si svolgeva nel presente. Donde l'importanza che ebbe allora nella letteratura antifascista, specie tedesca, la produzione di romanzi storici, e si ricorderà il successo che ebbero anche da noi, in pieno fascismo, *La giovinezza di Enrico IV* di Heinrich Mann o la trilogia di Lion Feuchtwanger su Giuseppe Flavio. Ma l'avvento della politica di fronte popolare aveva coinciso con l'inizio della peggior fase dello stalinismo; prendere sul serio — e non come pura mossa tattica — il richiamo alle tradizioni progressive della borghesia, innestare la democrazia socialista sulla democrazia borghese, significava anche mettere il dito sulla piaga della contraddizione, che risalta quindi controluce nella filigrana del libro, come in tutti gli scritti di Lukács del periodo staliniano, ed è certo una delle ragioni per cui, con il solito alibi della sua scarsa conoscenza della letteratura sovietica, egli preferisce escluderla dalla sua indagine.

Ecco dunque che l'interesse teorico di Lukács, maturato in una lunga esperienza e in una lunga evoluzione ideologica, veniva a fondersi perfettamente con intenti attuali. Descrivere lo sviluppo del romanzo storico nella sua epoca classica; mostrare come esso non fosse un genere a sé, ma la naturale conseguenza della consapevolezza storicistica maturata dopo la Rivoluzione francese e che appare dapprima in questa forma per estendersi poi, con Balzac, anche al presente, considerando « il presente come storia » (secondo un'espressione lukacsiana cara a Paul M. Sweezy) e dando così origine al romanzo moderno; mostrare come la decadenza della borghesia dopo il 1848 dia luogo proprio alla costituzione del romanzo storico come presunto genere autonomo, separato dalla coscienza della storicità del presente e inteso a proiettare in luoghi e tempi lontani l'estraneità dell'individuo alla società che lo circonda: tutto ciò approdava naturalmente a individuare e a promu-

vere nei tentativi degli anni trenta la tendenza a riallacciarsi alle tradizioni letterarie della borghesia progressiva, e a denunciare le deficienze dovute all'influsso di quelle della borghesia decadente.

Ciò che risulta da tale impostazione è il libro piú fuso e meglio articolato che il Lukács critico e storico letterario abbia scritto. Come finezza e precisione di analisi saranno magari da preferirgli certi saggi sulla letteratura tedesca del Settecento e dell'Ottocento, in cui tali qualità ravvivano anche la prosa volutamente scolorita del Lukács posteriore a *Storia e coscienza di classe*. La forma del *Romanzo storico* è invece decisamente monotona, puramente funzionale, né vale la pena di difenderla contro coloro che – al seguito del Lukács di *L'anima e le forme* – esigono che si scriva d'arte solo in forme artistiche, così come Lukács giustamente tratta Walter Scott da stella di prima grandezza senza menomamente preoccuparsi dell'anatema scagliatogli addosso dagli storici letterari per quelle deficienze artistiche di cui anche Lukács è pur consapevole (si veda il passo in cui riconosce la superiorità del Manzoni). Ma a chi abbia appena qualche sensibilità per il rigore e l'acume dell'esposizione e dell'argomentazione, questo libro apparirà come uno dei massimi prodotti del pensiero storico del nostro tempo.

Anzitutto per la capacità di seguire l'evoluzione nei suoi rappresentanti minori e minimi. Benché l'autore non abbia affatto inteso, come egli stesso avverte, scrivere una storia completa del « genere », ma si sia prefisso compiti essenzialmente teorici e abbia scelto i suoi esempi in corrispondenza ad essi e non in base a meccanici criteri manualistici, tuttavia questi esempi balzano fuori dalle sue pagine, proprio perché investiti dal soffio delle questioni teoriche, con estrema vivezza: nomi come Ludovic Vitet, Wilhelm Meinhold, Willibald Alexis, Erckmann-Chatrian, che appena conosciamo e che ben difficilmente un normale storico letterario riuscirebbe a rivestire di carne, acquistano concretezza non appena li si vede combattere con il problema dell'« anacronismo necessario » o con il dilemma tra rispetto e alterazione della realtà storica. Questa capa-

cità di inserire i minori nella linea di sviluppo è da sottolineare per due ragioni. In primo luogo essa smentisce le accuse di aristocraticismo generalmente mosse a Lukács nei paesi socialisti. È certo che egli, come ha ribadito anche in una recente intervista¹, ritiene che la grande arte sia un'eccezione, ed è ad essa che va il suo precipuo interesse. Questa eccezione emerge però da un sostrato di tentativi non riusciti o solo parzialmente riusciti che in un contesto storico, come quello di questo libro, assumono pure la loro importanza, se non altro in quanto lumeggiano per contrasto le difficoltà da superare e la via della soluzione. Ora – e questo è il secondo punto – una simile impostazione non poteva sorgere che sulla base delle nuove concezioni elaborate da Lukács all'inizio degli anni trenta. Non a caso il geniale schizzo delineato nella *Teoria del romanzo* (1914) si limitava ad alcune vette isolate, secondo i principî propri della *Geistesgeschichte*. « Era costume – ricorda Lukács nell'introduzione alla recente ristampa del libro² – creare, a partire da pochi tratti di un indirizzo, di un periodo ecc., per lo piú colti solo in modo intuitivo, dei concetti sintetici generali, da cui poi si scendeva deduttivamente ai fenomeni singoli, credendo in tal modo di ottenere una sintesi grandiosa. Questo era anche il metodo della *Teoria del romanzo* ». E analizzando lo schema astratto, la « camicia di forza concettuale » di questo libro, Lukács conclude che in esso « non trovavano posto romanzieri come Defoe, Fielding o Stendhal » e che l'autore attribuiva piú importanza a Flaubert che a Balzac, a Dostoevskij che a Tolstoj. Queste deformazioni dipendevano strettamente dalla semplificazione per cui l'epoca borghese, che trasformava l'epopea in romanzo, era concepita unilateralmente come « epoca della compiuta peccaminosità », di fronte alla quale erano possibili solo i due atteggiamenti soggettivi dell'« idealismo astratto » e del « romanticismo della disillusione » (esemplificati rispettivamente dal *Don Chisciotte* e dall'*Education sentimentale*), non come pro-

¹ « Rinascita - Il Contemporaneo », 27 febbraio 1963.

² *Die Theorie des Romans*, Neuwied 1963, pp. 7-8.

cesso storico oggettivo ricco di contrasti e di contraddizioni. Di fronte alla metodologia del primo Lukács, quella impiegata nel *Romanzo storico* rivela quindi ben maggiore duttilità e aderenza al concreto.

Un grande progresso si realizza anche in quella che era la novità specifica della *Teoria del romanzo*, e cioè la ripresa della sintesi hegeliana di considerazione storica e considerazione teorica. Nel *Romanzo storico* essa culmina in quel secondo capitolo che resta il più importante contributo di Lukács alla teoria dei generi letterari e forse, anche dopo la pubblicazione della prima parte dell'*Estetica* (dedicata peraltro solo al problema della peculiarità della sfera estetica), all'estetica in generale. Il lungo excursus vuole dare la spiegazione del fatto che il senso della storia si era già pienamente incarnato nel dramma di Shakespeare mentre nel romanzo esso appare solo due secoli più tardi con Walter Scott. Grosso modo la ragione è che Shakespeare e i suoi contemporanei sentivano profondamente la crisi del sistema feudale, ma l'avvertivano ed erano in grado di rappresentarla solo in quell'autodistruzione della aristocrazia, in quel dissanguamento delle famiglie nobili di cui la guerra delle Due Rose aveva dato terribili esempi. Invece il romanzo, investendo la «totalità degli oggetti», ha bisogno che la percezione del rivolgimento storico non si limiti al destino degli individui ma si estenda a tutte le forme e gli aspetti della vita, ciò che può accadere solo dopo la Rivoluzione francese. Per arrivare a questa conclusione Lukács deve esaurientemente definire le differenze specifiche tra poesia epica e drammatica e delineare lo svolgimento del dramma storico, la cui esposizione si affianca così, sia pure in forma abbreviata, a quella dello svolgimento del romanzo storico. Si vede qui come l'adozione della «teoria del rispecchiamento» – in una versione certo più smaliziata di quella del marxismo ortodosso ufficiale – abbia significato per Lukács un'acquisizione sostanziale. Quella dialettica dei generi che nella *Teoria del romanzo* si librava nell'atmosfera rarefatta dell'inesplicabile contrasto tra il mondo greco e l'infelicità del presente, qui diventa ben più concreta sia nei momenti

teorici che nell'esemplificazione storica. E dopo Hegel non era stato piú possibile leggere pagine da cui emergesse con tanta evidenza la storicit  delle categorie estetiche.

L'ombra di negativit  assoluta che gravava su tutta l'et  borghese, l'et  del romanzo, come « epoca della compiuta peccaminosit  », sembra per  essersi soltanto ridotta, perch  nel *Romanzo storico* essa continua ad occupare una zona di tale storia, quella della decadenza della borghesia dopo il 1848. In realt  il mutamento non   puramente di estensione: il fatto che il riferimento in qualche modo esemplare non sia piú l'epoca stellare dei Greci ma lo sviluppo progressivo della borghesia fa s  che anche la decadenza del romanzo storico venga descritta, per cos  dire, a distanza ravvicinata, e per negativi che siano, i capitoli su *Salammb * di Flaubert e sui romanzi di C. F. Meyer sono almeno al livello di quello su Walter Scott e forse lo superano per acutezza di analisi e intelligenza storica.   vero per  che, ciononostante, questo processo di decadenza e la susseguente ripresa nel romanzo dell'umanesimo democratico antifascista contengono delle forzature (visibili per esempio nell'evidente sopravvalutazione di opere come *Colas Breugnon* di Romain Rolland o *l'Enrico IV* di H. Mann), di cui   possibile, oggi, discernere le ragioni. La *Teoria del romanzo* rientrava, come Lukács stesso oggi riconosce, in quel filone che egli ha definito « anticapitalismo romantico » e le cui vicende occupano buona parte della *Distruzione della ragione*, con la differenza che l'orrore per l'inumanit  del capitalismo non vi sfocia nel nichilismo e nell'apologia reazionaria del passato precapitalistico, ma postula un'everzione e una liberazione totale che l'autore doveva di l  a poco individuare nel comunismo e teorizzare in *Storia e coscienza di classe*. Nella fase posteriore a questo libro, condizionata dal riflusso della rivoluzione mondiale e dall'avvento del fascismo da una parte e dello stalinismo dall'altra, la prospettiva del comunismo si dilata nel tempo e si complica di tappe intermedie. L'accento negativo posa ora soprattutto sull'imperialismo, pi  che sull'et  borghese in generale, e la soluzione, anzich  in una palingenesi, appare consistere in una ripresa dell'« eredit  » borghese sotto la

guida del proletariato. Abbiamo già sufficientemente insisto sull'enorme apporto positivo di questa nuova concezione agli orizzonti metodologici, speculativi e storicistici del pensiero lukacsiano: se Lukács si fosse fermato, come oggi si pretende, alle posizioni di *Storia e coscienza di classe*, sarebbe stato condannato alla sterilità di un Karl Korsch o alla genericità di un Ernst Bloch (ciò che non significa che in altri campi – è il caso di Bertolt Brecht – questo irrigidimento non potesse essere estremamente fecondo). Lukács stesso, nel *Giovane Hegel*, ha delineato uno sviluppo analogo di concrenza del pensiero con il proprio tempo nell'evoluzione di Hegel dopo la fine della Rivoluzione francese e l'avvento di Napoleone.

Ma gli anni del dopoguerra hanno cambiato profondamente la situazione: il riassetto del capitalismo in forme oligopolistiche e pianificate, il pericolo atomico, l'estensione della lotta coloniale e la crisi dello stalinismo hanno reso utopistiche proprio le speranze di un fronte popolare, di una prosecuzione della democrazia borghese nella democrazia socialista, e insieme contestato la teoria del socialismo in un solo paese e ribadito l'unicità del processo mondiale. Ciò significa, nel contesto che ci interessa, che l'auspicio finale di Lukács di una ripresa del romanzo storico classico è ben lungi dall'avverarsi. È sintomatico che, aggiornando nel 1960 per l'edizione inglese la prefazione all'edizione tedesca del 1954¹, Lukács non abbia potuto indicare, come « nuovi romanzi storici importanti » apparsi nel dopoguerra, che « confermano i principi » del suo libro, altro che *La campana d'Islanda* di Halldor Laxness e *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, cioè due opere situate in due estreme e opposte periferie del mondo capitalistico. Viviamo anzi in una temperie in cui, anche e ben al di fuori del romanzo, la cultura è dominata da un antistoricismo che per le ragioni anzidette non si limita alla sua sede naturale, quella della conservazione, ma si estende al

¹ *The Historical Novel*, London 1962. Questa prefazione all'edizione inglese (che salvo questo accenno non differisce in nulla da quella all'edizione tedesca contenuta nel presente volume) è apparsa in traduzione italiana in « L'Europa letteraria », n. 19 (1963), pp. 162-64.

campo rivoluzionario, cancellandone talvolta i confini sul piano superstrutturale. Le forme spesso puerili e grottesche di tale antistoricismo non devono far dimenticare che esse esprimono in modo sbagliato una legittima esigenza, e cioè l'imperativo di tornare a sottolineare la discontinuità tra socialismo e sviluppo borghese, e la continuità di quest'ultimo. Su questo terreno prospera nuovamente l'anticapitalismo romantico e si ripropongono le tesi del primo Lukács. Anche gli schemi della *Teoria del romanzo* vengono utilizzati da Lucien Goldmann, questo primo Lukács *pour les pauvres* della neoavanguardia, per stabilire una connessione diretta tra il *nouveau roman* e le vette della letteratura universale. Una volta dissipati questi fumi e fatta la debita distinzione tra « presente come storia » e presente come moda transeunte, anche il pensiero teorico potrà fare un passo piú in là e giovare della nuova costellazione storica per inquadrare con diverse accentuazioni l'evoluzione del romanzo in generale e del romanzo storico in particolare. Ma il fatto che queste istanze si pongano fin d'ora non significa in alcun modo che *Il romanzo storico* vada letto soltanto come una messe di acute osservazioni, che per esempio il lettore italiano debba soltanto soddisfare la legittima curiosità di vedere come *I promessi sposi*, la *Lettre à M. Chauvet*, la *Mirra* dell'Alfieri vi siano esaminati in una visuale per lui interamente inedita. Se il periodo storico di cui questo libro esemplarmente riassume le caratteristiche, gli orizzonti e le potenzialità teoriche, è ormai concluso, ciò gli permette anzi di essere letto con quella sensazione di trovarsi di fronte a una formulazione provvisoria nel corso generale dello spirito, ma definitiva all'interno di una sua singola fase, che si prova di fronte a tutti i classici del pensiero.

CESARE CASES

György Lukács è nato il 13 aprile 1885 a Budapest da ricca famiglia ebrea (il padre era un noto banchiere, insignito da Francesco Giuseppe di un titolo nobiliare, sicché nel frontespizio di *Die Seele und die Formen* il nome del figlio appare preceduto da un *von*, talvolta ancora erroneamente attribuitogli). Le letture di Scott e Cooper schiudono al bambino il mondo della grande arte epica. Ma ne-

gli anni del liceo e dell'università Lukács si interessa soprattutto al teatro e dà vita con degli amici a un'iniziativa teatrale (il teatro «Talia») con lo scopo di presentare a Budapest il teatro contemporaneo, da Ibsen a Maeterlinck. Laureatosi a Budapest nel 1906, tra il 1909 e il 1910 approfondisce gli studi di filosofia a Berlino, subendo soprattutto l'infusso di Georg Simmel. Risalgono a quegli anni l'amicizia con Ernst Bloch e la pubblicazione dei primi libri in ungherese: *A dráma formája* (*La forma drammatica*, 1909), *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (*Metodologia della storia letteraria*, 1910), *Esztétikai kultúra* (*Cultura estetica*, 1911) e *A modern dráma fejlődésének története* (*Storia dell'evoluzione del dramma moderno*, 2 voll., 1912). La prima raccolta di saggi in lingua tedesca, *Die Seele und die Formen* (*L'anima e le forme*, 1911) lo rende noto al di fuori dell'Ungheria. Nel 1912 Lukács si trasferisce a Heidelberg dove lavora con Max Weber, che apprezza moltissimo il giovane ungherese, il quale in quegli anni prepara un'estetica (rimasta frammentaria) e un libro su Dostoevskij. Lo scoppio della prima guerra mondiale determina una profonda crisi spirituale che si riflette in *Die Theorie des Romans* (*La teoria del romanzo*), opera scritta tra il 1914 e il 1915 e pubblicata nel 1920, e sfocia nell'avvicinamento al marxismo e nell'iscrizione al Partito comunista ungherese.

Nel 1919, durante la breve vita della repubblica sovietica di Béla Kun, Lukács è commissario del popolo all'istruzione e commissario politico della quinta divisione rossa. Dopo la repressione egli fugge a Vienna dove viene arrestato, e la minaccia di consentire alla richiesta di estradizione da parte del governo ungherese viene sventata dall'intervento di un gruppo di intellettuali, tra cui Thomas Mann. Rilasciato, vive a Vienna e poi a Berlino. Nel 1923 esce *Geschichte und Klassenbewusstsein* (*Storia e coscienza di classe*), il capolavoro di Lukács teorico del pensiero rivoluzionario, nel 1924 uno studio su Lenin e nel 1926 uno su Moses Hess. Specie *Storia e coscienza di classe* suscita aspre discussioni che condurranno cinque anni più tardi, nel 1929, a una radicale autocritica. Nel frattempo Lukács, smussando molte punte del suo estremismo giovanile, aveva elaborato le tesi politiche note sotto il nome di *Tesi di Blum* (1928) che gli procurano l'accusa di deviazionismo di destra e l'esclusione dal Comitato Centrale del Partito comunista ungherese. Nel 1930-31 egli lavora all'istituto Marx-Engels-Lenin di Mosca, allora diretto da Rjazanov, dove stringe amicizia con M. Lifschitz (Lifšic) e può conoscere gli scritti giovanili di Marx che lo convincono della validità del materialismo dialettico. Tornato a Berlino, vi resta fino all'avvento del nazismo, collaborando alla rivista «Linkskurve» con saggi in cui pone le basi della sua nuova concezione del realismo. Nel 1933 torna a Mosca dove lavora fino alla fine della guerra presso l'istituto di filosofia dell'Accademia delle Scienze. È questo il periodo più fecondo dell'attività di Lukács. Oltre ai due libri *Der historische Roman* (*Il romanzo storico*, 1938) e *Der junge He-*

gel (*Il giovane Hegel*, 1948), nascono in questo tempo, spesso sotto forma di contributi alle riviste che si stampavano a Mosca (« Internationale Literatur », « Uj hang » ecc.), quasi tutti i saggi raccolti dopo la guerra nei volumi *Schicksalswende (Svolta del destino)*, 1948), *Essays über den Realismus (Saggi sul realismo)*, 1948), *Karl Marx e Friedrich Engels als Literaturhistoriker (Karl Marx e Friedrich Engels come storici letterari)*, 1948), *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik (Contributi alla storia dell'estetica)*, 1954), *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur (Schizzo di storia della letteratura tedesca moderna)*, 1953), *Goethe und seine Zeit (Goethe e il suo tempo)*, 1947), *Deutsche Realisten des XIX. Jahrhunderts (Realisti tedeschi dell'Ottocento)*, 1951), *Thomas Mann (1949)*, *Der russische Realismus in der Weltliteratur (Il realismo russo nella letteratura mondiale)*, 1949), *Balzac und der französische Realismus (Balzac e il realismo francese)*, 1952).

Durante la guerra Lukács viene arrestato dalla polizia staliniana e liberato dopo qualche settimana per intervento di Dimitrov. Dopo la fine della guerra egli rientra in Ungheria dove svolge una funzione di primo piano come membro del parlamento e della direzione dell'accademia ungherese delle scienze e come professore di estetica e filosofia della cultura all'università di Budapest. Nel 1947 le discussioni sorte intorno al libro *Iroladom és demokrácia (Letteratura e democrazia)*, 1947) lo costringono a ritirarsi dalla vita politica. In questi anni, oltre a scritti di carattere occasionale come *Esistenzialismo o marxismo?* (1949), egli prepara la grande analisi della filosofia dell'epoca imperialistica, uscita nel 1954 con il titolo *Die Zerstörung der Vernunft (La distruzione della ragione)*. Nel 1956 egli prende parte attiva al disgelo politico e culturale come membro influente del club Petöfi e viene rieletto al Comitato Centrale del Partito comunista. Durante la rivolta d'ottobre è nominato ministro della Pubblica Istruzione nel primo governo Nagy e dopo la repressione viene deportato in Romania dove rientra a Budapest nell'aprile 1957. In questo momento alcuni scritti (*Prolegomeni a un'estetica marxista. Il significato attuale del realismo critico*, 1957) escono per la prima volta in Italia. La vita ritirata che Lukács conduce dopo il 1957 gli permette di scrivere l'imponente prima parte dell'*Estetica (Die Eigenart des Ästhetischen)*, 2 voll., 1964). Attualmente egli lavora a un'*Ontologia dell'essere sociale* e negli ultimi tempi ha fatto una serie di interventi sulle questioni e le prospettive della politica internazionale. Dal 1962 esce presso l'editore Luchterhand di Neuwied am Rhein un'edizione delle opere complete in lingua tedesca che comprenderà almeno dodici volumi. Le più importanti opere di Lukács sono ormai state tutte tradotte in italiano, salvo *Storia e coscienza di classe* e *l'Estetica* (di cui peraltro è imminente il primo volume).

IL ROMANZO STORICO

Questo libro fu scritto nell'inverno 1936-37 e fu pubblicato, appena finito, in lingua russa. Se oggi lo metto nelle mani del lettore tedesco in forma immutata, tale decisione richiede d'essere in qualche modo giustificata. È infatti evidente che i sedici anni trascorsi hanno accresciuto in modo considerevole la materia dell'ultimo capitolo. Per richiamarmi a un esempio soltanto: un'analisi particolareggiata della seconda e ultima parte dell'*Henri Quatre* di Heinrich Mann, pubblicata successivamente a quell'epoca, aumenterebbe senza dubbio la concretezza e l'attualità dell'ultimo capitolo. La stessa cosa vale per i romanzi piú recenti di Lion Feuchtwanger. Ma ancora piú importante è il fatto che il quadro ambientale e le prospettive che si esprimono al riguardo risalgono a sedici anni fa. Ciò ha l'inconveniente che certe aspettative si sono dimostrate troppo ottimistiche e non sono state confermate dagli avvenimenti storici. Il libro per esempio nutre speranze esagerate, anzi false, circa il movimento che avrebbe dovuto portare il popolo tedesco a liberarsi da solo, circa la rivoluzione spagnola, e via dicendo.

Se non colmo queste lacune, se non correggo gli errori, ma pubblico il libro nella forma in cui era stato scritto piú di sedici anni fa, ciò avviene anzitutto perché, date le circostanze del mio lavoro, difficilmente mi troverei in condizione di modificare ancora nell'essenziale ciò che una volta ho scritto; mi sono quindi trovato di fronte al dilemma: o pubblicare il libro in forma immutata, o non pubblicarlo affatto.

Questa giustificazione tuttavia non sarebbe soddisfacente sotto l'aspetto scientifico, se la letteratura degli ultimi

due decenni dovesse avere conseguenze decisive per la possibilità di risolvere le questioni che qui vengono trattate, per il valore e l'importanza dei risultati raggiunti. Ciò si verificherebbe certamente se la problematica del mio libro concernesse soltanto la storia letteraria, se lo sviluppo del romanzo storico (o del dramma storico) o anche semplicemente il sorgere dello spirito storico, il suo venir meno e il suo rivivere formassero il vero oggetto e il vero contenuto di questo libro.

Ma, come il lettore vedrà, non è così. Gli intenti che mi sono proposto sono di natura teorica. Il mio scopo era di studiare l'influenza reciproca fra lo spirito storico e quella grande letteratura che rappresenta la totalità della storia; e questo soltanto in rapporto alla letteratura borghese; il cambiamento di direzione determinato dal realismo socialista esorbita dai limiti del mio studio. Naturalmente in una problematica di tal genere già la più profonda, la più teorica e più astratta dialettica della questione è di carattere storico. Tuttavia il mio studio ha il solo intento di tracciare le linee principali di questa dialettica storica. Vale a dire: esso analizza e fa oggetto d'indagine solo le correnti che caratterizzano quest'evoluzione storica, le diramazioni e i punti d'incontro che, considerati sotto l'aspetto della teoria, sono tipici e indispensabili. Perciò esso non mira neppure alla completezza storica. Il lettore non si attenda qui un trattato sullo sviluppo del romanzo storico o del dramma storico; egli troverà presi in considerazione soltanto quegli scrittori, quelle opere, quegli indirizzi che hanno un'importanza rappresentativa da questo punto di vista teorico. Per questa ragione scrittori meno importanti sotto l'aspetto puramente letterario poterono e dovettero essere trattati a fondo, mentre in altri casi fui costretto a tralasciare opere aventi un valore poetico molto maggiore.

Da questo punto di vista anche l'antica conclusione, costituita dallo sfociare dello sviluppo in quello che era il presente di allora, cioè nella letteratura antifascista tedesca del 1937, poté rimanere invariata. Ciò perché, a mio avviso, le questioni importanti dal punto di vista teorico, in

primo luogo il vigore e la temporanea debolezza, che si ebbero tanto nel campo filosofico e politico quanto nel campo estetico, trovano la loro chiara espressione proprio in questa letteratura. Il fatto che la mia prospettiva politica di allora si sia dimostrata troppo ottimistica non cambia nulla quanto al significato delle questioni teoriche proposte e quanto alla linea su cui va cercata la loro soluzione.

Tale intento determina i problemi metodologici del mio libro. In primo luogo, come si è accennato, la scelta del materiale. Questo libro non presenta uno svolgimento storico nel senso stretto del termine, cerca però di far vedere le linee principali dello svolgimento storico e le questioni più importanti che in esso emergono. L'ideale sarebbe naturalmente di mettere in rapporto l'elaborazione completa del punto di vista teorico con la trattazione esauriente dello svolgimento storico nel suo complesso. Solo così diventerebbe evidente a tutti la vera forza della dialettica marxista: ognuno potrebbe comprendere come essa nella sua essenza non appartenga in primo luogo al pensiero, ma sia il rispecchiamento nel pensiero del processo storico reale. Nel compiere il mio lavoro non mi sono proposto quale meta neppure questo ideale; considero quindi il mio libro semplicemente come un tentativo di fissare nei loro principi i punti essenziali, con la speranza che gli faranno seguito altre opere più vaste e più complete.

Il secondo punto di vista metodologico, di decisiva importanza, è l'indagine sul rapporto di reciproca dipendenza fra lo sviluppo politico-sociale, da una parte, la *Weltanschauung* e la forma artistica che da esso sorgono, dall'altra. Si presentava qui tutta una serie di problemi nuovi finora poco studiati: la base sociale della distinzione fra i generi, del loro accostarsi gli uni agli altri, del sorgere e del venir meno dei nuovi elementi formali in questo complicato processo di reciproci influssi. Anche sotto questo aspetto ritengo frammentario il mio libro e lo considero soltanto un cominciamento, un tentativo. Nel concretarsi dell'estetica marxista tale questione ha appena fatto la sua comparsa. Una seria teoria marxista dei generi è tuttavia impossibile fino a che non ci sforziamo di applicare al problema della

differenziazione dei generi la teoria del rispecchiamento propria della dialettica materialistica. In relazione all'analisi della logica hegeliana, Lenin ha fatto notare in modo geniale come le forme piú astratte del ragionamento (sillogismi) siano anche casi astratti di rispecchiamento della realtà. Nel mio libro ho cercato di applicare questo concetto all'epica e al dramma. Ma anche qui — esattamente come nella trattazione storica — mi dovetti limitare a delineare sotto l'aspetto metodologico il tentativo di soluzione. Questo libro non ha dunque né la pretesa di dare una teoria completa delle forme drammatiche e epiche, né vuole offrire al lettore un quadro completo dello sviluppo del romanzo storico e del dramma nel campo della storia.

Il libro quindi, nonostante la sua estensione, è soltanto un tentativo, un saggio: un lavoro preparatorio al tempo stesso per l'estetica marxista e per la trattazione materialistica della moderna storia letteraria. A questo riguardo non insisterò mai abbastanza sul fatto che lo considero soltanto uno spunto che spero altri riprendano e continuino, correggendo i risultati da me raggiunti, se sarà necessario. Credo tuttavia che su questo terreno ancora appena dissodato anche questo primo cominciamento abbia la sua ragion d'essere.

Budapest, marzo 1954.

PREFAZIONE

Questa monografia non ha affatto la pretesa di fare una storia particolareggiata e completa del romanzo storico. A parte il fatto che per questo mancano veri lavori preparatori, ciò non era assolutamente nelle mie intenzioni. Ho voluto trattare soltanto le piú importanti e fondamentali questioni teoriche. Data la parte straordinariamente importante che il romanzo storico sostiene sia nella letteratura dell'Unione Sovietica che in quella del fronte popolare antifascista, una simile ricerca fondamentale mi sembra indispensabile quanto attuale. Tanto piú che, nonostante le grandi doti dei suoi migliori rappresentanti, il romanzo storia particolareggiata e completa del romanzo storico. A della funesta eredità, non ancora del tutto superata, del decadentismo borghese. Ora se si vuol mettere a nudo questo difetto, l'attenzione del critico si deve rivolgere alle questioni fondamentali non solo del romanzo storico, ma della letteratura in generale.

Ma la ricerca teorica viene qui condotta su base storica. La differenza fondamentale fra il romanzo storico dei classici e quello del decadentismo ecc. ha le sue ragioni storiche. È in questo lavoro si deve appunto mostrare come la nascita e lo sviluppo, l'ascesa e la decadenza del romanzo storico si manifestino quali conseguenze necessarie delle grandi trasformazioni sociali dell'età moderna e come i suoi diversi problemi formali siano il riflesso nel campo dell'arte di queste stesse trasformazioni storico-sociali.

Lo spirito del lavoro è quindi storico. In esso però non si vuol giungere a una compiutezza storica. Vengono considerati soltanto quegli scrittori le cui opere sono sotto un determinato punto di vista rappresentative e costitui-

scono una tappa importante sulla via dell'evoluzione del romanzo storico. Lo stesso criterio di scelta è stato seguito nel menzionare i critici e studiosi di estetica del passato, come pure gli scrittori che si sono occupati di teoria della letteratura. Nell'uno e nell'altro campo mi sono preoccupato di dimostrare che ciò che conta non è escogitare qualcosa che pretenda di essere « radicalmente nuovo », bensì — come Lenin ci ha insegnato — assimilare quanto vi è di valido nell'evoluzione precedente ed elaborarlo criticamente. L'attualità e l'esemplarità dei classici è anche per il romanzo storico contemporaneo un problema centrale.

Non sta a me giudicare come e fino a che punto i miei intenti siano stati attuati. Qui mi importa soltanto di indicare chiaramente al lettore questi intenti in modo che egli sappia fin da principio che cosa può o non può attendersi da questo libro.

Debbo tuttavia, anche qui fin da principio, avvertire il lettore di un difetto derivante dalla mia formazione personale: ho potuto trattare del romanzo storico russo solo per quel tanto che ne esistono traduzioni in lingue straniere. Ciò determina gravi e deplorabili lacune nell'esposizione storica. Ma per quanto concerne la letteratura meno recente fu sempre possibile trattare delle opere della letteratura russa che hanno un'importanza decisiva per la letteratura mondiale. Della letteratura sovietica, invece, esistono solo traduzioni casuali: un materiale lacunoso e insufficiente che non permette alla mia coscienza scientifica di trarre alcuna conclusione su tale base. Per questa ragione dovetti rinunciare alla trattazione del romanzo storico nella letteratura sovietica. Spero però che quanto verrò esponendo contribuirà a chiarire al lettore sovietico alcuni aspetti di questi importanti problemi, e soprattutto spero che queste lacune del mio lavoro verranno colmate al più presto da altri.

Mosca, settembre 1937.

LA FORMA CLASSICA DEL ROMANZO STORICO

1. *Le condizioni storico-sociali in cui nacque il romanzo storico.*

Il romanzo storico è nato al principio del secolo XIX, circa all'epoca della caduta di Napoleone. (Il *Waverley* di Walter Scott fu pubblicato nel 1814). Naturalmente vi sono romanzi di argomento storico già nei secoli XVII e XVIII, anzi chi ne avesse voglia potrebbe perfino considerare l'elaborazione della storia antica e dei miti nel Medioevo come un elemento che « precorre » il romanzo storico e potrebbe magari risalire fino alla Cina o all'India. Per questa via però non troverebbe nulla di utile per chiarire il fenomeno del romanzo storico nella sua essenza. I cosiddetti romanzi storici del secolo XVII (Scudéry, *La Calprenède* ecc.) sono storici solo per l'argomento puramente esteriore, solo per lo scenario. Non solo la psicologia dei personaggi, ma anche i costumi descritti appartengono completamente all'età dello scrittore. E il più celebre romanzo storico del secolo XVIII, *The Castle of Otranto* di Horace Walpole, tratta del pari la storia solo nel suo aspetto esteriore e l'interesse si rivolge soltanto a quanto vi è di curioso e di eccentrico nell'ambiente descritto e non alla riproduzione artisticamente fedele di una concreta epoca storica. Manca al cosiddetto romanzo storico anteriore a Walter Scott proprio l'elemento storico specifico: il far derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell'epoca loro. Il grande critico Boileau, che giudicava con grande scetticismo i romanzi storici dei suoi contemporanei, dà importanza soltanto alla verità sociale e psicologica dei personaggi, esigendo che un signore non ami alla

stessa maniera di un pastore ecc. La questione della verità storica nella riproduzione poetica della realtà si trova ancora completamente fuori del suo orizzonte.

Ma neppure il grande romanzo realistico-sociale del secolo XVIII, che nella raffigurazione dei costumi e della psicologia della propria epoca ha aperto alla letteratura mondiale la strada verso la realtà, si pone il problema di determinare concretamente nel tempo i suoi personaggi. Il presente viene reso con straordinaria evidenza e vivezza, ma è accettato ingenuamente come una realtà immobile: per l'attività artistica degli scrittori non sorge ancora il problema dell'origine e del modo del suo sviluppo. Questa astrattezza nella raffigurazione dell'epoca storica fa sentire i suoi effetti anche nella raffigurazione dei luoghi. Lesage può senz'altro trasferire con disinvoltura in Spagna le sue fedelissime descrizioni della Francia del suo tempo. Swift, Voltaire e lo stesso Diderot fanno svolgere le vicende dei loro romanzi satirici in tempi e in luoghi indeterminati che tuttavia rispecchiano fedelmente i tratti essenziali della Francia e dell'Inghilterra di allora. Questi scrittori colgono quindi i tratti essenziali della loro epoca con un ardito e profondo realismo, ma non ne vedono storicamente il carattere specifico.

La sostanza di questo atteggiamento fondamentale non muta per il fatto che l'affermarsi sempre più forte del realismo porta ad esporre con grande vigore stilistico le caratteristiche specifiche del tempo. Si pensi a romanzi come *Moll Flanders*, *Tom Jones* ecc. In questa grandiosa rappresentazione realistica del presente compaiono talvolta perfino avvenimenti importanti di storia contemporanea che nell'intreccio vengono collegati alle vicende dei personaggi raffigurati. Pertanto, specialmente in Smollett e in Fielding, il luogo e il tempo del racconto sono concretizzati molto più vigorosamente di quanto non avvenisse di solito nel romanzo sociale del periodo precedente e anche negli scrittori francesi loro contemporanei. Fielding possiede perfino una certa consapevolezza di questa prassi, di questa concretizzazione del romanzo tesa a cogliere la particolarità storica delle figure e degli avvenimenti. Come scrittore egli stesso si definisce uno storico della società borghese.

In generale in un'analisi di questa preistoria del romanzo storico occorre romperla con la leggenda romantico-reazionaria secondo la quale il periodo dell'illuminismo sarebbe stato privo di ogni sensibilità e di ogni comprensione nei confronti della storia e che solo gli avversari della Rivoluzione francese, i Burke, i de Maistre ecc. avrebbero inventato il senso storico. Basta pensare agli straordinari meriti storiografici di Montesquieu, Voltaire, Gibbon e altri per distruggere questa leggenda.

A noi però interessa determinare in concreto il carattere particolare di questo senso della storia prima e dopo la Rivoluzione francese per poter vedere con chiarezza su quale terreno sociale e ideologico poté nascere il romanzo storico. E qui va messo in evidenza come la storiografia dell'illuminismo sia stata nella sua linea essenziale una preparazione ideologica della Rivoluzione francese. La costruzione storiografica, talvolta grandiosa, che porta alla scoperta di nuovi fatti e di nuovi nessi, serve a mostrare la necessità di rovesciare l'« irrazionale » società feudale-assolutistica, per dedurre dalle esperienze della storia quei principî col cui aiuto possono essere creati una società « razionale » e uno Stato « razionale ». Per questa ragione l'antichità si trova al centro della teoria storiografica e della prassi dell'illuminismo. L'indagine sulle cause della grandezza e della decadenza degli antichi Stati è uno dei più importanti lavori teorici preparatori per la futura trasformazione della società.

Ciò si riferisce anzitutto alla Francia, il paese che spiritualmente guida il periodo dell'illuminismo militante. Piuttosto diversa è la situazione in Inghilterra. L'Inghilterra del secolo XVIII si trova sí nel più grandioso processo di trasformazione economica, nel periodo in cui vengono create le condizioni economico-sociali che preparano la rivoluzione industriale, ma sotto l'aspetto politico è già un paese postrivoluzionario. Nell'interpretazione teorica e nella critica della società borghese, nell'elaborazione dei principî dell'economia politica, gli elementi della concreta comprensione della storia in quanto tale vi hanno dunque una parte più importante che in Francia. Ma la consapevolezza e la

coerenza nell'attuazione di questi punti di vista specificamente storici rimangono ancora qualcosa di episodico per quanto riguarda lo sviluppo complessivo. Il teorico dell'economia che realmente domina verso la fine del secolo XVIII è Adam Smith. James Steuart, che aveva posto il problema dell'economia capitalistica con molto maggior senso della storia e che aveva studiato il processo genetico del capitale, cadde ben presto in dimenticanza. Marx caratterizza così la differenza fra questi due importanti economisti: « Il merito di Steuart per l'interpretazione del capitale sta nell'aver mostrato come si compie il processo di separazione fra le condizioni della produzione, in quanto proprietà di determinate classi, e la forza-lavoro. Egli si è molto occupato di questo *processo genetico* del capitale *senza intenderlo ancora direttamente come tale* [il corsivo è mio, G. L.], sebbene lo concepisca come condizione della grande industria; egli considera cioè il processo nell'agricoltura: e ritiene giustamente che solo mediante questo processo di separazione nell'agricoltura sorga l'industria manifatturiera come tale. Questo processo di separazione è presupposto in Adam Smith come già compiuto ». Questa inconsapevolezza della portata del senso storico esistente in pratica, della possibilità di generalizzare la peculiarità storica del presente immediato, osservata istintivamente in modo esatto, caratterizza la posizione occupata dal grande romanzo storico in Inghilterra nell'evoluzione del nostro problema. Esso condusse gli scrittori ad osservare il significato concreto (cioè storico) dei luoghi e dei tempi, delle condizioni sociali ecc., credè i mezzi di espressione del realismo letterario per la raffigurazione di questa peculiarità locale-temporale (cioè storica) negli uomini e nelle situazioni. Questo però avveniva, come nell'economia di Steuart, per un istinto realistico, senza che si arrivasse ad una visione chiara della storia come processo, della storia come preparazione concreta del presente.

Solo nell'ultimo periodo dell'illuminismo il problema di rendere artisticamente il passato emerge quale problema centrale della letteratura. Ciò avvenne in Germania. Certamente l'ideologia dell'illuminismo tedesco si muove ini-

zialmente sui binari di quello inglese e francese; la grande opera di Winckelmann e di Lessing non abbandona in sostanza la generale linea di svolgimento dell'illuminismo. Lessing — del cui importante contributo recato alla chiarificazione del problema del dramma storico parleremo diffusamente in seguito — definisce il rapporto del poeta con la storia ancora esattamente nel senso della filosofia dell'illuminismo. Egli ritiene che la storia per il grande drammaturgo sia niente di piú che un « repertorio » di nomi.

Ma subito dopo, nello « Sturm und Drang », il problema di come affrontare poeticamente la storia è posto consapevolmente. Il *Götz von Berlichingen* di Goethe non solo inizia una nuova fioritura del dramma storico, ma ha esercitato una diretta e forte influenza sulla nascita del romanzo storico in Walter Scott. Questo cosciente accentuarsi del senso storico, che trova la sua prima espressione teorica negli scritti di Herder, ha la sua radice nella particolare situazione della Germania, nella discrepanza fra l'arretratezza economico-politica del paese e l'ideologia degli illuministi tedeschi che, posti sulle spalle dei loro predecessori inglesi e francesi, hanno sviluppato a un piú alto livello le idee dell'illuminismo. In tal modo non solo vengono alla luce con maggiore evidenza che in Francia le contraddizioni che si celano nel fondo dell'intera ideologia illuministica, ma si colloca in primo piano anche il contrasto specifico fra queste idee e la realtà della Germania.

In Inghilterra e in Francia la preparazione e il compimento della rivoluzione borghese sul piano economico, politico ed ideologico da una parte e la formazione dello Stato nazionale dall'altra rappresentano un solo e medesimo processo. Per quanto forte sia il patriottismo borghese-rivoluzionario e per quanto esso dia origine ad opere importanti (la *Henriade* di Voltaire), nel suo volgersi al passato prevale tuttavia la critica illuministica dell'« irrazionale ». Tutta diversa è la situazione in Germania. Ivi il patriottismo rivoluzionario si viene a trovare in contrasto con la mancanza di unità nazionale e anzi con un frazionamento politico ed economico del paese, la cui espressione culturale e ideologica è merce d'importazione di provenienza fran-

cese. Infatti tutto ciò che nelle piccole corti tedesche si produceva in fatto di cultura, o piuttosto di pseudocultura, non era che servile imitazione della corte francese. Pertanto le piccole corti non solo costituiscono un ostacolo politico per l'unità tedesca, ma impediscono anche dal punto di vista ideologico lo sviluppo di una cultura derivante dalle esigenze della vita borghese tedesca. La forma tedesca dell'illuminismo si deve di necessità trovare in aspra polemica con questa cultura francese e conserva questo carattere di patriottismo rivoluzionario anche quando il contenuto essenziale della polemica ideologica è diventato contrasto fra differenti gradi di sviluppo dell'illuminismo (polemica di Lessing contro Voltaire).

Da questa situazione risulta necessariamente un ritorno alla storia tedesca. La speranza di una rinascita nazionale trae forza almeno in parte dalla rievocazione della passata grandezza. La lotta per questa grandezza nazionale esige che vengano indagate e rappresentate artisticamente le cause della decadenza e della rovina della Germania. In questo paese, che nel corso dei secoli precedenti era stato solo un oggetto delle trasformazioni storiche, la storicizzazione dell'arte si verifica perciò prima e in modo più radicale che nei paesi occidentali più evoluti sotto l'aspetto economico e politico.

Solo la Rivoluzione francese, le guerre della Rivoluzione, l'ascesa e la caduta di Napoleone hanno fatto della storia un'esperienza vissuta dalle masse, e su scala europea. Negli anni trascorsi fra il 1789 e il 1814 ogni popolo d'Europa visse più trasformazioni di quante ne avesse avute nei secoli precedenti. E il rapido avvicinarsi conferisce a queste trasformazioni un particolare carattere qualitativo: viene meno per le masse l'impressione che si tratti di « eventi naturali » e il carattere storico di tali trasformazioni appare più visibile di quanto avvenga di solito nei singoli casi isolati. Si leggano — per citare un solo esempio — i ricordi giovanili di Heine nel *Libro Le Grand* (nei *Reisebilder [Impressioni di viaggio]*), dove si descrive in modo molto vivo l'impressione suscitata in Heine fanciullo dal rapido mutare dei governi. Ora, se tali esperienze vis-

tutte si collegano con la consapevolezza che cambiamenti analoghi si compiono ovunque nel mondo intero, ciò rafforzerà straordinariamente la sensazione che vi è una storia, che questa storia è un processo ininterrotto di trasformazioni e infine che essa agisce direttamente sulla vita di ogni singolo individuo.

Questa intensificazione quantitativa, che si converte in qualitativa, si manifesta anche nella differenza che tali guerre presentano rispetto a tutte le precedenti. Le guerre degli Stati assoluti nel periodo anteriore alla Rivoluzione erano state combattute da piccoli eserciti di mestiere. La condotta della guerra tendeva a isolare il piú possibile l'esercito dalla popolazione civile. (Vettovagliamento mediante magazzini, timore della diserzione ecc.). Non senza ragione Federico di Prussia diceva che la guerra deve essere condotta in modo che la popolazione civile non se ne accorga. « Mantenersi tranquilli è il primo dovere dei cittadini » era il motto delle guerre dell'assolutismo.

Questo stato di cose cambia all'improvviso per opera della Rivoluzione francese. Nella sua lotta di difesa contro la coalizione delle monarchie assolute la repubblica francese fu costretta a creare eserciti di massa. La differenza fra eserciti mercenari ed eserciti di massa è però una differenza qualitativa proprio per quanto concerne il rapporto con le masse della popolazione. Siccome non si tratta piú di reclutare per un esercito di mestiere piccoli contingenti d'individui declassati, bensí di creare un esercito di massa, il significato e lo scopo della guerra debbono essere spiegati alle masse per mezzo della propaganda. Ciò avviene non solo in Francia al tempo della guerra di difesa della Rivoluzione e delle successive guerre di aggressione. Anche gli altri Stati, quando cominciano a costituire eserciti di massa, sono costretti ad adottare questo mezzo. (Si pensi alla parte sostenuta dalla letteratura e dalla filosofia tedesca in questa propaganda dopo la battaglia di Jena). È impossibile però che tale propaganda si limiti a una singola guerra isolata. Essa è costretta a scoprire il significato sociale, i presupposti storici e le circostanze della guerra, a metterla in rapporto con l'intera vita e con le possibilità

di sviluppo della nazione. Basti ricordare l'importanza della difesa delle conquiste della Rivoluzione in Francia e la connessione che sussiste in Germania e in altri paesi fra la creazione di un esercito di massa e le riforme politico-sociali.

L'intima vita del popolo è legata con il moderno esercito di massa in maniera tutta diversa da come poteva esserlo con gli eserciti della monarchia assoluta nel periodo precedente. In Francia scompare la barriera di ceto sociale fra gli ufficiali nobili e la truppa: a tutti si apre la possibilità di salire agli alti gradi; come tutti sanno, tale barriera fu abbattuta appunto dalla Rivoluzione. E perfino nei paesi in lotta con la Rivoluzione inevitabilmente vengono aperte certe breccie nelle barriere esistenti fra i ceti sociali. Basta leggere gli scritti di Gneisenau per vedere come vi sia un nesso evidente fra queste riforme e la nuova situazione storica creata dalla Rivoluzione francese. Si aggiunge poi il fatto che anche durante la guerra le pareti divisorie prima esistenti fra esercito e popolo debbono necessariamente essere abbattute. Per gli eserciti di massa è impossibile il vettovagliamento mediante magazzini. Siccome essi si riforniscono per mezzo di requisizioni, è inevitabile che si vengano a trovare in un diretto e continuo rapporto con la popolazione del paese in cui la guerra viene condotta. Certo questo rapporto è fatto spesso di rapine e saccheggi; ma non sempre. Non bisogna dimenticare che le guerre della Rivoluzione e in parte anche le guerre napoleoniche sono state deliberatamente condotte come guerre di propaganda.

Infine anche l'enorme estensione quantitativa delle guerre ha un effetto qualitativamente nuovo e porta con sé uno straordinario ampliamento di orizzonte. Mentre le guerre degli eserciti mercenari consistevano per lo più in piccole operazioni d'assedio, ora l'Europa intera diventa un campo di battaglia. Contadini francesi combattono prima in Egitto, poi in Italia, poi in Russia; truppe ausiliarie tedesche ed italiane prendono parte alla campagna di Russia; milizie tedesche e russe entrano in Parigi dopo la sconfitta di Napoleone, e così via. L'esperienza che prima era

vissuta solo da singoli individui, per lo più dotati di spirito d'avventura, cioè la scoperta dell'Europa o almeno di certe parti dell'Europa, diventa in questo periodo esperienza di massa per centinaia di migliaia e per milioni di uomini.

Nascono così concrete possibilità perché gli uomini concepissero la loro esistenza come qualcosa di condizionato storicamente, perché vedano nella storia qualcosa che eserciti un'influenza profonda sulla loro giornaliera esistenza e che li riguarda direttamente. È qui superfluo parlare delle trasformazioni sociali avvenute nella stessa Francia. È senz'altro evidente in qual misura i grandi e frequenti rivolgimenti di questo periodo abbiano trasformato la vita economica e culturale dell'intera popolazione. Si deve però ricordare che gli eserciti della Rivoluzione e poi anche gli eserciti napoleonici in moltissimi luoghi, dove compirono le loro conquiste, eliminarono in tutto o in parte i residui del feudalesimo, per esempio nella Renania e nell'Italia settentrionale. Il contrasto che la Renania presenta sotto l'aspetto sociale e culturale con il resto della Germania, contrasto che si fa sentire ancora assai forte nella rivoluzione del 1848, è un'eredità del periodo napoleonico. E il rapporto esistente fra queste trasformazioni sociali e la Rivoluzione francese è sentito da vaste masse. Ancora una volta ci sia consentito qualche riferimento letterario. Oltre ai ricordi giovanili di Heine, è molto istruttivo leggere i primi capitoli della *Chartreuse de Parme* di Stendhal per vedere che impressione incancellabile aveva lasciato la dominazione francese nell'Italia settentrionale.

È nell'essenza della rivoluzione borghese, quando venga seriamente realizzata fino alla fine, fare dell'idea di nazionalità il patrimonio di vastissime masse. Solo in conseguenza della Rivoluzione e della dominazione napoleonica il sentimento nazionale diventò in Francia un'esperienza vissuta e un patrimonio per i contadini, per gli strati inferiori della piccola borghesia ecc. Solo questa Francia fu da anni per la prima volta sentita come la loro propria terra, come la patria da loro stessi creata.

Ma il sorgere del sentimento nazionale e quindi della capacità di sentire e di intendere la storia nazionale non

avviene soltanto in Francia. Le guerre napoleoniche provocano ovunque un'ondata di sentimento nazionale, di spirito di resistenza contro le conquiste napoleoniche, un'esaltazione del senso d'indipendenza. Questi movimenti sono certamente, come dice Marx, per la maggior parte « un miscuglio di rigenerazione e di reazione ». Così nella Spagna, in Germania e in altri paesi. La lotta per l'indipendenza della Polonia, l'accendersi del sentimento nazionale polacco sono invece un fatto essenzialmente progressivo nella sua tendenza fondamentale. Comunque però questo « miscuglio di rigenerazione e di reazione » avvenga nei singoli movimenti nazionali, è chiaro che questi movimenti, i quali furono veri movimenti di massa, dovettero necessariamente portare in vaste masse appunto il senso e l'esperienza vissuta della storia. L'appello all'indipendenza e allo spirito nazionale è di necessità legato a un risveglio della storia nazionale, ai ricordi del passato, della passata grandezza e dei momenti di avvillimento nazionale, indipendentemente dal fatto che ciò metta capo a ideologie progressiste o reazionarie.

Pertanto in quest'esperienza, che le masse cominciano ad avere della storia, da un lato l'elemento nazionale si ricollega con i problemi della trasformazione della società e dall'altro la connessione della storia nazionale con la storia universale viene colta in ambienti sempre più vasti. Questa crescente consapevolezza del carattere storico dell'evoluzione comincia ad agire anche sul giudizio che vien dato intorno alle condizioni economiche e alle lotte di classe. Nel secolo XVIII solo singoli critici del nascente capitalismo, dotati di un vivo senso del paradosso, hanno paragonato lo sfruttamento dei lavoratori da parte del capitale con le forme di sfruttamento dei periodi precedenti per smascherare il capitalismo quale forma più disumana (Linguet). Nella battaglia ideologica contro la Rivoluzione francese un simile confronto, certamente reazionario e tendenzioso, superficiale dal punto di vista economico, istituito fra la società che precede e quella che segue la Rivoluzione e più in generale fra capitalismo e feudalesimo, diventa la parola d'ordine del romanticismo legitti-

mlatico. Il carattere disumano del capitalismo, il caos della concorrenza, la distruzione del piú debole per opera del piú forte, la degradazione della cultura provocata dal fatto che tutto diventa venale sono elementi che con spirito tendenzioso e reazionario vengono contrapposti all'idillio sociale del Medioevo, considerato come il periodo della pacifica collaborazione di tutte le classi, come l'epoca dell'organico sviluppo della civiltà. Ma se in questi scritti polemici prevale per lo piú la tendenza reazionaria, non si deve tuttavia dimenticare che solo in questo periodo si presenta la prima visione del capitalismo come epoca storicamente determinata dell'evoluzione dell'umanità; e ciò avviene non già nei grandi teorici del capitalismo, bensì nei loro avversari. Basta, a questo riguardo, ricordare Simondoni, il quale pur con tutta la confusione teoretica della sua problematica fondamentale, ha posto con grande chiarezza le singole questioni storiche dell'evoluzione economica. Basti pensare alla sua osservazione secondo cui nell'antichità il proletariato viveva a spese della società, mentre nell'età moderna la società vive a spese del proletariato.

Già da queste considerazioni risulta chiaro come le tendenze verso un consapevole storicismo raggiungano il loro punto culminante nel periodo successivo alla caduta di Napoleone, al tempo della Santa Alleanza e della Restaurazione. Certamente lo spirito dello storicismo che domina in un primo tempo e che diventa ufficiale è reazionario ed essenzialmente pseudostorico. La storiografia, la pubblicistica e la narrativa del legittimismo sviluppano lo spirito storicistico in netta opposizione all'illuminismo e alle idee della Rivoluzione francese. L'ideale del legittimismo è di tornare alla situazione anteriore alla Rivoluzione e di cancellare dalla storia il massimo evento storico dell'epoca.

Secondo questa concezione la storia è una crescita « organica », tranquilla, impercettibile, naturale. Vale a dire: uno sviluppo della società che in fondo è immobilità, che non cambia nulla delle venerande e legittime istituzioni sociali e soprattutto non cambia nulla consapevolmente. L'attività dell'uomo deve essere del tutto esclusa dalla storia. In Germania la scuola storica del diritto nega ai popoli

perfino il diritto di darsi nuove leggi e vuole che le antiche e caotiche consuetudini feudali siano lasciate al loro « sviluppo organico ».

Su questo terreno pertanto, sotto la bandiera dello storicismo, nasce la lotta contro lo spirito « astratto » dell'illuminismo, nasce uno pseudostoricismo, un'ideologia dell'immobilità e del ritorno al Medioevo. Lo sviluppo storico viene travisato senza scrupoli nell'interesse di questi fini politici della reazione; e l'intima ipocrisia dell'ideologia reazionaria viene qui ancora accresciuta dal fatto che in Francia la Restaurazione è economicamente costretta a venire a patti nel campo sociale col capitalismo, che frattanto si era sviluppato, e anzi ad appoggiarsi in parte ad esso anche nel campo economico e politico. (Simile è la situazione dei governi reazionari in Prussia, in Austria e negli altri Stati). La storia deve essere ora riscritta su questa base. Chateaubriand si preoccupa di rivedere la storia antica e di svalutare dal punto di vista storico il vecchio modello rivoluzionario del periodo giacobino e napoleonico. Egli e altri pseudostorici della reazione danno una falsa e idillica immagine dell'insuperata società armonica del Medioevo. Questa concezione storica del Medioevo diventa decisiva per il configurarsi dell'età feudale nel romanzo storico dell'età della Restaurazione.

Nonostante questo suo scarso valore ideale, lo pseudostoricismo legittimistico esercita un influsso straordinariamente forte. Esso è un'espressione certamente deformata e falsa, ma anche storicamente necessaria del grande periodo di rivolgimenti che comincia con la Rivoluzione francese. E la nuova fase di sviluppo, che ha inizio appunto con la Restaurazione, costringe i difensori del progresso umano a creare nuove armi ideologiche. Abbiamo visto come l'illuminismo conducesse una lotta spietata contro la legittimità storica e la continuità dei residui feudali. E abbiamo parimenti visto come il legittimismo postrivoluzionario considerasse appunto la loro conservazione come contenuto della storia. I difensori del progresso dopo la Rivoluzione francese dovettero inevitabilmente giungere a una concezione la quale mostrasse la *necessità storica* della

Rivoluzione stessa, portando argomenti a sostegno della tesi secondo cui essa fu il punto culminante di una lunga e graduale evoluzione storica e non un improvviso oscurarsi della coscienza dell'umanità, non una « catastrofe naturale » (come quelle di Cuvier) avvenuta nella storia dell'umanità, la quale in futuro potrà svilupparsi soltanto sulla via così tracciata.

Si è in tal modo verificata, rispetto all'illuminismo, una grande svolta ideologica nella concezione del progresso umano. Questo non viene più considerato come una lotta essenzialmente antistorica della ragione umana contro l'irrazionalità del feudalesimo e dell'assolutismo. Secondo la nuova concezione la razionalità del progresso umano viene sempre più sviluppata dall'intima contraddizione delle forze sociali operanti nella storia; la storia stessa diventa portatrice e realizzatrice di questo progresso. In tale concezione la crescente consapevolezza storica della parte decisiva sostenuta dalla lotta di classe nel progresso umano è l'elemento più importante. Il nuovo spirito della storiografia, che è visibilissimo negli storici più significativi del periodo della Restaurazione ha come centro appunto questo problema: mostrare come la moderna società borghese sia nata dalle lotte di classe fra nobiltà e borghesia, lotte di classe che infuriarono durante tutto l'« idillico Medioevo » e il cui episodio ultimo e decisivo è costituito proprio dalla Rivoluzione francese. Da quest'ordine d'idee nasce per la prima volta il tentativo di una razionale suddivisione dei periodi storici, tentativo compiuto allo scopo d'intendere in modo rigoroso e scientifico la peculiarità storica e l'origine dell'età contemporanea. Il primo grande tentativo del genere viene intrapreso già durante la Rivoluzione dal capolavoro storico-filosofico di Condorcet. Queste idee vengono ulteriormente svolte ed elaborate in forma scientifica nel periodo della Restaurazione. Anzi nelle opere dei grandi utopisti la periodizzazione della storia va oltre l'orizzonte della società borghese. E se questo passaggio, cioè il passo che conduce al di là del capitalismo, è compiuto ancora in maniera fantasiosa, la sua giustificazione scientifica di carattere storico-critico è tuttavia collegata,

particolarmente in Fourier, con una critica demolitrice delle contraddizioni della società borghese. In lui, nonostante il carattere fantastico delle sue concezioni circa il socialismo e circa le vie che conducono ad esso, l'immagine del capitalismo viene presentata nelle sue contraddizioni con tale chiarezza che l'idea della transitorietà storica di questa società ci appare già evidente.

Questa nuova fase della difesa ideologica del progresso umano ha trovato la sua espressione filosofica nel pensiero hegeliano. Come abbiamo visto, la questione storica fondamentale era di dimostrare la necessità della Rivoluzione francese facendo rilevare che rivoluzione e sviluppo storico non stanno in opposizione, come sostenevano gli apologeti del legittimismo feudale. La filosofia hegeliana fornisce la base filosofica per tale concezione storica. La legge universale scoperta da Hegel, secondo cui la quantità si converte in qualità, considerata dal punto di vista storico, è una metodologia filosofica per la concezione che interpreta le rivoluzioni come necessari e organici elementi dell'evoluzione e che ritiene impossibile e filosoficamente impensabile un'evoluzione reale senza una tale « linea modale dei rapporti di misura » nella realtà.

Su questa base avviene un superamento filosofico della concezione che l'illuminismo aveva avuto dell'uomo. Il maggiore ostacolo per la comprensione della storia consisteva infatti in questo, che l'illuminismo aveva considerato l'essenza dell'uomo come immutabile, cosicché il mutamento nel corso della storia significava, nei casi limite, soltanto un mutamento delle fogge di vestiario e, in generale, soltanto un progresso o regresso morale del medesimo uomo. La filosofia hegeliana trae tutte le conseguenze del nuovo storicismo progressista. Essa considera l'uomo come un prodotto di se medesimo, della sua propria attività nella storia. E anche se questo processo storico appare poggiato idealisticamente sulla testa, anche se il suo portatore è interpretato misticamente come uno « spirito del mondo », Hegel intende questo stesso spirito del mondo come personificazione della dialettica dello sviluppo storico. « In tal modo ivi [nella storia, G. L.] lo spirito è in opposizione

con se stesso, esso deve superare se medesimo in quanto vero impedimento ostile del suo fine: lo sviluppo... è nello spirito una dura infinita lotta contro se stesso. Ciò che lo spirito vuole è raggiungere il suo proprio concetto, ma esso stesso se lo nasconde, è orgoglioso e pieno di presunzione in questo straniarsi a se stesso... Ma con la forma spirituale avviene altrimenti [che nella natura, G. L.], qui il cambiamento non avviene soltanto in superficie, ma nel concetto. È il concetto stesso che viene corretto». Hegel caratterizza qui in modo esatto, sia pure da un punto di vista idealistico e astratto, la svolta ideologica verificatasi al suo tempo. Il pensiero precedente oscillava nell'antinomia fra una concezione deterministico-fatalistica di ogni accadere sociale e una valutazione eccessiva delle possibilità dell'intervento cosciente nello sviluppo della società. Le due opposte concezioni pensavano però entrambe i principi come «sovrastorici», come derivanti dall'essenza «eterna» della «ragione». Hegel invece vede nella storia un processo che da un lato viene provocato dalle interne forze motrici della storia stessa, e dall'altro lato estende la propria azione su tutte le manifestazioni della vita umana, anche sul pensiero. Egli considera tutta la vita dell'umanità come un grande processo storico.

In tal modo, in senso storico-concreto come in senso filosofico, è sorto un nuovo umanismo, un nuovo concetto del progresso. Un umanismo che vuol conservare i risultati della Rivoluzione francese come basi permanenti del futuro sviluppo della società, che considera la Rivoluzione francese e le rivoluzioni della storia in genere come elemento indispensabile del progresso umano. Certo anche questo nuovo umanismo storico è figlio del suo tempo e non può superare l'orizzonte di questo, se non, tutt'al più, in forma fantastica, come i grandi utopisti hanno fatto. I rappresentanti più significativi di questo umanismo borghese si trovano nella paradossale situazione per cui comprendono sí la necessità delle rivoluzioni nel passato e «corgono in esse le basi di quanto vi è di razionale e di positivo nell'età presente, ma intanto concepiscono lo svolgimento del futuro come una tranquilla evoluzione fondata

su questi risultati già raggiunti. Come ha molto giustamente osservato M. Lifschitz nel suo articolo sull'estetica hegeliana, essi cercano l'elemento positivo nella nuova situazione storica creata dalla Rivoluzione francese e credono che per la realizzazione definitiva di esso non sia più necessaria alcun'altra rivoluzione.

Questa concezione propria dell'ultimo grande periodo filosofico e poetico dell'umanesimo borghese non ha niente a che fare con la squallida e superficiale apologetica del capitalismo che ebbe inizio successivamente (e in parte già allora). Essa costruisce sulla ricerca e la scoperta spregiudicata di tutte le contraddizioni del progresso. Non rifugge da nessuna critica del presente. E anche se essa non riesce a superare consapevolmente l'orizzonte spirituale del suo tempo, la sempre più grave esperienza delle contraddizioni presenti nella propria situazione storica getta un'ombra fosca su tutta la visione della storia. Questa sensazione che l'umanità — contrariamente alla concezione storico-filosofica consapevole, che afferma un tranquillo e infinito progresso — vive un'ultima, breve e irripetibile fioritura di pensiero, si manifesta nei più importanti rappresentanti di questo periodo in modo molto diverso, come vuole il suo carattere inconscio. Però, per la stessa ragione l'accento emotivo è molto simile. Si pensi alla teoria della « rinuncia » nell'ultimo Goethe, all'hegeliana « nottola di Minerva » che solo al tramonto spiega il suo volo, al senso della decadenza universale in Balzac, e così via. Solo la rivoluzione del 1848 pose i sopravvissuti rappresentanti di quest'epoca di fronte alla scelta: o riconoscere la prospettiva del nuovo periodo di sviluppo dell'umanità, approvandola magari, come Heine, con una tragica lacerazione interiore. o degradarsi ad apologeti del crollante capitalismo; la qual cosa, come Marx notava criticamente subito dopo la rivoluzione del 1848, avveniva anche in uomini notevoli quali Guizot e Carlyle.

2. *Walter Scott.*

Su questa base storica nacque nella produzione di Walter Scott il romanzo storico. Questo nesso però non va mai interpretato nel senso dell'idealistica « storia dello spirito ». Questa costruirebbe ingegnose ipotesi, per esempio, sulle tortuose vie per cui il pensiero hegeliano sarebbe pervenuto a Walter Scott, ovvero su qualche dimenticato scrittore in cui si troverebbe la fonte comune dello storicismo di Hegel e di Walter Scott. Quest'ultimo certamente non ha conosciuto la filosofia hegeliana; e anche se avesse avuto l'occasione di conoscerla, verosimilmente non ne avrebbe compreso una parola. La nuova concezione storiografica del periodo della Restaurazione viene anzi alla luce posteriormente alle sue opere e, riguardo a certi problemi, ne subisce l'influsso. L'odierno andazzo filosofico-filologico di fiutare le tracce di ogni singolo « influsso » è per la storiografia altrettanto sterile quanto l'antica mania filologica di andare alla ricerca dell'influenza che i singoli scrittori avrebbero esercitata gli uni sugli altri. Particolarmente riguardo a Walter Scott fu di moda addurre una lunga serie di scrittori di secondo o di terz'ordine (Radcliffe ecc.) che si pretendeva ne fossero stati importanti precursori letterari. Tutto questo non ci fa avanzare di un passo nella comprensione di quanto vi è di *nuovo* nell'arte di Walter Scott, nel romanzo storico.

Abbiamo cercato di delineare il quadro generale delle trasformazioni economico-politiche determinatesi in tutta l'Europa in conseguenza della Rivoluzione francese; abbiamo inoltre tracciato, nelle considerazioni che precedono, un breve schizzo delle conseguenze ideologiche di tali trasformazioni. Questi avvenimenti, questo modificarsi dell'essere e della coscienza degli uomini nell'Europa intera formano la base ideologica ed economica per la nascita del romanzo storico di Walter Scott. Le notizie biografiche circa le singole occasioni, per cui tali correnti sarebbero diventate coscienti nello stesso Scott, non offrono nulla d'importante per la vera e propria storia della genesi del

romanzo storico. Tanto piú che Scott appartiene alla serie di quei grandi scrittori la cui profondità si esprime prevalentemente nelle loro creazioni, una profondità che spesso essi stessi non intendono, giacché è sorta in contrasto con le loro concezioni e pregiudizi personali dalla padronanza veramente realistica della materia.

Il romanzo storico di Walter Scott è la continuazione diretta del grande romanzo realistico del secolo XVIII. Gli studi di Scott (in generale non molto approfonditi dal punto di vista teorico) su questi scrittori, rivelano una conoscenza molto notevole e uno studio accurato di tale letteratura. Ma la sua opera creativa rappresenta rispetto ad essi qualcosa di completamente nuovo. I suoi grandi contemporanei hanno riconosciuto con chiarezza questo elemento nuovo. Puškin scrive di lui: « ... L'influsso di Walter Scott è percepibile in tutti i campi della letteratura della sua epoca. La nuova scuola degli storici francesi si è formata sotto l'influsso del romanziere Scott. Egli ha mostrato loro fonti del tutto nuove, che fino allora erano rimaste loro ignote nonostante l'esistenza del dramma storico creato da Shakespeare e da Goethe... » E Balzac nella sua critica alla *Certosa di Parma* mette in evidenza i nuovi tratti artistici che il romanzo di Walter Scott ha introdotto nella letteratura epica: la vasta descrizione dei costumi e delle circostanze della vicenda, il carattere drammatico dell'azione e, in relazione stretta con questo, la nuova parte importante sostenuta dal dialogo nel romanzo.

Non è un semplice caso che questo nuovo tipo di romanzo sia nato proprio in Inghilterra. Già trattando della letteratura del secolo XVIII; abbiamo fatto notare importanti tratti realistici del romanzo inglese di questo periodo e li abbiamo caratterizzati come conseguenze necessarie dell'evoluzione postrivoluzionaria che si compiva allora in Inghilterra in contrasto con la Francia e con la Germania. Ora, in un'epoca in cui l'intera Europa, anche per quanto concerne le classi e gli ideologi di tendenza progressista, è dominata prevalentemente da un'ideologia postrivoluzionaria, questi tratti non possono mancare di rivelarsi in modo particolarmente marcato in Inghilterra. L'Inghilter-

fu infatti è di nuovo diventata per la maggior parte degli ideologi continentali il paese esemplare dell'evoluzione, certo in un senso diverso da quello del secolo XVIII. Allora la realizzazione delle libertà borghesi serviva di modello agli illuministi continentali. Ora agli occhi degli ideologi storici del progresso l'Inghilterra appare come l'esempio classico dell'evoluzione storica quale essi l'intendevano. Il fatto che l'Inghilterra aveva condotto a termine la sua rivoluzione borghese nel secolo XVII e da allora, sulla base dei risultati di questa rivoluzione, andava compiendo una secolare e pacifica evoluzione progressiva faceva apparire l'Inghilterra come il modello pratico per il nuovo modo di concepire la storia. E così pure la « gloriosa rivoluzione » del 1688 doveva necessariamente costituire un ideale per ideologi borghesi che combattevano la Restaurazione in nome del progresso.

D'altro lato però gli scrittori onesti, che con sguardo acuto osservavano i fatti dell'evoluzione sociale, come Walter Scott, scorgevano con chiarezza che quest'evoluzione pacifica era tale solo in quanto ideale di una concezione storiografica, solo nella prospettiva aerea di una certa filosofia della storia. Il carattere organico dell'evoluzione inglese è solo una risultante generata da componenti costituite da ininterrotte lotte di classe e dal loro esito sanguinoso in insurrezioni più o meno grandi, ora riuscite, ora fallite. Le enormi trasformazioni politiche e sociali dei secoli precedenti hanno destato anche in Inghilterra il senso della storia e la consapevolezza dello svolgimento storico.

La relativa stabilità dell'evoluzione dell'Inghilterra rispetto al continente, in questo periodo tempestoso, permise che il nuovo senso storico si potesse sintetizzare in una grandiosa e oggettiva creazione epica. Quest'oggettività viene ancora accresciuta dal conservatorismo di Walter Scott. In conseguenza di questa sua *Weltanschauung* egli è strettamente legato a quegli strati sociali che erano stati mandati in rovina dalla rivoluzione industriale e dal rapido sviluppo del capitalismo. Scott non fa parte né di coloro che esaltavano con entusiasmo quest'evoluzione, né di coloro che in modo passionale la deprecavano. Egli si sforza

di trovare, mediante un'indagine approfondita della stessa storia inglese nel suo complesso, una via del « giusto mezzo » fra gli estremi in lotta. Nella storia inglese egli si compiace di osservare che l'aspra e alterna vicenda delle lotte di classe si è sempre acquietata alla fine in un glorioso « giusto mezzo ». Così dalla lotta fra Sassoni e Normanni era nato il popolo inglese, che non è né sassone, né normanno; così la sanguinosa guerra delle due rose fu seguita dal glorioso regime della dinastia dei Tudor, e particolarmente della regina Elisabetta; così anche le lotte di classe che si erano espresse nella rivoluzione di Cromwell, dopo molte alterne vicende e guerre civili, si risolsero alla fine pacificamente nella « gloriosa rivoluzione » e nell'odierna Inghilterra.

Nei romanzi di Walter Scott il modo di concepire la storia inglese fornisce quindi anche — non espressa in modo diretto — una prospettiva per il futuro secondo le idee dell'autore. E non è difficile vedere come tale prospettiva presenti una grande affinità con quella rassegnata « positività » che in questo periodo abbiamo osservato in grandi pensatori, eruditi e poeti del continente. Walter Scott fa parte di quei Tory dell'Inghilterra di quel tempo, i quali non nascondevano nulla riguardo all'evoluzione del capitalismo e non soltanto vedevano chiaramente l'infinita miseria del popolo, che la rovina dell'antica Inghilterra aveva provocato, ma se ne sentivano partecipi. Senonché proprio in conseguenza di questo conservatorismo non sviluppavano alcuna viva opposizione contro gli aspetti della nuova evoluzione che essi condannavano. Molto di rado Walter Scott viene a parlare dell'età presente. Nei suoi romanzi egli non solleva le questioni sociali presenti nell'Inghilterra di quel tempo, non parla dell'inasprirsi della lotta di classe fra borghesia e proletariato. Nella misura in cui egli riesce a risolvere per se stesso tali questioni, le risolve per la via indiretta della rappresentazione poetica delle più importanti tappe della storia inglese nel suo complesso.

La grandezza di Scott è legata strettamente e in modo paradossale con il suo spesso angusto conservatorismo. Egli cerca la « via intermedia » fra gli estremi e si sforza di mo-

ritrare poeticamente la realtà storica di questa via nella rappresentazione delle grandi crisi della storia inglese. Questa tendenza fondamentale della sua rappresentazione si esprime immediatamente nell'invenzione del racconto e nella scelta delle figure centrali. L'«eroe» dei romanzi di Scott è sempre il tipo medio di gentleman inglese. Questi possiede in genere una certa saggezza pratica, mai però eccezionale, e una certa fermezza e dignità morale che talvolta arriva fino al sacrificio di sé, ma non si sviluppa mai fino a diventare una umana passione trascinatrice e non è mai entusiastica dedizione a qualcosa di grande. Non soltanto i *Waverley*, i *Morton*, gli *Obaldiston* ecc. sono infatti esponenti medi, correttamente dignitosi, della piccola nobiltà inglese, ma anche il «romantico» cavaliere medievale *Ivanhoe*.

Questa scelta dell'eroe è stata aspramente criticata dalla critica posteriore, per esempio da Taine; essa vedeva qui un sintomo della mediocrità di Walter Scott anche come poeta. È vero esattamente il contrario. In questa costruzione dei suoi romanzi intorno a un «eroe» semplicemente corretto e mai eroico si esprime nel modo più chiaro lo straordinario genio epico di Walter Scott, anche se dal punto di vista psicologico-biografico è molto verosimile che i suoi pregiudizi conservatori, propri della piccola nobiltà, abbiano avuto una parte importante nella scelta di questi eroi.

In ciò si esprime anzitutto un distacco dal romanticismo, un superamento di esso, un ulteriore sviluppo, conforme ai tempi, delle tradizioni letterarie del realismo proprio del periodo illuministico. Dall'opposizione al degradante spirito prosaico del sorgente capitalismo, che tutto livella, nacque l'«eroe demoniaco» anche in poeti politicamente e ideologicamente progressisti, per lo più considerati romantici, ma a torto. Questo tipo di eroe, quale particolarmente appare nella poesia di Byron, è l'espressione dell'eccentricità sociale e dell'esuberanza delle più nobili e migliori facoltà umane in questo periodo prosaico, una protesta lirica contro il dominio di questo spirito prosaico. Ma riconoscere le radici sociali, anzi la necessità e la giusti-

ficazione storica di questa protesta non significa affermare che la sua esasperazione lirico-soggettivistica fosse una strada capace di condurre a una grande creazione poetica oggettiva. I grandi creatori realisti di un periodo di poco posteriore, come Puškin o Stendhal, che si avvicinarono alla rappresentazione di questo tipo, superarono il byronismo in una maniera diversa e superiore a quella di Walter Scott. Essi intesero e presentarono la questione dell'eccentricità di questo tipo da un punto di vista storico-sociale ed epico-oggettivo: si innalzarono a una concezione della situazione storica del presente in cui la tragedia (o la tragicommedia) di questa protesta diventa visibile in tutta la ricchezza delle sue determinazioni sociali. La critica di Scott e il suo ripudio di questo tipo non raggiungono tale profondità. Il fatto che egli riconosca, o piuttosto senta l'eccentricità di questo tipo non lo conduce ad eliminarlo dal campo della rappresentazione storica. Egli si sforza di rappresentare le lotte e i contrasti della storia in figure umane che nella loro psicologia e nel loro destino rimangono sempre l'espressione di correnti sociali e di forze storiche. Quest'interpretazione viene estesa da Scott anche ai processi di declassamento; egli considera il declassamento sempre dal punto di vista sociale e non individuale. La sua comprensione dei problemi del presente non è abbastanza profonda per risolvere tali questioni per i processi di declassamento dell'età presente. Egli evita perciò questo tema e mantiene nella sua creazione la grande oggettività storica del vero poeta epico.

Già per queste ragioni è quindi del tutto falso vedere in Walter Scott uno scrittore romantico, se non si vuole estendere il concetto di Romanticismo fino al punto da fargli abbracciare tutta la grande letteratura del primo terzo del secolo XIX. Ma allora si cancella la fisionomia del Romanticismo nel suo significato proprio e più ristretto. Ciò è di grande importanza per la comprensione di Walter Scott. Infatti la tematica storica dei suoi romanzi presenta molti punti di contatto con quella dei romantici veri e propri. Nelle considerazioni che seguono mostreremo però in modo esauriente come sussista fra Scott e i romantici una

netta opposizione circa il modo d'intendere questa tematica e quindi anche nella creazione artistica. Questo contrasto ha la sua prima espressione immediata nella composizione dei suoi romanzi, con il mediocre e prosaico eroe come figura centrale.

Naturalmente si esprime qui anche il filisteismo conservatore di Walter Scott. Già il suo grande ammiratore e continuatore Balzac fu urtato da questo filisteismo inglese. Egli dice, per esempio, che quasi tutte le eroine di Walter Scott rappresentano lo stesso tipo di filistea correttezza proprio della normale donna inglese e che in questi romanzi non c'è posto per le interessanti e complicate tragedie e commedie dell'amore e del matrimonio. In questa critica Balzac ha ragione ed essa rimane valida anche molto al di là del campo dei rapporti erotici. Scott non possiede la grande e profonda dialettica psicologica dei caratteri propria del romanzo nell'ultimo grande periodo dell'evoluzione borghese. Anzi egli non raggiunge neppure il livello a cui si era innalzato il romanzo borghese nella seconda metà del secolo XVIII con Rousseau, con Choderlos de Laclos e con il *Werther* goethiano. I suoi grandi continuatori nel campo del romanzo storico, Puškin e Manzoni, lo hanno di gran lunga superato per la poesia e la profondità delle figure umane individuali da essi create. Ma il cambiamento di direzione che Walter Scott compie nella storia della letteratura universale è indipendente da questa limitatezza del suo orizzonte umano e poetico. La grandezza di Scott sta nel dare vita umana a tipi storico-sociali. I tratti tipicamente umani, in cui si manifestano con evidenza le grandi correnti storiche, prima di Scott non erano mai stati rappresentati con questa grandiosità, con questa chiarezza e pregnanza. E, soprattutto, prima di lui questa tendenza della creazione artistica non era mai stata consapevolmente collocata al centro della rappresentazione della realtà.

Ciò si riferisce anche ai suoi eroi mediocri. A parte il fatto che essi esprimono con insuperabile realismo tanto le caratteristiche umanamente decorose ed attraenti quanto la limitatezza della « classe media » inglese, proprio la scel-

ta di tali figure centrali dà una perfezione insuperata alla rappresentazione del quadro complessivo di certi momenti di crisi e di transizione nella storia. Il grande critico russo Belinskij ha riconosciuto nel modo piú chiaro questo stato di cose. Egli analizza diversi romanzi di Walter Scott proprio in relazione al problema che la maggior parte delle figure secondarie sono umanamente piú interessanti e piú importanti del mediocre eroe principale. Nel contempo però si oppone decisamente ai rimproveri che per questa ragione vengono mossi a Walter Scott. « Deve anche essere cosí necessariamente in ogni opera di puro carattere epico, dove il protagonista serve semplicemente da centro esteriore per gli avvenimenti che si svolgono e dove esso si può distinguere solo per generici lineamenti umani che meritino la nostra umana comprensione, giacché l'eroe dell'epopea è la vita stessa e non l'uomo. Nell'epopea l'uomo viene per cosí dire asservito all'avvenimento, e questo con la sua grandezza e la sua importanza oscura la personalità umana. La vicenda, con il suo interesse, con la varietà e molteplicità delle sue immagini, distrae la nostra attenzione dall'uomo ».

Belinskij ha perfettamente ragione quando mette in evidenza il puro carattere epico dei romanzi di Walter Scott. In tutta la storia del romanzo difficilmente si possono trovare altre opere — tranne forse che in Cooper e Tolstoj — le quali tanto si avvicinino al carattere dell'epica antica. Come vedremo, ciò è in rapporto strettissimo con la tematica storica di Walter Scott. E non già per il semplice volgersi alla storia, bensí per il carattere specifico di questa tematica, per la scelta di quei periodi, di quegli strati sociali in cui sono raffigurati alla maniera dell'epica antica l'agire autonomo degli uomini, l'immediata socialità e lo spontaneo carattere pubblico della vita. In tal modo Walter Scott diventa un grande poeta epico dell'« età eroica », dell'età in cui si sviluppa la vera poesia epica, nel senso di Vico e di Hegel. Questo genuino carattere epico della tematica e del modo di raffigurazione di Walter Scott è strettamente legato, come vedremo in seguito, con la popolarità della sua arte.

Tuttavia le opere di Scott non sono affatto dei moderni tentativi di richiamare artificiosamente a nuova vita l'epica antica, ma sono veri e autentici romanzi. Anche se la sua tematica si rifà molto spesso all'«età degli eroi», alla fanciullezza dell'umanità, lo spirito della raffigurazione è invece già quello dell'età adulta, della trionfante prosaizzazione della vita. Tale differenza va notata già per il fatto che è intimamente legata alla composizione dei romanzi di Scott e al modo di concepire il loro «eroe». L'eroe dei romanzi di Scott è a suo modo altrettanto tipico per questo genere letterario quanto Achille e Ulisse erano eroi tipici per la vera epopea. La diversità dei due tipi di eroi mette in luce con grande evidenza la differenza fondamentale fra epos e romanzo, e questo proprio in un caso in cui il romanzo raggiunge il punto di massima vicinanza all'e-
pos. Gli eroi dell'e-
pos sono, come dice Hegel, «individui totali, che in modo spiccato riassumono in sé ciò che si trova altrimenti disperso nel carattere nazionale, e in questo rimangono caratteri grandi, liberi, umanamente belli». In tal modo «queste figure principali acquistano il diritto di esser poste in una posizione eminente e di vedere gli eventi essenziali legati alla loro individualità». Anche le figure principali dei romanzi di Walter Scott sono tipici caratteri nazionali, ma non nel senso di riassumere quanto vi è di più alto, bensì nel senso del buon livello medio. Quelli sono gli eroi nazionali della concezione poetica della vita, questi della concezione prosaica.

È facile vedere come queste opposte concezioni dell'eroe derivino dalle esigenze fondamentali dell'e-
pos e del romanzo. Non solo dal punto di vista della composizione Achille è la figura centrale dell'e-
pos, ma egli sovrasta a tutti gli altri personaggi, è davvero il sole intorno al quale i pianeti ruotano. Gli eroi di Walter Scott hanno, come figure centrali del romanzo, una funzione del tutto opposta. Il loro compito è di mediare gli estremi, la cui lotta riempie il romanzo e il cui urto esprime poeticamente una grande crisi della società. Attraverso il racconto, il cui centro d'azione è quest'eroe, viene cercato e trovato un ter-

reno neutrale, sul quale le estreme forze sociali contrapposte si possono incontrare in un rapporto umano.

La capacità inventiva di Walter Scott, semplice e tuttavia inesauroibilmente grande, che qui ci si rivela, è in generale troppo poco apprezzata, specialmente oggi, sebbene Goethe, Balzac e Puškin abbiano chiaramente riconosciuto tale grandezza. Walter Scott nei suoi romanzi presenta grandi crisi della vita storica. A queste corrisponde l'urto di forze sociali avverse che si vogliono distruggere a vicenda. Siccome i rappresentanti di queste forze in lotta sono appassionati campioni della loro fazione, sorge il pericolo che tale lotta diventi soltanto un'esteriore distruzione reciproca, che non può suscitare nel lettore umana simpatia e partecipazione. Scott sceglie sempre dei protagonisti i quali, in conseguenza del loro carattere e del loro destino, si vengono a trovare in un rapporto umano con entrambi i campi. Il destino adatto a un tale modesto eroe, il quale nelle grandi crisi del suo tempo non segue in modo passionale una delle fazioni in lotta, può fornire, senza che la composizione ne risulti forzata, un tale termine di mediazione. Prendiamo l'esempio più noto. Waverley è un gentiluomo di campagna inglese appartenente a una famiglia che parteggia per gli Stuart, senza però andare al di là di una tranquilla simpatia politicamente inattiva. Essendosi recato in Scozia, in qualità di ufficiale inglese, Waverley in conseguenza di amicizie personali e di vicende amorose si viene a trovare nel campo dei ribelli partigiani degli Stuart. Per le sue antiche relazioni di famiglia, per la sua irresoluta partecipazione alla rivolta, bastevole per una coraggiosa azione militare, ma non per un impegno fanatico, egli mantiene i suoi rapporti col partito hanoverese. Il destino di Waverley è quindi molto adatto a fornire un racconto il cui svolgersi non solo offre un'esposizione drammatica della lotta dei due partiti, ma ci avvicina dal punto di vista umano ai principali rappresentanti di essi.

Questo modo di composizione non è il risultato di una « ricerca formale », di una meditata « maestria », esso deriva invece così dalla grandezza come dai limiti della per-

ionalità letteraria di Walter Scott. In primo luogo la sua concezione della storia inglese è, come abbiamo visto, quella di una « linea intermedia » che si sviluppa attraverso la lotta degli estremi. Le figure centrali del tipo di Waverley rappresentano agli occhi di Walter Scott questa secolare continuità dell'evoluzione dell'Inghilterra in mezzo alle crisi piú terribili. In secondo luogo però il grande realista Walter Scott vede con chiarezza come non vi sia mai stata una guerra civile cosí feroce da far sí che tutta la popolazione si schierasse fanaticamente senza eccezione per una delle fazioni in lotta. Nella realtà storica gran parte del popolo si è sempre trovata fra i due campi con costanti o incerte simpatie per l'uno o per l'altro partito. E proprio queste simpatie e queste oscillazioni hanno spesso avuto una parte decisiva nel determinare l'esito effettivo della crisi. A ciò si aggiunge, come un'altra caratteristica della realtà storica, che anche nel corso della piú terribile guerra civile la vita giornaliera della nazione continua a svolgersi. Già nel senso economico deve necessariamente continuare a svolgersi, perché altrimenti il popolo andrebbe in rovina e morrebbe di fame. Ma continua a svolgersi anche sotto ogni altro aspetto, e ciò appunto è un importante fondamento reale dell'ininterrotto evolversi della civiltà. Certo questa continuità della vita di tutti i giorni non significa proprio che l'esistenza, il pensiero, le vicende di queste masse popolari, che prendono parte piú o meno sentita alla guerra civile, non risentano della crisi storica. La continuità è sempre al tempo stesso un crescere e un ulteriore sviluppo. Gli « eroi medi » di Walter Scott rappresentano anche quest'aspetto della vita del popolo e dello sviluppo storico.

Ma il significato artistico di questo modo di composizione ha anche altre conseguenze molto importanti. Può sembrare in un primo momento un po' paradossale per il lettore prevenuto dalle tradizioni odierne del romanzo storico, ma tuttavia è vero che Walter Scott appunto per questo aspetto della sua composizione è diventato un incomparabile artista nel raffigurare i grandi personaggi della storia. Nell'opera di Walter Scott incontriamo le piú im-

portanti personalità della storia inglese e anche di quella francese: Riccardo Cuor di Leone, Luigi XI, Maria Stuarda, Elisabetta, Cromwell ecc. Tutte queste figure compaiono in Walter Scott nella loro reale grandezza storica. Egli tuttavia non obbedisce mai al sentimento di un romantico ed estetizzante culto degli eroi alla Carlyle. Per Walter Scott la grande personalità storica è rappresentativa di un'importante e significativa corrente che investe la maggior parte del popolo. Essa è grande perché la sua passione e il suo fine personale coincidono con questa grande corrente storica; perché riassume in sé gli aspetti positivi e negativi di tale corrente; perché è l'espressione più chiara, il luminoso vessillo di tali aspirazioni del popolo nel bene come nel male.

Per questo Walter Scott non indica mai come si forma una simile personalità storicamente importante. Egli ce la presenta invece già compiuta. Compiuta, ma non senza la più accurata preparazione. Questa preparazione non è tuttavia mai di carattere personale e psicologico, bensì di carattere oggettivo: una preparazione storico-sociale. Vale a dire: Walter Scott descrive mostrando le condizioni reali della vita, la crisi che realmente si determina nella vita del popolo, tutti i problemi della vita del popolo che conducono alla crisi storica da lui presentata. E dopo averci fatto sentire e comprendere questa crisi, dopo averci chiarito per quali ragioni essa è nata, per quali ragioni la nazione si è divisa in due campi, dopo averci mostrato in che rapporto le diverse classi sociali si trovano con questa crisi: allora soltanto fa apparire sulla scena del romanzo il grande eroe storico. Questi può quindi essere già compiuto in senso psicologico così come ci viene presentato, giacché compare per attuare la sua missione storica nella crisi. Il lettore però non riceve mai l'impressione di qualcosa di rigidamente compiuto, giacché le lotte sociali, largamente descritte, che precedono la comparsa dell'eroe, mostrano appunto come in quella determinata epoca, proprio per risolvere quei problemi, dovesse nascere proprio quel tale eroe.

Naturalmente questo modo di raffigurazione non è ap-

presentato da Walter Scott solo alle grandi personalità rappresentative storicamente accertate e universalmente note. Anzi è il contrario. Proprio nei suoi romanzi più importanti contengono la parte di protagonisti personaggi nient'affatto storici, o storici solo a metà. Si pensi a Vich Jan Vohr in *Waverley*, a Burley in *Old Mortality*, a Cedric e Robin Hood in *Ivanhoe*, a Rob Roy ecc. Anche queste sono monumentali figure storiche e sono rappresentate secondo gli stessi principî che valgono per le grandi e note figure ricavate dalla storia. Anzi il carattere popolare dell'arte di Walter Scott si manifesta proprio nel fatto che queste figure di capi che emergono direttamente dalla vita del popolo, acquistano il più delle volte una grandezza artistica ancora più notevole delle figure centrali della storia.

Ma in che modo questo felice risultato di Walter Scott nella rappresentazione della grandezza storica di una figura storicamente di primo piano si accorda col fatto che questa, dal punto di vista della composizione, è soltanto un personaggio secondario? Balzac ha chiaramente riconosciuto questo segreto del modo di composizione di Walter Scott e lo ha espresso dicendo che i suoi romanzi si accostano ai grandi eroi con lo stesso processo per cui la storia stessa a suo tempo ne aveva provocato la comparsa. Il lettore vive quindi la genesi storica delle figure storiche importanti, e il compito dello scrittore consiste nel farle ormai agire in modo che appaiano come veri rappresentanti di queste crisi storiche.

Walter Scott fa quindi sorgere le figure importanti dalla realtà dell'epoca, e non spiega mai, come usa fare il romantico culto degli eroi, un'epoca in base ai suoi grandi rappresentanti. Perciò esse non possono mai essere figure centrali dal punto di vista dell'intreccio. Infatti la vasta e varia rappresentazione della realtà dell'epoca stessa può emergere soltanto a partire dalla rappresentazione della vita giornaliera del popolo, delle gioie e delle sofferenze, delle crisi e delle confuse vicende dell'uomo medio. La figura importante che guida gli eventi e che riassume una corrente della storia, la riassume necessariamente a un determinato grado di astrazione. Siccome Walter Scott ha

mostrato in precedenza i complicati e confusi aspetti della vita del popolo, ha già presentato quella realtà la cui forma astratta, la cui generalizzazione concettuale, la cui concentrazione in un'azione storica è compito della figura storicamente dominante.

Il modo di composizione di Walter Scott presenta qui un interessantissimo parallelismo con la filosofia della storia di Hegel. Anche in Hegel il *welthistorisches Individuum* (la personalità che segna una tappa nella storia universale) sorge sulla vasta base del mondo degli « individui conservatori ». Il concetto di « individui conservatori » è, secondo Hegel, la caratteristica riassuntiva degli uomini della « società borghese », la caratteristica del continuo riprodursi di questa attraverso l'attività di quegli individui. La base è costituita dall'attività personale, privata ed egoistica dei singoli uomini. In essa e in virtù di essa si afferma l'universale sociale. In questa attività si dispiega « la conservazione della vita morale ». Ma Hegel pensa la società non solo nel senso di una tale autoriproduzione, non solo come immobile; essa si trova anche in mezzo alla corrente della storia. Ora qui il nuovo si contrappone ostilmente all'antico; la trasformazione è « collegata con un abbassamento, una demolizione, una distruzione della precedente maniera della realtà ». Nascono le grandi collisioni storiche in cui gli « individui storici universali »¹ sono sí i coscienti portatori del progresso storico (dello « Spirito » secondo Hegel), ma solo nel senso che danno coscienza e direzione chiara al movimento già presente nella società. È necessario mettere in evidenza questo aspetto della concezione hegeliana della storia perché in esso, nonostante il suo idealismo, nonostante la sua sopravvalutazione della parte degli « individui storici universali », appare con chiarezza l'opposizione al culto romantico degli eroi. Secondo Hegel la funzione dell'« individuo storico universale » è di dire agli uomini ciò che essi vogliono. Dice Hegel: « È lo spirito nascosto che bussa alla porta del presente, lo spirito che è ancora sotterraneo e non pervenuto a un'esistenza presente,

¹ Tradurremo così, d'ora in avanti, l'espressione hegeliana [N. d. T.].

che vuole manifestarsi, che considera il mondo presente solo come un guscio e racchiude in sé un altro nocciolo diverso da quello che apparteneva al guscio».

La genialità storica, mai più raggiunta, di Walter Scott si rivela nel fatto che egli immagina le caratteristiche individuali delle sue personalità storicamente dominanti in maniera tale che queste riassumano davvero in sé gli aspetti salienti, positivi e negativi del movimento corrispondente. Questo rapporto storico-sociale fra capi e gregari è differenziato da Walter Scott con straordinaria finezza. Infatti come il lineare fanatismo eroico di Burley, che non arretra dinanzi a nulla, indica l'estremo tipo umano dei puritani scozzesi insorti al tempo della restaurazione degli Stuart, così la singolare, picaresca mescolanza di stile cortigiano francese e di tradizioni patriarcali del clan che si trova in Vich Jan Vohr, rappresenta gli aspetti reazionari, e tuttavia intimamente legati alle parti arretrate della popolazione scozzese, propri dei tentativi di restaurazione stuardista dopo la « gloriosa rivoluzione ».

Quest'intimo rapporto di reciproca dipendenza, questo profondo legame esistente fra i rappresentanti storici di un movimento popolare e il movimento popolare stesso viene ancora rafforzato da Scott, per quanto riguarda la composizione, mediante l'intensificazione degli avvenimenti e il loro drammatico accavallarsi. Anche qui la forma classica della narrazione va difesa contro i pregiudizi moderni. Oggi si crede comunemente che, siccome l'epica ha una forma più estesa e più ampia del dramma, la pura estensività, la successione e la giustapposizione cronachistica di tutti gli avvenimenti di un periodo formino l'essenza dell'arte epica. Ciò tuttavia non vale neppure per Omero. Si pensi alla composizione dell'Iliade. Il poema comincia con una situazione altamente drammatica, con l'urto fra Achille e Agamennone. E come narrazione vera e propria figurano soltanto quegli avvenimenti che sono conseguenza immediata di quest'urto, gli avvenimenti fino alla morte di Ettore. Già l'estetica antica ha riconosciuto in ciò un cosciente principio di composizione. Con la nascita del moderno romanzo sociale è diventata ancora più impellente la neces-

sità di tale intensificazione dell'azione epica. Infatti i rapporti di reciproca dipendenza fra la psicologia degli uomini e le circostanze economico-morali della loro vita sono diventati così complicati che è divenuta necessaria una vasta descrizione di queste circostanze, nonché un'ampia rappresentazione di questi rapporti, per fare apparire in modo concreto gli uomini come figli del loro tempo. Non è un semplice caso che lo sviluppo della coscienza storica in Walter Scott l'abbia spinto a questo genere di rappresentazione. Volendo far rivivere epoche antiche da gran tempo scomparse, egli doveva descrivere nel modo più ampio tale rapporto concreto fra l'uomo e il suo ambiente sociale. L'introduzione dell'elemento drammatico nel romanzo, la concentrazione degli avvenimenti, la più grande importanza del dialogo, vale a dire dei contrasti che in esso si presentano direttamente e si chiariscono, si trovano in intimo rapporto con la tendenza a raffigurare la realtà storica quale essa era stata nella sua umana verità, e tuttavia in modo da farla rivivere al lettore moderno. Si tratta qui di una concentrazione caratterizzante. Solo gli scrittori di bassa lega hanno creduto (e credono ancor oggi) che la caratterizzazione storica degli uomini e delle situazioni consista nell'ammucchiare una sull'altra singole connotazioni storicamente significative. Walter Scott non ha mai sottovalutato l'importanza di questi elementi descrittivi e pittorreschi. Egli anzi ne ha fatto un uso tale che i critici superficiali hanno visto proprio in questo l'essenziale della sua arte. Ma per lui la caratterizzazione del luogo e del tempo, dell'*hic et nunc* storico è qualcosa di molto più profondo. Per lui ciò significa che una crisi storica determina un incontrarsi e un intrecciarsi di crisi nei destini personali di una serie di uomini. Per questa ragione la rappresentazione della crisi storica non rimane mai astratta; il dilacerarsi della nazione in partiti che si combattono investe sempre le più intime relazioni umane. Genitori e figli, uomini e donne che si amano, vecchi amici vengono a trovarsi di fronte come avversari, oppure la necessità che ciò avvenga porta la collisione negli angoli più profondi della loro vita personale. Questo destino viene sempre subito però da

gruppi di uomini fra loro legati, né si tratta mai di una catastrofe singola, bensí di una catena di catastrofi, e lo sciogliersi di esse genera un nuovo conflitto. In tal modo la profonda comprensione dell'elemento storico nella vita umana conduce a una concentrazione drammatica della struttura epica.

I grandi scrittori del secolo XVIII componevano in modo molto meno organico. Essi lo potevano fare perché era loro lecito considerare come già perfettamente conosciuti i costumi del loro tempo e come evidenti per i lettori le conseguenze che ne derivavano. Non si dimentichi però che ciò si riferisce alla struttura generale della composizione e non al modo di rappresentare i singoli momenti e i singoli fatti. Anche questi scrittori sapevano benissimo che l'importante non è la completezza estensiva della descrizione, dell'elencazione di un complesso di fatti, non la completezza estensiva di quella serie di avvenimenti che formano la vita di un uomo, bensí il risalto delle essenziali determinazioni umane e sociali. Goethe, che aveva concepito il *Wilhelm Meister* in modo incomparabilmente meno drammatico di quanto fecero poi Walter Scott e Balzac con i loro romanzi, nella rappresentazione dei singoli fatti del suo lungo intreccio va senz'altro verso l'intensificazione. Per esempio, il rapporto di Wilhelm Meister col teatro di Serlo si concentra quasi completamente sul problema del modo di rappresentare l'Amleto. Di una completa descrizione estensiva del teatro, di una completa cronaca estensiva degli avvenimenti riguardanti il teatro di Serlo, anche in Goethe c'è traccia.

La concentrazione e l'intensificazione drammatica degli avvenimenti in Walter Scott non sono quindi affatto un'innovazione radicale. Si tratta semplicemente di una particolare sintesi e di un ulteriore sviluppo dei piú importanti principî artistici del periodo precedente. Siccome però egli compì quest'ulteriore sviluppo in un momento storico decisivo e in modo tale da rispondere alle esigenze reali del tempo, esso rappresenta una svolta nella storia del romanzo. Infatti proprio nel romanzo storico è straordinariamente grande la tentazione di rendere in modo completo la

totalità estensiva. È facile credere che la fedeltà storica possa essere raggiunta solo mediante tale completezza. È però questa un'illusione che particolarmente Balzac ha fatto notare con grande acutezza e chiarezza nei suoi scritti critici. Egli dice in una critica al romanzo storico *Léo* di Latouche, oggi del tutto dimenticato: «L'intero romanzo consta di duecento pagine, in cui vengono trattati duecento avvenimenti; nulla tradisce meglio l'incapacità dell'autore che questa accumulazione di fatti... Il talento si manifesta nella descrizione delle cause che determinano i fatti, nei segreti del cuore umano, i cui moti vengono trascurati dallo storico. I personaggi di un romanzo sono costretti ad essere più ragionevoli dei personaggi storici. Quelli debbono essere chiamati a vivere, questi hanno vissuto. L'esistenza di questi non ha bisogno di prove, per quanto bizzarre siano state le loro azioni, mentre l'esistenza di quelli abbisogna dell'approvazione di tutti». È chiaro che quanto più distanti sono un periodo storico e le condizioni di esistenza di coloro che in esso agiscono, tanto più l'azione si deve concentrare nel rappresentarcele con plastica evidenza in modo che la particolare psicologia ed etica, che nascono da queste condizioni di vita, non siano da noi considerate come curiosità storica, ma siano rivissute come una tappa dell'evoluzione dell'umanità che ci riguarda e ci interessa.

Ciò che conta nel romanzo storico non è dunque la narrazione degli avvenimenti, bensì la rievocazione poetica degli uomini che in questi avvenimenti hanno figurato. L'importante è far rivivere le ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio come è avvenuto nella realtà storica. È una legge della creazione poetica, paradossale a prima vista, ma poi senz'altro illuminante, che, per rendere evidenti i motivi sociali e umani dell'agire, gli avvenimenti di scarsa importanza esteriore e le circostanze in apparenza poco rilevanti servono meglio che i grandi drammi della storia universale. Balzac nella sua critica alla *Chartreuse de Parme* di Stendhal rivolge un elogio entusiasta al genio dell'autore per aver intrapreso una grandiosa descrizione della vita di corte nella cornice di un piccolo Stato italiano. Balzac fa notare che nelle pic-

Le lotte della corte di Parma appaiono evidenti tutti quei conflitti psicologici e sociali che per esempio si erano verificati nelle grandi lotte dell'ambiente di Richelieu e di Mazarino. E queste lotte possono, secondo Balzac, essere meglio rappresentate poeticamente in questa maniera per il fatto che il contenuto politico degli intrighi di Parma è immediatamente perspicuo, si lascia senz'altro tradurre nell'azione diretta e mostra con evidenza immediata i suoi riflessi umano-psicologici, mentre l'esposizione dei grandi problemi politici che formavano il contenuto degli intrighi intorno a Richelieu e a Mazarino costituirebbe per il romanzo una pesante e morta zavorra.

Balzac sviluppa questi suoi pensieri riferendoli fino ai più minuti particolari della trattazione epica della storia. Egli critica fra l'altro un romanzo di Eugène Sue avente come argomento la rivolta delle Cevenne sotto Luigi XIV. Sue descrive estensivamente con diletteggianti pretese di modernità, l'intera campagna militare di battaglia in battaglia. Balzac polemizza con grande asprezza contro questo assunto. Egli dice: «È impossibile per la letteratura descrivere oltre un certo ambito i fatti di guerra. Rendere evidenti i monti delle Cevenne, le pianure fra di essi, la campagna della Linguadoca, far manovrare qui dappertutto le truppe, spiegare le battaglie, era un'impresa che Walter Scott e Cooper sentivano superiore alle loro forze: l'insieme nelle loro opere non hanno mai descritto una campagna militare, ma si sono limitati a mostrare in piccoli scontri lo spirito delle due masse in lotta. E perfino questi combattimenti minori, che essi presero a descrivere, richiegarono da parte loro una preparazione molto lunga». Balzac definisce qui non solo il carattere intensivo della raffigurazione storica di Walter Scott e di Cooper, ma anche quello del successivo sviluppo del romanzo storico nei suoi grandi classici.

Sarebbe infatti un errore credere che per esempio Tolstoj abbia descritto davvero in modo estensivo le campagne napoleoniche. Egli presenta di volta in volta singoli episodi isolati che sono particolarmente importanti e significativi per lo sviluppo umano dei suoi protagonisti. E la sua genia-

lità nel campo del romanzo storico consiste nello scegliere e nel presentare questi singoli episodi in maniera da rendere evidente lo stato d'animo dell'intero esercito russo e, con esso, del popolo russo. Quando tenta di affrontare i vasti problemi politico-strategici della guerra, per esempio nel descrivere Napoleone, si perde in sfoghi storico-filosofici, e non solo perché assume di fronte a Napoleone una posizione storicamente falsa e non lo intende, ma anche per ragioni letterarie. Tolstoj era uno scrittore troppo grande per poter offrire un succedaneo della poesia. Quando la materia oltrepassa le possibilità di rappresentazione poetica egli abbandona del tutto il mezzo dell'espressione letteraria e cerca di dominare il suo tema con i mezzi del pensiero. Appunto per questo egli offre una prova concreta della giustezza di quanto Balzac afferma nell'analisi del romanzo di Walter Scott e nella critica a Sue.

Nel romanzo storico importa dunque *dimostrare* con mezzi *poetici* l'esistenza, l'essere-proprio-così delle circostanze e delle figure storiche. Ciò che in Walter Scott è stato chiamato con grande superficialità la « verità del colore » è in realtà tale prova poetica della realtà storica: è la raffigurazione delle vaste basi vitali degli eventi storici nel loro complicato intrecciarsi, nel loro molteplice rapporto di dipendenza reciproca con i personaggi operanti. La distinzione fra individui « conservatori » e « individui storici universali » si esprime appunto nel vivo rapporto con le basi esistenziali degli avvenimenti. I primi sentono le più piccole vibrazioni di queste basi come perturbazione diretta della loro vita individuale, questi riassumono i caratteri essenziali degli avvenimenti facendone i motivi del proprio operare, nonché dell'influsso e dell'azione di guida esercitata sull'operare delle masse. Quanto più gli « individui conservatori » sono mediocri e incapaci di guidare la storia, tanto più chiaramente e tangibilmente si esprimono nella loro vita di tutti i giorni e nelle loro manifestazioni psicologiche immediate gli sconvolgimenti intervenuti della base esistenziale. Certo tali manifestazioni diventano facilmente unilaterali e perfino false. Ma la composizione del quadro storico complessivo consiste appunto

In questo: nel rappresentare una ricca e varia gradazione di reciproco influsso fra le diverse maniere di reagire allo «convolgimento delle basi esistenziali, nello scoprire poeticamente il *nesso* fra la vitale spontaneità delle masse e la massima consapevolezza storica di volta in volta possibile nelle personalità dominanti.

Tali nessi sono d'importanza decisiva per la conoscenza della storia. I capi politici del popolo veramente grandi si distinguono anche proprio per una straordinaria sensibilità nell'intendere tali reazioni spontanee. La loro genialità si manifesta nel cogliere con rapidità straordinaria, in base a segni di scarsissimo rilievo, il cambiamento sopravvenuto nello stato d'animo del popolo o di una classe e nell'esserè capaci di generalizzare il nesso esistente fra questo stato d'animo e l'oggettivo corso degli avvenimenti. Questa grande capacità di percezione e di generalizzazione è il fondamento di ciò che i grandi capi chiamano imparare dalle masse. Nel suo opuscolo *Conserveranno i bolscevichi il potere politico?* Lenin presenta un caso molto istruttivo di quest'azione reciproca. Dopo il fallimento dell'insurrezione proletaria di Pietrogrado nel luglio dell'anno 1917, Lenin fu costretto a vivere clandestinamente in un sobborgo presso certi operai. Egli descrive come veniva preparato il pranzo. « La padrona di casa porta il pane. Il marito dice: "Guarda che pane eccellente! Ora essi non osano darci del pane cattivo. Avevamo quasi dimenticato che a Pietrogrado ci potesse essere anche del pane buono" ». Lenin commenta: « Mi sorprese questo giudizio classistico sulle giornate di luglio. I miei pensieri si muovevano intorno al significato politico degli avvenimenti... Al pane io, da uomo che non aveva mai conosciuto la fame, non avevo pensato... A ciò che sta alla base di tutto, alla lotta di classe per il pane, il pensiero perviene attraverso le analisi politiche solo seguendo vie straordinariamente complicate e contorte ».

Qui si può vedere con grande evidenza una tale azione reciproca. L'operaio di Pietrogrado reagisce spontaneamente con coscienza di classe agli avvenimenti delle giornate di luglio. Lenin con grande sensibilità trae ammaestra-

mento da queste reazioni e le utilizza con ammirevole rapidità e precisione per l'elaborazione, la giustificazione e la diffusione della giusta prospettiva politica.

Naturalmente sarebbe un errore storico immaginare tali azioni reciproche in romanzi che trattano del Medioevo, del secolo XVII o XVIII. Esse si trovavano molto al di là dell'orizzonte del fondatore classico del romanzo storico. Quest'esempio doveva soltanto mostrare in maniera evidente la struttura generale dell'azione reciproca. E se tutti gli eroi della storia narrata da Walter Scott hanno agito con « falsa coscienza », questa « falsa coscienza » non è affatto uno schema né dal punto di vista del contenuto, né dal punto di vista psicologico. La differenza, tanto storico-contenutistica che psicologica, fra la spontaneità della vita immediata e la capacità di generalizzazione, lontana dalle necessità dell'esistenza, si estende all'intero corso della storia. Ed è compito del romanziere storico rappresentare con la maggior ricchezza possibile quest'azione reciproca in modo conforme alle concrete circostanze storiche del periodo considerato. E appunto in ciò consiste una delle massime virtù di Walter Scott.

La varia e multiforme ricchezza del mondo storico di Walter Scott è una conseguenza della complessità di questi rapporti di azione reciproca fra gli uomini e l'unità dell'essere sociale, la quale in tutta questa ricchezza è tuttavia il principio dominante. Il problema compositivo già discusso per cui le grandi figure storiche, i capi delle classi in lotta e dei partiti sono, dal punto di vista del racconto, soltanto figure secondarie, viene perciò a porsi sotto una luce nuova. Walter Scott non presenta in modo stilizzato queste figure, né le colloca su di un piedestallo romantico, ma le fa apparire come uomini con virtù e debolezze, con buone e cattive qualità. Eppure esse non danno mai un'impressione di meschinità. Pur con tutte le loro debolezze esse respirano l'aura della grandiosità storica. La ragione principale di ciò risiede naturalmente nella comprensione profonda di Walter Scott per il carattere di ciascun periodo storico. Il fatto però che egli riesca ad esprimere questo suo senso dei per-

romaggi storici al tempo stesso in modo grandioso e umanamente vero si fonda sul modo di composizione.

Il grande personaggio storico come figura di contorno può infatti esprimere pienamente la propria umanità, può esplicare liberamente nell'azione le sue grandiose e le sue umili qualità umane; ma nell'azione è inserito in modo che giunge ad operare e manifestare la sua personalità solo in situazioni storicamente importanti. Esso realizza qui una molteplice e piena esplicazione della sua personalità, ma tuttavia sempre solo nella misura in cui questa personalità è legata ai grandi eventi della storia. Con grande finezza Otto Ludwig dice a proposito del Rob Roy di Walter Scott: « Ora questi può comparire in modo tanto più significativo in quanto noi non seguiamo la sua vita passo per passo, ma vediamo di lui solo i momenti in cui egli è importante; egli ci stupisce con la sua onnipresenza e ci si mostra sempre nell'attitudine più interessante ».

Queste osservazioni non solo mettono in luce una reale caratteristica dell'arte di Walter Scott, ma indicano anche delle leggi generali della creazione artistica circa il modo di rappresentare i grandi uomini. Appunto qui sta la differenza profonda fra il romanzo e l'epopea. Il carattere nazionale degli argomenti dell'epoca, il rapporto fra individuo e popolo nell'età degli eroi esigono che nell'epos la figura più importante abbia una posizione centrale, mentre nel romanzo storico viene di necessità ad essere soltanto una figura di contorno.

Tuttavia la scelta della situazione per la comparsa del personaggio importante, che è stata oggetto delle osservazioni di Otto Ludwig, è valida, *mutatis mutandis*, anche per l'epopea. Ciò è stato riconosciuto in modo esatto e profondo da Hölderlin a proposito della figura di Achille. Egli dice: « Ci si è spesso domandati con meraviglia perché Omero, che pure volle cantare l'ira di Achille, non lo faccia quasi mai comparire... Egli non voleva profanare il divino giovane nel trambusto di Troia. L'ideale non poteva apparire ridotto all'esistenza di tutti i giorni. Egli lo poté cantare con vero senso di grandezza e di tenerezza solo facendolo allontanare dalla scena..., cosicché ogni perdita dei

Greci, dal giorno in cui si sente la mancanza di lui nell'esercito, ricorda la sua superiorità su tutta la magnifica schiera dei padroni e dei servi; e i rari momenti in cui il poeta ce lo fa apparire vengono messi ancora maggiormente in luce dalla sua assenza ».

Non è molto difficile vedere qui i momenti comuni anche al romanzo. In ogni stile narrativo, che inevitabilmente deve scendere ai piccoli e perfino ai meschini particolari dell'esistenza, l'eroe, se agisse sempre in primo piano, si troverebbe di necessità abbassato al livello generale della vita che viene rappresentata. In tal caso solo una forzata stilizzazione potrebbe creare la necessaria distanza fra lui e le altre figure. Ma una tale stilizzazione è in contrasto con l'essenza di ogni vera epica, la quale *nel suo complesso* cerca di dare l'impressione di rispecchiare la vita nel suo aspetto normale. Questa appunto è una delle molte ragioni dell'inesauribile fascino dei poemi omerici, mentre la cosiddetta epica d'arte, che lavora quasi sempre introducendo una distanza stilizzata fra l'eroe e il mondo circostante, un'artificiosa esaltazione della figura centrale, diventa anche in ciò priva di vita e manierata, retorica e lirica. In Omero un Achille si presenta sempre naturale e umanamente semplice come ogni altra figura. Omero lo innalza al di sopra di quanti lo circondano con mezzi genuinamente epici, che quindi sono al tempo stesso artistici e naturali: inventando situazioni in cui l'elemento importante si manifesta in certo qual modo « da sé », situazioni in cui l'effetto di contrasto della assenza pone naturalmente « da sé » l'eroe sul piedestallo.

Tutti questi elementi generalmente epici si trovano anche in Walter Scott. Ma, come abbiamo visto, nel romanzo storico il rapporto dell'« individuo storico universale » col mondo in cui agisce è completamente diverso da quello dell'epica antica. I tratti importanti qui non sono semplicemente gli aspetti piú alti di una situazione che rimane essenzialmente immutata nel poema, ma al contrario le piú evidenti culminazioni delle tendenze evolutive di una società in mezzo a una crisi storica. Inoltre il romanzo storico rappresenta un mondo sociale molto piú differenziato di

quello dell'epica antica. Con il crescente distinguersi e opporsi delle classi sociali, il ruolo dell'« individuo storico universale », che rappresenta e riassume i tratti essenziali di una società, acquista tutta un'altra importanza.

Negli antichi poemi epici gli antagonismi sono prevalentemente di carattere nazionale. I grandi avversari nazionali, per esempio Achille ed Ettore, rappresentano situazioni molto simili dal punto di vista sociale, e quindi anche morale; il campo etico delle loro azioni è all'incirca il medesimo; per l'uno i presupposti umani delle azioni dell'altro sono abbastanza comprensibili. Tutto questo è diverso nel mondo del romanzo storico. L'« individuo storico universale » è qui, anche dal punto di vista sociale, uomo di parte, rappresentante di una delle molte classi sociali e dei molti ceti che si combattono. Esso però, se deve compiere la sua funzione di culmine e coronamento di un tale mondo poetico, non può fare a meno di rendere visibili, in modo diretto o indiretto, anche i generali tratti progressivi dell'intera società, dell'intera epoca. Questi complicati presupposti dell'intelligibilità della funzione rappresentativa del personaggio sono esposti da Walter Scott mediante quel vasto antefatto che sempre ne prepara la comparsa, antefatto la cui necessità basterebbe già a fare del personaggio una figura secondaria dell'azione, nel senso che già abbiamo considerato.

Si tratta dunque anche qui, come il lettore ha già ben potuto vedere da quanto finora si è detto, non già di unabile artificio tecnico di Walter Scott, bensì dell'espressione artistico-compositiva del suo senso storico della vita. Appunto perché egli venera le grandi personalità della storia come il fattore decisivo del processo storico, perviene a questo modo di composizione. Rinnovando in modo originale gli antichi canoni della poesia epica, egli trova per il romanzo storico il solo mezzo possibile per rispecchiare in modo adeguato la realtà storica, per rappresentare le figure importanti della storia senza idealizzarle in modo romantico, né abbassarle nelle meschinità psicologiche della triviale vita privata. Walter Scott umanizza quindi i suoi eroi storici, ma in questa umanizzazione evita quella che

Hegel ha chiamato la psicologia del cameriere, cioè la minuta analisi delle caratteristiche umane, che con la missione storica dell'uomo considerato non hanno nulla da vedere.

Ma questo modo di composizione non significa affatto che le figure storiche di Walter Scott non siano individualizzate fin nelle più piccole caratteristiche umane. Esse non sono mai semplici rappresentanti di idee, di correnti storiche, ecc. La grande arte di Walter Scott consiste appunto nell'individualizzare i suoi eroi storici in maniera tale che determinati tratti del loro carattere, del tutto individuali e peculiari, vengono messi in un molto complesso e vivo rapporto col tempo in cui vivono, con la corrente che rappresentano e cercano di condurre alla vittoria. Walter Scott presenta contemporaneamente la necessità storica di questa stessa individualità particolare e la parte individuale che proprio essa svolge nella storia. Da questo speciale nesso risulta in lui non semplicemente la vittoria o la sconfitta con cui terminerà la lotta, ma anche il particolare carattere storico della vittoria o della sconfitta, il suo valore storicamente peculiare, il suo accento di classe.

Una delle creazioni più grandi della letteratura mondiale è per esempio il personaggio di Maria Stuarda, per il modo in cui vi sono concentrati tutti quei tratti che condannano fin da principio all'insuccesso il suo colpo di Stato e la sua fuga. L'ombra di queste caratteristiche è già percepibile nel modo in cui i suoi partigiani si raccolgono e agiscono preparando il colpo di Stato, e ciò molto prima ch'essa medesima venga presentata ai lettori. La sua maniera di operare rende tale sensazione ancora più cosciente, e la sconfitta stessa è solo il realizzarsi di un'aspettazione già da lungo tempo destata. Con uguale maestria, ma con mezzi tecnici diversi, Walter Scott mostra la superiorità e la vittoriosa diplomazia del re di Francia Luigi XI. Da principio vediamo soltanto in scaramucce preparatorie l'urto sociale e umano fra il re e il suo seguito, per la maggior parte ancora dominato da sentimenti feudali e cavallereschi. Poi per tutta la parte centrale del romanzo il re scompare dalla scena. Astutamente egli ha accollato all'onesto e cavalleresco protagonista, Quentin Durward, un'impresa perico-

luna, anzi impossibile. E solo alla fine ricompare in una situazione del tutto disperata, prigioniero nel campo dell'avventuroso e politicamente sciocco duca di Borgogna dove con l'intelligenza e con l'astuzia ottiene tali vantaggi che la vittoria definitiva del principio di cui egli è portatore diventa perfettamente chiara alla sensibilità del lettore sebbene la fine del romanzo lasci le cose in sospenso. Questi complicati e tuttavia chiari rapporti di azione reciproca fra i rappresentanti delle diverse classi, fra l'« alto » e il « basso » della società, creano in ogni romanzo di Walter Scott quell'atmosfera storica incomparabilmente genuina con cui egli richiama in vita un periodo col suo particolare profumo e col suo particolare timbro, e ciò non solo dal punto di vista storico-sociale, ma anche dal punto di vista umano-sentimentale.

Questa genuinità e questa possibilità di rivivere l'atmosfera storica in Walter Scott si fondano sul carattere popolare della sua arte. Già Taine affermava in modo del tutto erroneo che l'arte di Walter Scott divulga concezioni feudali. Questa falsa teoria fu ripresa e svolta in tutta la sua estensione dalla sociologia volgare, solo con la differenza che Walter Scott è stato allora considerato come il poeta non già del mondo feudale, bensì dei commercianti e colonizzatori dell'imperialismo inglese di quel tempo. Tali « teorie » del romanzo storico, elaborate allo scopo di costruire una muraglia cinese fra il passato classico e il presente, per negare con spirito trozkista il carattere socialista della nostra odierna cultura, vedono in Walter Scott nient'altro che il cantore dei mercanti colonizzatori.

La verità è esattamente il contrario. E ciò è stato chiaramente riconosciuto dai diretti contemporanei e dai continuatori importanti di Walter Scott. A ragione George Sand ha detto di lui: « Egli è il poeta del contadino, del soldato, del proscritto, dell'operaio ». Infatti, come abbiamo visto, Walter Scott rappresenta le grandi trasformazioni della storia come trasformazioni della vita del popolo. Il suo punto iniziale consiste sempre nel rappresentare in che modo importanti cambiamenti storici influiscano sulla vita giornaliera del popolo, quali trasformazioni di natura ma-

teriale e spirituale essi provochino qui, dove gli uomini, non conoscendone le cause, reagiscono a ciò in modo immediato e violento. Solo partendo da questa base egli rappresenta le complicate correnti ideologiche, politiche e morali che nascono necessariamente sul terreno di tali trasformazioni. Il carattere popolare dell'arte di Walter Scott non consiste quindi nel rappresentare esclusivamente la vita delle classi oppresse e sfruttate. Sarebbe questa una concezione angusta di tale carattere popolare. Come ogni grande poeta popolare Walter Scott perviene a rappresentare il complesso della vita nazionale nei suoi complicati rapporti di reciproca dipendenza fra l'« alto » e il « basso »; in lui la tendenza molto spiccata verso la popolarità si manifesta in quanto nel « basso » scorge la base materiale e la motivazione letteraria per la rappresentazione di ciò che avviene in « alto ».

Così in *Ivanhoe* Walter Scott presenta il problema centrale dell'Inghilterra medievale, il contrasto fra Sassoni e Normanni. Con grande chiarezza egli mostra che in questo contrasto si contrappongono innanzitutto i servi della gleba sassoni e i signori feudali normanni. Ma giustamente non si arresta a tale contrapposizione. Egli sa che una parte della nobiltà sassone, anche se ridotta nella sua potenza materiale e privata del potere politico, possiede ancora i privilegi feudali, e che qui appunto sta il centro ideologico e politico della resistenza nazionale dei Sassoni contro i Normanni. Ma, come grande artista capace di rappresentare la vita storica del popolo, Walter Scott vede e descrive con grande evidenza il fatto che parti notevoli della nobiltà sassone si abbandonano all'apatia e all'inerzia e altre aspettano solo l'occasione di concludere un compromesso con la nobiltà normanna più moderata, il cui rappresentante è Riccardo Cuor di Leone. Se quindi Belinskij dice con ragione che l'eroe di questo romanzo, *Ivanhoe*, il quale è appunto un nobile rappresentante di tale compromesso, viene oscurato dalle figure secondarie, questo problema formale del romanzo storico ha un chiaro significato storico-politico e nazionale. Infatti fra le figure che oscurano *Ivanhoe* c'è anche suo padre, il valoroso e ascetico nobile sas-

nonne Cedric, ma specialmente i suoi servi Gurth e Wamba, come pure, in prima linea, il capo della resistenza armata contro la dominazione normanna, il leggendario Robin Hood. L'azione reciproca fra l'« alto » e il « basso », il cui insieme forma la totalità della vita del popolo, si manifesta quindi proprio in questo, che di solito le tendenze storiche acquistano sí « in alto » un'espressione piú chiara e piú generale, ma tuttavia troviamo prevalentemente « in basso », con poche eccezioni, il vero eroismo che s'impegna fino in fondo nei conflitti storici.

Nello stesso modo è tratteggiata l'immagine della vita del popolo negli altri romanzi. In *Waverley* il tragico eroe che per la sua fedeltà alla dinastia degli Stuart finisce sul patibolo è Vich Jan Vohr; ma il vero eroismo umanamente commovente e senza problemi si trova non già in questa ambigua figura di avventuriero, bensí nei suoi seguaci del clan scozzese. Si ha una delle piú grandi raffigurazioni di un semplice e non retorico eroismo quando nel processo, in cui Vich Jan Vohr e il suo compagno di clan Evan Dhu vengono condannati a morte, quest'ultimo, a cui il tribunale concederebbe volentieri la grazia, propone che lui e alcuni altri del clan vengano giustiziati in cambio della liberazione del loro capo.

In questi tratti lo spirito popolare di Walter Scott appare manifestamente unito alla sua profonda comprensione per l'autenticità storica: che è per lui la particolarità, condizionata dall'epoca, della vita spirituale, della morale, dell'eroismo, dello spirito di sacrificio, della perseveranza ecc. Questo è importante nella verità storica di Walter Scott e davvero imperituro e decisivo per la storia della letteratura, non già il tanto celebrato « colorito locale » delle descrizioni, che è solo uno dei molti mezzi artistici per rendere quest'elemento essenziale, e che di per sé non sarebbe mai capace di rievocare lo spirito di un'epoca. Walter Scott fa nascere le grandi qualità umane, come pure i vizi e i difetti dei suoi eroi, dal terreno storico chiaramente rappresentato. Non facendo ricorso all'analisi, alla spiegazione psicologica delle loro idee, bensí rappresentando per esteso l'esistenza, rivelando come i pensieri, i sentimenti, i modi

di agire nascono da questo terreno, egli ci rende familiari le particolari caratteristiche storiche della vita spirituale di un periodo.

Ciò viene sempre mostrato in modo magistrale nel corso di un'azione interessante. Così Waverley per la prima volta conosce la gente del clan nel corso di negoziati che esso conduce con un proprietario scozzese in seguito a un furto di bestiame. Quegli uomini sono per lui ancora incomprensibili, come per il lettore. Egli vive per un certo tempo nel clan e ne conosce così a fondo la vita quotidiana, le abitudini, le gioie e i dolori. Quando poi il clan e con esso Waverley scendono in guerra, egli e il lettore hanno già familiari la particolare natura e la coscienza di questi uomini che vivono ancora secondo un'organizzazione sociale gentilizia. Quando poi Waverley nel primo scontro con le truppe del re vuol salvare un soldato inglese ferito, originario del suo proprio feudo, gli uomini del clan protestano dapprima per l'aiuto che sarebbe dato a un nemico. Ma appena comprendono che l'inglese ferito appartiene al « clan » di Waverley, aiutano quest'ultimo e l'onorano come un capo premuroso. L'eroismo di Evan Dhu ha un effetto così toccante solo perché è fondato su un così vasto sviluppo, nella realtà e nell'azione, delle caratteristiche materiali e morali della vita del clan. In modo del tutto simile Walter Scott fa rivivere altre particolari forme di eroismo dei tempi passati, per esempio l'eroismo dei puritani.

Il grande intento poetico di Walter Scott nella rappresentazione delle crisi storiche nella vita del popolo è quello di mostrare la *grandezza umana* che sulla base di un tale sconvolgimento in tutta la vita del popolo trova modo di manifestarsi nei suoi maggiori rappresentanti. Non c'è dubbio che, in modo cosciente o no, l'esperienza della Rivoluzione francese abbia suscitato nella letteratura questa tendenza. Essa emerge, sia pure sporadicamente, già nell'immediato periodo preparatorio. Nel modo più significativo nella goethiana figura di Klärchen nell'*Egmont*. Ma quest'eroismo in Goethe sorge sí in occasione della rivoluzione dei Paesi Bassi, tuttavia direttamente dall'amore di Klärchen per Egmont. Dopo la Rivoluzione francese Goethe

nesso trova per questa tendenza creativa un'espressione umanamente eroica ancora più pura nella figura della sua Dorothea. In essa emergono qualità di semplicità e di coraggio, di risolutezza e di eroismo in conseguenza degli avvenimenti della Rivoluzione francese, in conseguenza del destino che attraverso questi avvenimenti colpisce il suo ambiente diretto. Goethe manifesta la sua grande arte epica delineando l'eroismo di Dorothea in perfetto accordo con il suo carattere semplice e limpido, come qualcosa che sempre era sopito in lei allo stato di possibilità e che è chiamato in vita dai grandi avvenimenti del tempo, come qualcosa però che per lei non porta un definitivo cambiamento della sua vita e della sua psicologia. Una volta passata la necessità oggettiva dell'agire eroico, Dorothea torna alla vita di tutti i giorni.

È d'importanza del tutto secondaria se e in qual misura Walter Scott abbia conosciuto quest'opera di Goethe: senza dubbio egli continua e sviluppa storicamente questa tendenza di Goethe. Tutti i suoi romanzi sono pieni di questi destini, di questo accendersi di un eroismo grande e tuttavia semplice in figli del popolo apparentemente comuni. L'ulteriore sviluppo della tendenza goethiana consiste in primo luogo nel fatto che Walter Scott fa risaltare con maggior forza il carattere storico dell'eroismo, la particolarità storica della grandezza che si manifesta negli uomini. Goethe disegna con straordinaria veridicità i contorni generali dei movimenti popolari della rivoluzione dei Paesi Bassi come della Rivoluzione francese. Ma mentre nell'*Egmont* le figure secondarie presentano ben chiari i tratti storici dell'epoca, mentre anche Klärchen in tutta la sua condotta, suscitata dal suo amore idillico per Egmont, rimane la figlia della sua classe e del suo popolo, manca tuttavia al suo slancio eroico un deciso e chiaro carattere storico. L'ero è vivo e vero, giacché mostra la grandezza umana in determinate circostanze storiche, deriva organicamente dalla psicologia di Klärchen, ma la sua natura specifica non è caratterizzata storicamente. La stessa cosa vale anche per la caratterizzazione di Dorothea. In nessuna di queste figure il poeta per rappresentarne positivamente lo slancio

eroico ricorre a tratti specificamente storico-sociali. In entrambi i casi Goethe mette in primo piano questi elementi facendoli precedere (e per quanto riguarda Dorothea anche seguire). Essi però servono soltanto da cornice allo slancio eroico e non gli danno alcun colorito storico.

Le cose stanno diversamente in Walter Scott. Questo sforzo si vede con la massima chiarezza in *The Heart of Midlothian*. Ivi Walter Scott ha creato la sua piú importante figura femminile nella contadinella puritana Jeanie Deans. La figlia di un soldato radicale dell'esercito di Cromwell è posta dagli avvenimenti di fronte a un terribile dilemma. Sua sorella viene accusata d'infanticidio; secondo le leggi inumane di quel tempo basta come prova per la condanna a morte il fatto d'aver tenuta nascosta la gravidanza. Essa era stata costretta a farlo quantunque d'infanticidio non si fosse resa colpevole. Jeanie potrebbe salvare la sorella solo giurando il falso. Ma nonostante il suo vivo amore per la sorella, nonostante l'infinito dolore per il suo destino, prevale in lei la coscienza puritana ed essa dice la verità. La sorella viene condannata a morte. E allora la contadinella, senza istruzione, senza conoscenza del mondo, senza denaro, si reca a piedi a Londra ad implorare dal re la grazia per sua sorella. La storia di queste lotte interiori e di questa lotta per salvare la sorella mostra i tratti umani e schiettamente eroici di una figura davvero notevole. Qui Walter Scott dà della sua eroina un'immagine in cui i tratti dell'angustia mentale puritana e della natura contadina scozzese non impallidiscono mai e anzi formano sempre il carattere specifico dell'ingenuo e grande eroismo di questa figura di popolana.

Dopo aver felicemente ottenuto lo scopo, Jeanie Deans torna alla vita di tutti i giorni e nella sua esistenza non c'è piú alcuno slancio che riveli la presenza di tali energie. Walter Scott descrive quest'ultima fase forse con una meticolosità eccessiva e un po' filistea, mentre Goethe, il quale mira alla bellezza del disegno e alla perfezione classica, si accontenta di notare che la vita eroica di Dorothea è passata e che anche per lei comincia la ricaduta nella vita ordinaria.

In entrambi i casi si tratta di una necessità della forma epica. Ma in entrambi i casi questa necessità formale esprime una profonda verità umana e storica. Per entrambi i poeti si tratta di scoprire artisticamente quelle straordinarie possibilità eroiche che sempre sono latenti nel popolo e che ad ogni occasione, ad ogni profondo sconvolgimento della vita sociale o magari dell'immediata vita personale, « improvvisamente » vengono a galla con enorme vigore. La grandezza dei periodi di crisi dell'umanità deriva in gran parte dal fatto che nel popolo sempre e ovunque sonnecchiano queste energie e che esse abbisognano solo di un'occasione per manifestarsi. La necessità epica per cui tali figure, compiuta la loro missione eroica, rientrano nella normalità, sottolinea appunto il carattere generale di questo fenomeno. Goethe in *Dorothea* e Walter Scott in *Jeanie Deans* non vollero presentare creature eccezionali, né qualità eminenti, che sorte dal popolo, diventassero guida di un movimento popolare (tali figure sono delineate da Walter Scott in *Robin Hood* e *Rob Roy*). Essi invece vollero appunto mostrare che le possibilità di un simile slancio umano, di un tale eroismo sono in grande misura presenti nelle masse popolari e che moltissimi uomini del popolo vivono tutta la loro esistenza senza slancio eroico solo perché non si presenta alcuna occasione che determini la tensione delle loro energie. Le rivoluzioni sono i grandi momenti dell'umanità appunto perché in esse e in virtù di esse si verificano in massa tali rapidi balzi in avanti delle capacità umane.

Mediante questo modo di rappresentazione storico-umana Walter Scott rende viva la storia. Come si è visto, egli presenta la storia come una serie di grandi crisi. La sua esposizione dello sviluppo storico, in primo luogo di quello dell'Inghilterra e della Scozia, è una serie ininterrotta di tali crisi rivoluzionarie. Se quindi Walter Scott nella tendenza principale che domina in tutti i suoi romanzi, facendo in un certo senso di essi una specie di ciclo, rappresenta e difende il progresso, questo progresso in lui è tuttavia sempre un processo pieno di contraddizioni, un processo la cui forza motrice e la cui base materiale sono

costituite dal vivo contrasto delle opposte forze storiche, dall'urto delle classi e delle nazioni.

Walter Scott approva questo progresso. Egli è un patriota, è fiero dell'ascesa del suo popolo. Ciò è assolutamente necessario per creare un romanzo veramente storico, che faccia rivivere il passato nella sua verità e nella sua realtà. Se non si vive e si sente il rapporto con l'età presente, una rappresentazione della storia è impossibile. Ma per l'arte storica veramente grande tale rapporto non consiste in allusioni ad avvenimenti contemporanei — ciò che Puškin scherniva nei cattivi imitatori di Walter Scott —, bensì nel rianimare il passato come preparazione del presente, nel rendere poeticamente vive le forze sociali, storiche ed umane che, nel corso di una lunga evoluzione, hanno dato alla nostra vita di oggi la forma e la realtà ch'essa possiede e che noi viviamo. Dice Hegel: « La realtà storica è nostra solo quando... possiamo considerare il presente come una conseguenza di quegli avvenimenti nella cui concatenazione i caratteri o i fatti presentati formano un anello essenziale... Infatti l'arte non esiste per una piccola cerchia chiusa di pochi, in prevalenza di persone colte, bensì esclusivamente per la nazione. Ma ciò che in genere vale per l'opera d'arte trova la sua applicazione anche per il lato esteriore della realtà storica rappresentata. Anch'essa a noi, che pure apparteniamo al nostro tempo e al nostro popolo, deve essere chiara e comprensibile senza una vasta erudizione, in maniera da potercela render familiare senza esser costretti a restare di fronte ad essa come di fronte a un mondo a noi estraneo ed incomprensibile ».

Questo nesso vivo con il passato ha come presupposto il patriottismo di Walter Scott. Ma solo dei sociologi volgari possono vedere in questo patriottismo un'esaltazione di mercanti sfruttatori. Goethe ha inteso questo rapporto di Walter Scott con la storia inglese in modo infinitamente più profondo e più vero. In uno dei colloqui con Eckermann egli viene a parlare del *Rob Roy* di Walter Scott. Interessante, e significativo in rapporto all'« equivalente sociale » di Walter Scott, è che egli si soffermi su un romanzo il cui protagonista è un eroe del popolo scozzese,

uno strano miscuglio di ribelle, di ladro di bestiame e di contrabbandiere. Goethe dice a proposito di questo romanzo: « Qui certamente tutto è grande, la materia, la forma, lo stile... Si vede però che cosa è la storia inglese e che cosa significhi che a un bravo poeta tocchi in sorte una simile eredità ». Goethe quindi coglie con chiarezza qual è per Walter Scott il motivo d'esser fiero della storia inglese: da un lato, certamente, il continuo crescere della potenza e della grandezza nazionali, la cui continuità egli vuol rendere evidente mediante la sua « via intermedia », ma dall'altro lato (e questo punto è inseparabile dal precedente) le crisi di questa crescita, gli estremi, la cui lotta aveva dato come risultato finale questa « via intermedia » e che non si sarebbero mai potuti escludere dal quadro della grandezza nazionale senza distruggere questa stessa grandezza, senza toglierle la sua ricchezza e il suo significato.

Walter Scott vede e rappresenta la via complicata e tortuosa che aveva condotto alla grandezza nazionale dell'Inghilterra, alla formazione del carattere nazionale. Come rappresentante, realistico e conservatore, della piccola nobiltà, egli naturalmente approva il risultato, sta sul terreno della necessità di questo risultato. In ciò tuttavia non si esaurisce la visione poetica che Walter Scott ha del mondo. Egli vede l'infinito campo di rovine delle esistenze distrutte, delle eroiche aspirazioni umane vanamente sciupate, delle formazioni sociali frantumate, vale a dire tutto ciò che è stato il presupposto necessario di questo risultato finale.

Senza dubbio sussiste qui una certa contraddizione fra le immediate convinzioni politiche di Walter Scott e la sua visione poetica del mondo. Anche lui, come tanti grandi realisti, come Balzac, come Tolstoj, è diventato un grande realista nonostante le sue proprie concezioni politico-sociali. Anche in lui si può riconoscere quella che Engels ha chiamato la « vittoria del realismo » sulle sue personali idee politico-sociali. Il piccolo nobile scozzese Sir Walter Scott approva senz'altro con fredda razionalità tale sviluppo. Il poeta Walter Scott invece esprime il senti-

mento del poeta romano Lucano: « *Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni* ».

Ma sarebbe sbagliato intendere questa opposizione in modo troppo netto e senza alcuna mediazione: scorgere cioè, nella fredda approvazione della realtà inglese, della « via intermedia » dello sviluppo inglese, qualcosa di esclusivamente negativo, qualcosa che abbia soltanto ostacolato il dispiegarsi della grande arte storica di Walter Scott. Dobbiamo riconoscere, al contrario, che questa grande arte storica è nata proprio dall'azione reciproca, dalla reciproca compenetrazione dialettica di questi lati della sua personalità. Appunto per questo suo carattere Walter Scott non è diventato un romantico, né un ammiratore o un nostalgico dei tempi passati. Per questo egli ha potuto rappresentare obbiettivamente la rovina delle passate formazioni sociali, nonostante l'umana simpatia, nonostante la poetica capacità di immedesimarsi nelle qualità grandi ed eroiche che esse contenevano. « Obbiettivamente » in un grande senso storico e poetico: con lo stesso sguardo egli vedeva le loro qualità eminenti e la necessità storica del loro tramonto.

Ma questa oggettività non fa che accrescere la vera poesia del passato. Abbiamo visto che nella visione storica di Walter Scott, in perfetto contrasto con l'opinione deformatrice di critici, piú tardi, la parte principale non è mai sostenuta dai rappresentanti ufficiali delle vecchie classi dominanti. Fra le figure di nobili che compaiono nei suoi romanzi — se si prescinde dai corretti « eroi medi », che solo con molte riserve possono essere chiamati eroi positivi — vi sono relativamente assai poche figure disegnate positivamente. Walter Scott, al contrario, indica molto spesso in tono umoristico, satirico o tragico, le debolezze e l'abbruttimento morale delle classi superiori. Il pretendente in *Waverley*, Maria Stuarda in *The Abbot* e perfino il principe ereditario in *The Fair Maid of Perth* presentano sí dal punto di vista umano certi tratti simpatici e amabili, ma la linea principale della loro raffigurazione tende a mostrarli incapaci di realizzare la loro missione storica. In questo caso la poesia dell'oggettività storica di Walter Scott

sta nel farci avvertire direttamente, in base all'atmosfera complessiva, ma senza analisi pedantesche, le oggettive ragioni storiche e sociali di questa incapacità personale. Inoltre Walter Scott descrive in tutta una serie di figure i lati spaventosamente brutali della dominazione dei nobili (per esempio i templari in *Waverley* ecc.), come pure l'incapacità, ormai già degenerante nel comico, della nobiltà di corte, sempre piú staccata dalla vita nazionale, di sentire i problemi del tempo. Le poche figure positive sono rese tali, per lo piú, in quanto compiono semplicemente il loro dovere e operano da gentlemen. Solo singoli grandi rappresentanti del progresso storico, come in particolare Luigi XI, acquistano una monumentalità storica.

Quando figure di nobili sostengono una parte completamente o parzialmente positiva, questa poggia per lo piú sui loro legami col popolo, sia pure, di solito, sulla base di rapporti patriarcali ancora vivi o almeno non ancora del tutto scomparsi (per esempio nel duca di Argyle in *The Heart of Midlothian*). Ciò che forma la vera vita della realtà storica di Walter Scott è la vita del popolo stesso. Come appartenente alla piccola nobiltà inglese, per tradizione e per modo di vivere molto legata alla borghesia, Walter Scott ha una profonda simpatia per l'ostinata fierezza della borghesia cittadina inglese o scozzese e dei liberi contadini. Specialmente la figura di Henry Gow (*The Fair Maid of Perth*) offre una bella immagine di questo medievale coraggio e orgoglio borghese. Henry Gow, per il valore dimostrato in battaglia, è almeno pari a ogni cavaliere, ma rifiuta orgogliosamente l'offerta del conte Douglas, che lo vuole armare cavaliere: egli è borghese e vuol vivere e morire da libero borghese.

Nell'opera complessiva di Walter Scott troviamo scene e figure meravigliose ricavate dalla vita dei contadini, liberi o servi della gleba, e dalle vicende dei reietti della società: contrabbandieri, briganti, soldati di professione, disertori e simili. Il principale elemento poetico della sua rappresentazione della vita nei tempi passati è però costituito dall'indimenticabile descrizione delle sopravvivenze della società gentilizia, dei clan scozzesi. Si presenta qui, già dal

punto di vista del contenuto, un elemento così forte del periodo eroico dell'umanità, che i romanzi di Walter Scott, nei loro punti culminanti, si avvicinano addirittura agli antichi poemi epici. Egli è qui un grande scopritore e rievocatore di questo passato già da lungo tempo scomparso. Certamente già il secolo XVIII aveva amato e gustato la poesia del mondo primitivo. E nell'ondata di entusiasmo per Omero, nel fatto che questi sottentri a Virgilio come modello, si manifesta già una prima comprensione per questo periodo dell'infanzia dell'umanità. Pensatori notevoli come Ferguson hanno già perfino visto l'affinità degli eroi omerici con gli indiani d'America. Ma questa predilezione rimane ancora astratta e sentimentalmente moraleggiante. Solo Walter Scott ha davvero fatto rivivere questo periodo, in quanto ci ha introdotti nella vita quotidiana del clan, in quanto da questa base reale ci ha mostrato artisticamente sia la straordinaria e non più raggiunta grandezza umana di questo stato primitivo, sia l'intrinseca necessità del suo tragico tramonto.

Proprio in questa maniera, proprio richiamando in vita quegli obbiettivi principî poetici, che stanno realmente alla base della poesia della vita popolare e della storia, Walter Scott è diventato il grande poeta dei tempi passati, il vero artista popolare della storia. Heine riconosceva chiaramente questo carattere della poesia di Walter Scott e vedeva anche come la sua forza consistesse appunto in tale rappresentazione della vita del popolo e nel fatto che i grandi avvenimenti e le grandi figure della storia non vengono collocati in una posizione centrale. Egli dice: «Nei romanzi di Walter Scott lo spirito della storia inglese è reso talvolta con una fedeltà molto più grande che in Hume». I maggiori storici e filosofi della storia di questo periodo, come Thierry e Hegel, mirano a una tale concezione della storia. Ma questa rimane in essi un'esigenza, un'espressione teorica di tale necessità. Poiché nella teoria e nella storiografia solo il materialismo storico può rivelare concettualmente questo fondamento della storia, far risorgere davvero il periodo dell'infanzia dell'umanità. Ciò che in Morgan, in Marx e in Engels fu portato a chiarezza teorica e

storiografica, pervade e anima come poesia i migliori romanzi di Walter Scott. Perciò molto giustamente Heine mette in rilievo in Walter Scott questo aspetto, che conferisce popolarità alla sua opera. « Strana mania del popolo! Esso vuole avere la sua storia dalle mani del poeta e non da quelle dello storico. Non chiede il fedele resoconto di nudi fatti, ma vuole quei fatti di nuovo risolti nella poesia originaria da cui erano sorti ».

Ripetiamo: questa poesia è oggettivamente legata alla necessità del tramonto della società gentilizia. Nei diversi romanzi di Walter Scott viviamo le singole tappe di questo tramonto in tutta la loro storica concretezza e differenziazione. Walter Scott non ha voluto fare dei suoi romanzi un ciclo organico alla maniera pedantesca degli *Ahnen* [*Gli avi*] di Gustav Freytag. Ma proprio per quanto riguarda il destino del clan questa grande e organica connessione storica, l'inesorabile necessità della tragedia del clan, emerge con terribile evidenza plastica. E ciò già per il fatto che le vicende di questi romanzi scaturiscono sempre dal vivo rapporto di dipendenza reciproca con l'ambiente storico-sociale. Esse non vengono mai presentate in modo isolato o indipendente, ma sempre nel contesto di una grande crisi generale vissuta dal popolo scozzese o anglo-scozzese. La catena di queste crisi si estende dalle prime grandi lotte della nascente borghesia scozzese con la nobiltà e dal tentativo, da parte della monarchia, di sfruttare queste lotte per rafforzare il potere centrale (*The Fair Maid of Perth*: fine del secolo XIV) fino agli ultimi tentativi compiuti dagli Stuart per far girare all'indietro la ruota della storia e riportare l'Inghilterra, già molto avanzata nell'evoluzione capitalistica, all'ormai superato assolutismo (*Rob Roy* - fine del secolo XVIII).

Per necessità storica i clan rappresentano qui sempre gli sfruttati, i beffati, gli ingannati. Proprio le loro qualità eroiche, derivate dal carattere primitivo della loro struttura sociale, ne fanno il trastullo dei rappresentanti delle potenze dominanti in ciascuna tappa della civiltà, i quali, dal punto di vista umano, sono molto peggiori. Ciò che Engels dimostra scientificamente, e cioè come la civiltà

realizzi cose che l'antica società gentilizia era incapace di realizzare, viene invece rappresentato artisticamente da Walter Scott; in particolare egli configura quel contrasto relativo all'elemento umano, che Engels mette in evidenza nell'analisi di questa necessaria sconfitta della società gentilizia di fronte alla civiltà: «Essa le ha però realizzate mettendo in moto le più ignobili tendenze e passioni degli uomini e sviluppandole a spese di tutte le altre disposizioni».

Già la tendenza verso una monarchia assoluta, sorta nell'ambito delle lotte di classe nell'età feudale, utilizza senza scrupoli le piccole lotte fra i clan, in modo che questi si distruggano a vicenda. Il reciproco sterminio di tutti gli uomini validi di due clan, che forma l'argomento del romanzo da noi nominato per primo, è certamente, in questa forma esagerata, un caso eccezionale da cui solo la grande arte di Walter Scott enuclea l'elemento tipico. Egli può farlo però solo perché allo stato spontaneo, e in misura più isolata ed episodica, questa incapacità dei clan di difendere i loro comuni interessi contro la nobiltà e la borghesia, e la dispersione di tutte le loro energie nel meschino campo di queste piccole guerre, derivano per necessità dalla base della loro esistenza. La guardia del corpo del re di Francia Luigi XI è già costituita da questi membri degli antichi clan, più o meno volontariamente dispersi e costretti a fare assegnamento solo su se stessi (*Quentin Durward*). E i partiti delle successive guerre civili, il Parlamento come gli Stuart, sfruttano già in grande stile e senza ritegno come carne da cannone i coraggiosi e generosi combattenti dei clan, per fini politici a questi del tutto estranei (*A Legend of Montrose, Waverley, Rob Roy*).

Con la sconfitta dell'insurrezione del 1745 — che viene descritta in *Waverley* — comincia, dice Engels, il vero tramonto della società gentilizia in Scozia. Alcuni decenni dopo (in *Rob Roy*) vediamo già i clan in completa dissoluzione economica. Una figura di questo romanzo, Jarwie, l'accorto mercante e podestà di Glasgow, vede chiaramente che la disperata e vana lotta dei clan per la causa degli Stuart è diventata per essi una necessità economica. Sulla

base della loro economia primitiva essi non possono piú vivere. Hanno un eccesso di popolazione formato di elementi sempre armati, avvezzi alla guerra, incapaci di combinare qualcosa nella vita normale, ridotti al brigantaggio, per i quali tale insurrezione rappresenta l'unica via d'uscita da una situazione senza speranza. Compare qui in tal modo già l'aspetto della dissoluzione, del declassamento, che mancava ancora nel quadro del clan offerto in *Waverley*.

Ancora una volta va ammirata la rappresentazione storica straordinariamente realistica mediante la quale Walter Scott converte questi nuovi elementi della trasformazione economico-sociale in destini umani, in una mutata psicologia dei personaggi. Egli rivela la sua autentica popolarità in quanto, se da un lato mette in luce con inesorabile realismo questo declassamento, in particolare nella condotta da avventuriero romantico dello stesso Rob Roy, che in ciò si distingue nettamente dalla primitiva semplicità dei capi di clan dei precedenti periodi, dall'altro lato però rappresenta questo tramonto dei clan nel suo vero eroismo popolare: nonostante le tendenze al declassamento, la figura di Rob Roy riassume in sé le antiche e grandi qualità umane degli antichi eroi del clan. Il tramonto della società gentilizia è in Walter Scott una tragedia eroica e non misera degenerazione.

In tal modo Walter Scott diventa grande poeta della storia perché possiede nei confronti della necessità storica, una sensibilità piú profonda, piú pura, piú differenziata di qualsiasi altro scrittore prima di lui. La necessità storica è nei suoi romanzi del tutto inesorabile. Non è però un fato che trascenda l'uomo, bensí la complicata azione reciproca di circostanze storiche concrete nel loro processo di trasformazione, nel loro rapporto di mutua dipendenza con uomini concreti i quali, cresciuti in quest'ambiente, influenzati variamente da esso, agiscono tuttavia in modo individuale, secondo le loro personali passioni. Nella rappresentazione artistica la necessità storica è quindi sempre una risultante e non un presupposto; essa esteticamente è la tragica atmosfera del periodo e non l'oggetto delle riflessioni dello scrittore.

Questo naturalmente non significa che i personaggi di Walter Scott non facciano delle riflessioni sui loro intenti e sui loro compiti. Si tratta però delle riflessioni di uomini che agiscono in circostanze concrete. E l'atmosfera della necessità storica nasce appunto dalla dialettica, rappresentata con grande finezza, fra la potenza e l'impotenza dell'opinione giusta in circostanze storiche concrete. In *A Legend of Montrose* Walter Scott racconta un episodio avvenuto in Scozia durante la grande rivoluzione inglese. Tanto l'esercito del parlamento che i realisti cercano di guadagnare alla propria causa i clan guerrieri. A questo scopo si servono di due grandi capi, Argyle e Montrose. Ora è molto interessante che in questa situazione vi è un piccolo capo di clan il quale con perfetta chiarezza comprende che tanto l'adesione alla causa del parlamento quanto l'adesione alla causa del re significa necessariamente in ultima istanza il tramonto dei clan. La sua opinione è però fin da principio condannata all'impotenza data la fedeltà dei clan ai grandi condottieri. Così comincia la guerra fra Argyle e Montrose.

Tuttavia la stessa intrinseca necessità, che qui ha favorito il piano di Montrose, pone alla realizzazione di questo piano certi limiti conformi alla natura del clan. Montrose ha battuto il nemico e vorrebbe ormai volgersi contro gli Inglesi avversi al re: una spedizione militare condotta con forze fresche potrebbe provocare in Inghilterra perfino un rovesciamento della situazione. Ma ciò è obiettivamente impossibile. Con un esercito reclutato fra i clan si può condurre soltanto una guerra di clan in Scozia. I partigiani di Montrose si getterebbero nel fuoco per lui, ma la loro convinzione, secondo la quale il vero nemico non è il parlamento, bensì il gruppo di clan avversi comandati da Argyle, non si lascia scuotere da nessun discorso, né piegare da alcuna autorità di capo, per quanto illimitata sia l'autorità di Montrose finché egli si muove nell'ambito dell'ideologia del clan. Va osservato, a lode dell'arte della caratterizzazione in cui Walter Scott è acuto e storicamente grande, che egli non porta a una soluzione puramente esteriore questo contrasto. Montrose è sí un aristocratico, un realista

convinto, un capo militare di notevoli capacità, un uomo di grandi ambizioni politiche, ma tuttavia è anche nel suo intimo un capo di clan. Il modo di pensare della gente del clan influisce su di lui profondamente, ed egli rinuncia per interna ed esterna necessità ai suoi grandi piani e spreca le sue forze nella piccola guerra di clan contro Argyle.

Nel rappresentare questa grande necessità storica, che si attua attraverso l'agire passionale degli individui, ma spesso contro la loro psicologia, nel fondare questa necessità sulle reali basi economico-sociali della vita del popolo sta la *fedeltà storica* di Walter Scott. Data questa verità della rappresentazione letteraria delle componenti reali della necessità storica, non importa affatto che i singoli particolari, i singoli fatti siano storicamente esatti. Certo Walter Scott è molto efficace e vero proprio in questi particolari. Ma non nel senso antiquario o esotico degli scrittori successivi. I particolari sono per Walter Scott soltanto il mezzo per raggiungere davvero la fedeltà storica qui considerata, per rendere evidente la necessità storica di una situazione concreta. Questa fedeltà storica è in Walter Scott appunto la verità storica della psicologia dei personaggi, del puro *hic et nunc* dei loro impulsi interiori e del loro modo di agire.

Proprio nella concezione morale e umana dei suoi personaggi Walter Scott mantiene questa fedeltà storica. Nei suoi romanzi migliori le più contraddittorie e opposte reazioni a determinati avvenimenti si muovono sempre nell'ambito della dialettica obbiettiva di una determinata crisi storica. In questo senso egli non crea mai figure eccentriche, figure che per la loro psicologia escano dall'atmosfera del loro tempo. Occorrerebbe un'analisi approfondita per dimostrarlo negli esempi più notevoli. Ci limitiamo a considerare in breve la sorella di Jeanie Deans, Effie. Apparentemente essa si trova in netta opposizione psicologica e morale col padre e con la sorella. Ma Walter Scott mostra con grande finezza come questo contrasto nasca appunto dall'opposizione al fondamentale carattere contadino e puritano della famiglia, come una serie di circostanze della sua educazione abbiano reso possibile un simile sviluppo speciale, e come tuttavia siano presenti in lei molti tratti

psicologici che, anche nella sua tragica crisi, anche nella sua successiva ascesa sociale, hanno conservato l'elemento comune proprio di quella società e di quel tempo. Proprio in questo modo di rappresentazione artistica appare che Walter Scott, in netta opposizione con lo sviluppo del romanzo storico dopo il 1848, non *modernizza* mai la psicologia dei suoi personaggi.

Questa tendenza a modernizzare non è certo una nuova « conquista » del romanzo storico posteriore al 1848. Al contrario. È la falsa eredità che appunto Walter Scott ha superato. E la polemica fra la fedeltà storica della psicologia e la modernizzazione psicologica dei personaggi storici costituisce il problema centrale che divide gli spiriti anche al tempo di Walter Scott. Approfondiremo in seguito questo problema. Qui ci limitiamo ad osservare che, mentre i romanzi pseudostorici dei secoli XVII e XVIII identificavano ingenuamente la vita sentimentale del passato con quella del presente, in Chateaubriand e nel romanticismo tedesco nasce un'altra e più pericolosa corrente di modernizzazione. Infatti particolarmente i romantici tedeschi danno una straordinaria importanza alla fedeltà storica di ogni particolare. Essi scoprono il fascino pittorico del Medioevo e lo riproducono con un'accuratezza « nazarenica »: dal catolicesimo medievale fino agli antichi mobili, con una meticolosità tecnica che arriva fino alla pedanteria del pittore. Ma gli uomini che agiscono in questo mondo pittorico hanno la psicologia di malinconici romantici o di neofiti apologeti della Santa Alleanza.

Questa caricatura decorativa della fedeltà storica fu decisamente combattuta in Germania dai grandi rappresentanti del progresso nella letteratura e nella cultura, da Goethe e da Hegel. Il romanzo di Walter Scott rappresenta l'antitesi viva di queste nuove tendenze costituite da un falso storicismo e al tempo stesso da un'antiartistica modernizzazione del passato. Ma fedeltà al passato significa forse riproduzione cronachistica e naturalistica del linguaggio, del modo di pensare e di sentire del passato? No, naturalmente. E i grandi contemporanei tedeschi di Walter Scott, Goethe e Hegel, si sono pronunciati con grande chia-

tezza teorica su questo problema. Goethe solleva tale questione parlando della tragedia storica *Adelchi* di Manzoni. Egli scrive: « A sua giustificazione affermiamo questo, che forse sembrerà paradossale: ogni poesia dà luogo a veri e propri anacronismi. Ogni passato che noi rievochiamo per presentarlo ai nostri contemporanei alla nostra maniera deve necessariamente attribuire all'antico una raffinatezza più alta di quella che aveva;... *L'Iliade* come *l'Odissea*, tutti i tragici e quanto ci è rimasto di vera poesia vive e respira solo in anacronismi. In tutte le situazioni s'introduce il moderno per renderle chiare e anzi anche solo sopportabili... »

Non sappiamo fino a che punto queste affermazioni di Goethe abbiano esercitato un influsso diretto sull'estetica hegeliana. In ogni caso Hegel nella generalizzazione estetico-concettuale del problema parla di un *anacronismo necessario* dell'arte. Ma quanto alla concretizzazione e alla dialettica storica del problema le sue considerazioni vanno naturalmente più in là di quelle di Goethe ed esprimono teoricamente quei principi che hanno determinato la prassi storica di Walter Scott. Hegel spiega l'anacronismo necessario nel modo seguente: « L'intima sostanza di ciò che è rappresentato rimane la stessa, ma la più elevata raffinatezza nel rappresentare e nello sviluppare quest'elemento sostanziale rende necessarie delle trasformazioni nell'espressione e nella forma che esso viene ad assumere ».

Questa formulazione del problema suona abbastanza simile a quella di Goethe, ma in realtà ne costituisce un ulteriore sviluppo. Hegel concepisce infatti il rapporto del presente col passato con maggior consapevolezza storicistica di Goethe. Per Goethe si tratta essenzialmente di mettere in evidenza il trasparire degli universali principi di umanità nel concreto terreno storico; si tratta di un'elaborazione di questo terreno storico tale che questo trasparire possa aver luogo senza che sia negata l'essenziale verità storica. (Rinviamo qui alla nostra precedente analisi del modo in cui sono rappresentate Dorothea e Klärchen). Hegel invece intende questo rapporto col presente in modo storico. Egli ritiene che l'« anacronismo necessario » possa

derivare organicamente dalla materia storica, quando il passato rappresentato venga riconosciuto e vissuto con chiarezza dai poeti attuali come *necessario antefatto* del presente. In questo caso si determina soltanto un'accentuazione del modo d'espressione, della consapevolezza ecc. che rende chiaro e sottolinea questo nesso. La rielaborazione degli avvenimenti, dei costumi e degli altri aspetti del passato in questo caso consiste solo nel fatto che il poeta, trattando di quelle tendenze che nel passato sono già state vive ed efficaci, che hanno, in virtù di un reale processo storico, condotto alla presente età, ma che i contemporanei naturalmente non hanno riconosciuto nella loro importanza, apparsa solo in seguito, le fa apparire con tutto il peso ch'esse possiedono in senso storico oggettivo per il risultato di questo passato, cioè per il presente.

Questi pensieri di Hegel implicano una definizione estetica della tematica storica. Infatti, continuando a esporre le sue idee, Hegel contrappone l'anacronismo necessario dei poemi omerici e dei tragici greci alla rielaborazione medievale, feudale-cavalleresca del *Nibelungenlied* (*La Canzone dei Nibelunghi*). « In modo del tutto diverso avviene questa rielaborazione quando concezioni e idee di un'evoluzione *posteriore* della coscienza religiosa e morale vengono trasferite a un'epoca o a una nazione, la cui intera visione del mondo si *trova in contraddizione* con tali idee più recenti ». La modernizzazione nasce quindi per necessità estetico-storica ogni volta che questo rapporto vivo fra passato e presente non sussiste e viene stabilito solo in modo arbitrario. (Di questo problema della modernizzazione della storia dovremo parlare molto diffusamente nei capitoli seguenti).

Naturalmente vi è una grande differenza storica, che si rispecchia anche nella rappresentazione estetica, fra l'ingenua inconsapevolezza e noncuranza con cui il poeta della *Canzone dei Nibelunghi* ha trasformato in senso cristiano feudale le saghe dell'età pagana e la stravaganza apologetica con cui i reazionari romantici trasferiscono i principi del legittimismo nel Medioevo, facendone un idillio sociale popolato di declassati decadenti in veste di eroi.

Walter Scott ha convertito in prassi poetica l'« anacronismo necessario » di Goethe e di Hegel, certamente senza conoscere le loro riflessioni al riguardo. Tanto più significativa è questa coincidenza dei suoi principî artistici con quelli di importanti poeti e pensatori progressivi di questo periodo; specialmente se si considera che egli lo fa con perfetta consapevolezza artistica, anche se non adduce argomentazioni filosofiche. Egli scrive in proposito nella prefazione a *Ivanhoe*: « Certo io non posso né voglio pretendere di essere perfettamente esatto, neppure in quelle cose che riguardano semplicemente il costume esteriore, e ancor meno nei punti più importanti dell'espressione e del comportamento. Ma la stessa ragione che mi trattiene dal comporre il dialogo di un'opera in lingua anglosassone o franco-normanna e mi vieta di fare stampare questo scritto con i tipi di un Caxton o di un Wynkyn de Worde, m'impedisce anche di mantenermi completamente entro i limiti di quel periodo in cui la mia storia cade. Per suscitare una qualche partecipazione, l'argomento che si è scelto deve essere necessariamente *tradotto* nei costumi e nel linguaggio del tempo in cui viviamo... È vero che questa libertà ha i suoi limiti; all'autore non è lecito introdurre ciò che non si concilia con i costumi dell'epoca descritta ». La via che conduce alla vera fedeltà storico-poetica in Walter Scott è un ulteriore sviluppo dei principî artistici dei grandi scrittori realisti inglesi del secolo XVIII e l'applicazione di questi principî alla storia. E ciò non solo nel senso di un ampliamento nel contenuto, di un acquisto della tematica storica da parte del grande realismo, bensì anche nella direzione della storicizzazione dei principî della rappresentazione artistica di uomini e avvenimenti. Ciò che, per esempio in Fielding, era solo allo stato latente diventa in Walter Scott l'anima ispiratrice della creazione letteraria. Il « necessario anacronismo » di Walter Scott consiste quindi soltanto in questo, che egli dà ai suoi personaggi un'espressione di sentimenti e di riflessioni su nessi storici reali più chiara ed evidente di quella che gli uomini dell'epoca considerata potessero avere avuto. Ma il contenuto dei sentimenti e dei pensieri, come pure il rapporto di questi

sentimenti e pensieri col loro oggetto reale, in Walter Scott è sempre storicamente e socialmente esatto, e la sua grande sensibilità poetica consiste nel fatto che egli da un lato innalza la sua espressione al di sopra del tempo solo nella misura in cui ciò è assolutamente necessario per render chiara la situazione, e d'altro lato conferisce anche a tale espressione di sentimenti e di pensieri il timbro, il colorito, il tono dell'epoca, della classe ecc.

3. *Il romanzo storico classico in lotta col romanticismo.*

Come abbiamo visto, l'arte di Walter Scott esprime l'essenziale tendenza progressista di questo periodo, la difesa storica del progresso in maniera artisticamente perfetta. Egli diventò anche di fatto uno degli scrittori più popolari e più letti del suo tempo, su scala internazionale. L'influsso da lui esercitato sull'intera letteratura europea è enorme. I più importanti poeti di questo periodo, da Puškin a Balzac, vengono condotti su nuove vie artistiche da questo nuovo tipo di rappresentazione della storia. Sarebbe però un errore credere che la grande ondata di romanzi storici nella prima metà del secolo XIX si fondasse davvero sui principi di Walter Scott. Abbiamo già visto come la concezione storica del romanticismo fosse diametralmente opposta a quella di Walter Scott. E con ciò siamo naturalmente ancora lontani dall'aver esaurito le altre correnti del romanzo storico. Ne ricorderemo solo due fra le più importanti: da una parte il romanticismo liberale, che dal punto di vista filosofico ed artistico ha molto di comune col fondo originario del romanticismo, con la lotta ideologica contro la Rivoluzione francese, ma pur su questa base contraddittoria e vacillante rappresenta l'ideologia di un moderato progresso; dall'altra parte quegli importanti scrittori — per esempio Goethe e Stendhal — che hanno mantenuto intatta gran parte dell'eredità filosofica del secolo XVIII e il cui umanismo contiene fino all'ultimo notevoli elementi illuministici. Qui naturalmente non può essere nostro compito delineare anche solo nei suoi contorni la

lotta di queste correnti. Vogliamo soltanto studiare in breve, su alcuni esempi importanti, come i principi poetici del romanzo storico furono sviluppati o combattuti; su quegli esempi cioè che in parte hanno avuto un influsso diretto sul posteriore sviluppo e in parte possiedono una grande attualità, al pari di Walter Scott, in quanto nell'odierna crisi del romanzo storico rappresentano l'antitesi di questo sviluppo.

In questa esposizione sintetica possiamo lasciare da parte i contemporanei e i successori inglesi di Walter Scott. Nei paesi di lingua inglese egli ha trovato solo un continuatore degno, che ha fatto propri ed ha perfino sviluppato determinati principi della sua tematica e del suo modo di rappresentazione artistica. Si tratta dell'americano Cooper. Nel suo immortale ciclo di romanzi su « calza di cuoio », egli pone al centro della sua rappresentazione artistica un importante tema di Walter Scott: il tramonto della società gentilizia. Data l'evoluzione storica dell'America del Nord, questo tema acquista un aspetto del tutto nuovo. In Walter Scott si tratta di un'evoluzione e di lotte durate per secoli, si tratta delle diverse forme in cui i residui della società gentilizia si adattarono al sistema feudale e più tardi al nascente capitalismo, cioè del lento e tormentato tramonto di questa struttura. In America il contrasto è stato posto dalla storia stessa in modo molto più brutale e immediato: il capitalismo colonizzatore della Francia e dell'Inghilterra distrugge fisicamente e moralmente la fiorente società gentilizia degli indiani, rimasta per secoli quasi immutata.

L'accentrarsi dell'interesse di Cooper intorno a questo problema, alla rovina fisica e alla distruzione morale delle stirpi indiane, dà ai suoi romanzi un'ampia e grandiosa prospettiva storica. Al tempo stesso, però, l'univocità e la linearità del contrasto sociale rappresentano un impoverimento del suo mondo poetico rispetto a Walter Scott. Ciò in Cooper si manifesta particolarmente nella descrizione degli Inglesi e Francesi, rappresentati per lo più schematicamente, con psicologia superficiale e con un umorismo monotono ed esagerato. Questi difetti di Cooper furono soprattutto criticati già da Balzac, il quale per il resto lo

considerava un degno continuatore di Walter Scott. A mio giudizio, l'origine di questi difetti sta nel fatto che gli europei presentati qua e là nei romanzi di Cooper conducono, molto più che i signori feudali e i borghesi di Walter Scott, una vita isolata, priva di vivi rapporti sociali reciproci.

L'interesse poetico di Cooper si rivolge soprattutto alla rappresentazione della società gentilizia dei pellirosse nel suo tragico tramonto. Con grandiosità veramente epica egli tratta separatamente i due processi del tragico tramonto e del declassamento morale ed umano. Egli concentra i tragici aspetti del tramonto in alcune grandi figure di sopravvissuti della tribù dei Delaware, mentre i sintomi della dissoluzione morale degli indiani vengono rappresentati estesamente e con ricchezza di particolari nelle tribù avversarie. In tal modo la sua rappresentazione artistica viene sì semplificata, ma acquista talvolta anche una grandiosità epica.

Cooper ottiene però i suoi maggiori risultati poetici rielaborando in una maniera tutta particolare l'«eroe medio» di Walter Scott. La figura principale di questi romanzi è il cacciatore inglese Nathaniel Bumppo, semplice, onesto, analfabeta. È un pioniere della colonizzazione in America che però, come uomo del popolo, come inglese di sentimenti puritani, è profondamente attratto dalla semplice e grande umanità degli indiani e si viene a trovare in un inscindibile rapporto umano con i superstiti Delaware. Nella linea principale del suo atteggiamento morale egli rimane sì europeo, ma il suo fiero amore di libertà, il fascino da lui sentito per una vita semplice e umana lo avvicinano a questi indiani più che ai colonizzatori europei di cui egli stesso fa parte da un oggettivo punto di vista sociale. In questo personaggio semplice e popolare, che può vivere nella sfera dei sentimenti la propria tragedia, ma non intenderla, Cooper rappresenta il tragico e inevitabile destino di quei primi colonizzatori che, emigrati dall'Inghilterra per conservare la loro libertà, finiscono poi col distruggere in America questa stessa libertà con la loro opera. Maksim Gor'kij ha felicemente espresso questa tragicità: «Come

« esploratore di foreste e di steppe del "Nuovo Mondo" egli apre in esse la via ad uomini che poi lo condanneranno come un criminale, perché ne trasgredisce le egoistiche leggi, incomprendibili per il suo sentimento di libertà. Senza saperlo aveva servito per tutta la vita la grande causa dell'espansione geografica della civiltà materiale nel paese dei selvaggi, ma poi si dimostrò inadatto a vivere nelle condizioni della civiltà cui aveva aperto i primi sentieri ». Gor'kij indica qui molto bene come poteva essere resa artisticamente la grande tragicità storica, anzi storico-universale del destino di un comune uomo del popolo. Appunto Cooper dimostra che tale tragicità può essere poeticamente espressa in modo molto più commovente se viene presentata in un ambiente dove gli immediati contrasti economici e i contrasti morali, che da essi nascono, si sviluppano organicamente dalla vita quotidiana. La tragedia dei pionieri viene qui collegata in modo grandioso con il tragico tramonto della società gentilizia, e una delle grandi contraddizioni del movimento progressivo dell'umanità acquista così una meravigliosa forma tragica.

Questa concezione delle contraddizioni del progresso umano è un prodotto del periodo postrivoluzionario. Abbiamo già riferito l'affermazione in cui Puškin mostra in modo chiaro e consapevole come la rappresentazione artistica della storia in Walter Scott inauguri una nuova epoca anche rispetto a Shakespeare e a Goethe. Questa nuova situazione storica può essere studiata nel modo più chiaro in Goethe medesimo. Goethe fu, fino al termine della sua vita, un appassionato assertore del progresso in ogni campo. Fino al termine della sua vita seguì con attenzione e con comprensione i nuovi fenomeni letterari. Studiò e criticò a fondo non solo Walter Scott e Manzoni, ma anche le prime grandi opere di Balzac e di Stendhal, pubblicate quasi ai suoi ultimi giorni.

Tuttavia i rapporti di Goethe con Walter Scott sono problematici, e l'influsso esercitato da quest'ultimo sull'arte goethiana non fu decisivo. Nella rappresentazione artistica dell'*hic et nunc* storico, nella fedeltà storica della psicologia dei personaggi mantenuta fino nelle qualità uma-

ne delle loro piú alte manifestazioni di vita, Goethe rimane sempre un poeta del periodo anteriore a Walter Scott. Non abbiamo qui la possibilità di analizzare le diverse affermazioni di Goethe intorno a Walter Scott nel loro sviluppo e nella loro contraddittorietà. Basta che facciamo cenno di tale contraddittorietà. Abbiamo già citato un'entusiastica dichiarazione di Goethe su *Rob Roy*: di simili se ne potrebbe citare ancora tutta una serie. Ma nei suoi colloqui col cancelliere von Müller Goethe colloca Byron molto al di sopra di Walter Scott, e a proposito di quest'ultimo afferma: « Di Walter Scott ho letto due romanzi; ora so che cosa egli vuole e che cosa può fare. Mi potrà sempre divertire, ma io non posso imparare nulla da lui ».

Certamente la già citata dichiarazione a Eckermann appartiene a un periodo posteriore, cosicché si è autorizzati a pensare che Goethe abbia in seguito riveduto questa sua opinione. Ma proprio la piú importante produzione dell'ultimo Goethe non presenta traccia di un influsso efficace della nuova concezione storica degli uomini e degli avvenimenti. L'orizzonte sociale dell'ultimo Goethe diventa sempre piú ampio, la sua visione della tragica dialettica della moderna vita borghese diventa sempre piú profonda, ma nella direzione della concretizzazione storica degli eventi nello spazio e nel tempo, della compiuta psicologia storica dei suoi personaggi egli non va oltre il livello raggiunto negli anni della maturità. Il carattere storico di opere come *Egmont* rimane, a questo riguardo, il culmine della sua produzione. Anzi, ancora al tempo della collaborazione con Schiller egli ha la spiccata tendenza a rappresentare grandi avvenimenti attuali secondo la loro pura sostanza storica, in modo da trovare per l'essenza sociale e umana, da essi distillata, una concreta forma poetica, senza attenersi, nel mondo rappresentato, ad alcuna concreta epoca storica. Questa tradizione modificata dell'età dell'illuminismo appare chiara, in diverse forme, in *Reinecke Fuchs* (*La volpe Reineke*) e in *Die natürliche Tochter* (*La figlia naturale*). E i grandi avvenimenti sociali e storici, che compaiono per esempio nel *Wilhelm Meister* (guerre e simili), sono di proposito mantenuti nell'astratto, ancora piú nell'astratto di

quanto lo erano in Fielding o in Smollett. In ciò Goethe segue piuttosto la tradizione francese che quella inglese. Tutte queste tendenze stilistiche, che si erano determinate in Goethe prima del periodo di Walter Scott, si mantengono, anzi si rafforzano ancora nella vecchiaia (*Wahlverwandschaften* [Le affinità elettive] e secondo *Faust*). Anche nel Goethe critico dei nuovi avvenimenti letterari resta fortemente viva, come vedremo, la tradizione lessinghiana.

L'opera di Goethe si situa quindi essenzialmente in una fase prescottiana di concretizzazione storica. Goethe tuttavia, come abbiamo visto, ha capito meglio di tutti i suoi contemporanei tedeschi certe condizioni che determinano la genesi e la tematica del romanzo storico. Egli ha ben compreso tutta l'importanza che avevano per i contemporanei le ininterrotte, gloriose tradizioni della storia inglese. Questa base reale del romanzo storico manca in altri importanti paesi europei, anzitutto proprio in Germania e in Italia.

Negli anni quaranta Hebbel, prendendo lo spunto da una critica mossa da Willibald Alexis a uno dei suoi drammi, scrive con acutezza e decisione a questo proposito: « È verissimo che noi Tedeschi non abbiamo un rapporto organico con la storia del nostro popolo... Ma la ragione qual è? La ragione è che questa storia è stata *priva di risultati* e noi non ci possiamo considerare un prodotto del suo corso organico, come per esempio gli Inglesi e i Francesi; al contrario: ciò che siamo costretti a chiamare la nostra storia è la storia non già della nostra *vita*, bensì della nostra *malattia*, la quale fino ad oggi non ha ancora condotto alla crisi ». E riferendosi all'inevitabile insuccesso dei poeti tedeschi che avevano fatto proprio il tema degli Hohenstaufen, egli afferma senza cerimonie che il rapporto di questi imperatori con la Germania « non è altro che il rapporto del *verme solitario* con *l'intestino* ». Da questa situazione deriva di necessità una tematica arbitraria o magari menzognera, se i poeti non sono capaci di collocare al centro del loro quadro proprio questo elemento di crisi, di discontinuità, di tragedia presente nella propria storia.

In Germania mancavano le condizioni ideologiche per

una simile concezione. L'unico avvio a una narrazione storica grandiosa, in cui inconsciamente e istintivamente si hanno presentimenti di tale tragedia, fu il *Michael Kohnhaas* di Kleist. Questo però rimase un episodio non solo nella letteratura tedesca, ma anche nell'opera dello stesso poeta. Come già Goethe nel *Götz von Berlichingen*, Kleist risale con un giusto senso della storia a una grande crisi della storia tedesca, all'epoca della Riforma. In entrambe le opere il conflitto nasce dall'urto fra l'autonomia medievale dell'individuo (derivante dalla psicologia e dalla morale di un'«età eroica» nel senso di Vico e di Hegel) e la giustizia astratta del nascente statalismo feudale. Ed è caratteristico per il modo di giudicare l'evoluzione storica della Germania tanto nel giovane Goethe che in Kleist, il fatto che la radicalizzazione della Riforma in senso democratico, cioè la guerra dei contadini, esuli dal quadro oppure appaia soltanto come una tendenza negativa. Nonostante il carattere conservatore delle concezioni politico-sociali di Kleist, la sua novella mostra con chiarezza le tracce ideologiche della trasformazione storica intercorsa dopo il dramma giovanile di Goethe: mentre in quest'ultimo la Riforma, e con essa Lutero, mostra esclusivamente un lato progressivo, cioè la liberazione dall'asceti e dall'asservimento medievali, in Kleist ne appaiono in primo piano le tendenze problematiche, anzi chiaramente negative, nonché il loro legame con l'assolutismo degli staterelli tedeschi, e tutto questo diventa un elemento decisivo del conflitto centrale.

Questa novella occupa un posto particolare nella letteratura tedesca anche perché porta avanti – intuitivamente – il processo di concretizzazione della vera problematica della storia tedesca. Questa posizione particolare si manifesta – anche qui, *mutatis mutandis*, come nel caso di Goethe – nel fatto che questo importante avvio alla comprensione poetica della storia tedesca non poté avere alcun seguito neppure nelle successive opere di Kleist. Certo Goethe da questa situazione trae consapevolmente tutte le conseguenze: tranne che nel primo e nel quarto atto del secondo *Faust*, dove corrispondentemente alle sue am-

più e approfondite esperienze storiche, il motivo del *Stütz* ricompare adeguatamente corretto, egli non ritorna più ai temi della storia tedesca, da cui invece Kleist continua a ricavare molti motivi dei suoi drammi. Tuttavia il suo modo di affrontare questi motivi non presenta più traccia della tendenza progressista che era al centro del *Kohlhaas*; in parte essi sono episodici e si servono dell'elemento storico soltanto come di un appiglio per esprimere esperienze puramente personali e soggettive, in parte danno risposte reazionarie a grandi questioni della storia. (Le due serie di motivi per lo più s'incrociano; si pensi al sonnambulismo di Homburg). I due casi così contrastanti di Goethe e di Kleist mostrano quindi con grande chiarezza la povertà della storia tedesca, cui abbiamo accennato.

La linea dominante della poesia storica in Germania era quella della reazione romantica, dell'apologetica esaltazione del Medioevo. Questa letteratura era cominciata, con Novalis, con Wackenroder e con Tieck, molto tempo prima di Walter Scott. L'influsso di quest'ultimo tutt'al più rafforzò la tendenza verso la rappresentazione realistica dei particolari, come nella tarda produzione di Arnim e di Tieck. Esso però non provocò né poteva provocare un vero cambiamento di direzione. E questo anzitutto per ragioni politico-ideologiche; infatti da quanto fin qui è stato detto risulta chiaro come proprio i principali mezzi espressivi di composizione e di caratterizzazione di Walter Scott non potessero essere adottati né usati dal romanticismo reazionario. Nel migliore dei casi, i romantici reazionari potevano imparare da Walter Scott soltanto delle tecniche esteriori.

Non molto migliore è la situazione nel successivo romanticismo liberale e liberaleggiante. Tieck, nella sua posteriore evoluzione, si liberò da molte ubbie soggettivistiche e reazionarie della giovinezza. I suoi ultimi racconti storici, almeno nella loro tendenza, sono decisamente superiori ai precedenti; particolarmente il grande frammento *Der Aufruhr in den Cevennen* (*La rivolta nelle Cevenne*). Anche qui tuttavia si vede che Tieck non poteva acquisire nulla di essenziale da Walter Scott. Tutta la composizione

di quest'opera prende le mosse dalle idee religiose dell'ultima rivolta degli ugonotti in Francia. Le controversie religiose, le bizzarre forme di fede mistica, i problemi puramente morali dell'agire (crudeltà o mitezza), le conversioni religiose ecc. formano la vera e propria azione. Delle basi della ribellione nella vita del popolo e dei problemi relativi, quasi non si parla. La vita del popolo è solo un materiale illustrativo piuttosto astratto per i conflitti spirituali e morali che si svolgono in un « superiore » mondo isolato.

Il solo scrittore tedesco del quale si possa dire con qualche legittimità che rappresenta le tradizioni di Walter Scott è Willibald Alexis. È un vero narratore, dotato di effettivo talento nel cogliere quanto vi è di storicamente genuino nei costumi e nei sentimenti degli uomini. In lui la storia è molto di più che costume e decorazione; essa determina realmente la vita, il pensiero, i sentimenti e le azioni dei suoi personaggi. Di conseguenza il mondo medievale di Willibald Alexis è molto lontano dall'idillio romantico-reazionario. Ma proprio in questo realista ben dotato e consapevole dei suoi scopi si fa sentire in massimo grado la povertà di argomenti della storia tedesca. I suoi romanzi riflettono la miseria della storia prussiana e l'oggettiva meschinità storica delle lotte combattute in Prussia fra nobiltà, corona e borghesia. Proprio perché Alexis è un vero rappresentante del realismo storico, questi tratti meschini appaiono molto marcati nel racconto e nella descrizione e impediscono che le sue opere, ben concepite e ben svolte, posseggano l'universalità e la forza di penetrazione di quelle di Walter Scott. Nonostante il suo talento egli rimane chiuso nell'ambiente locale. Ciò fu riconosciuto già molto presto da Gutzkow. È un sincero ammiratore di Alexis quale Theodor Fontane si associa senza riserve a questo giudizio. Egli, citando Gutzkow, riporta questa frase: « Che però per l'intera Germania... la storia locale del Brandeburgo debba trasformarsi in storia dell'impero, può essere sempre e soltanto un sogno ». Fontane così riassume quest'idea: « Quanto grande o quanto piccola era l'importanza storico-politica degli eventi descritti in questo romanzo? Forse non del tutto piccola, ma neppure troppo

grande, e nessuno sforzo mai riuscirà a fare del Brandeburgo quella terra promessa della Germania che sarebbe stata tale fin da principio agli occhi di un acuto osservatore. È questa infatti l'idea che pervade tutti i romanzi, mentre in realtà l'elettorato del Brandeburgo era una semplice appendice dell'impero e l'arretrata magnificenza delle nostre città svaniva, in tutto ciò che è ricchezza, potenza e civiltà, a confronto della vera Germania, a confronto delle città dell'impero e dell'Hansa».

Una simile situazione sfavorevole per la trattazione di argomenti storici sussiste anche per l'Italia. In questo paese, però, Walter Scott ha trovato un continuatore che, non pure in una sola opera, ne ha sviluppato in modo grandioso e originale le tendenze e lo ha superato in più aspetti. Alludiamo naturalmente ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Lo stesso Walter Scott ha riconosciuto questa grandezza di Manzoni. Allorché quest'ultimo a Milano gli disse di essere un suo discepolo, Walter Scott rispose che in tal caso l'opera del Manzoni era la sua opera migliore. È però molto caratteristico che, mentre Walter Scott poté scrivere tutta una serie di romanzi sulla storia inglese e scozzese, Manzoni si sia limitato a quest'unico capolavoro. Ciò non dipende certo da un limite del talento personale di Manzoni. La sua capacità inventiva per l'intreccio, la sua fantasia nel rappresentare caratteri delle più diverse classi sociali, la sua sensibilità per l'autenticità storica nella vita interiore ed esteriore dei personaggi sono qualità che egli possiede in grado almeno pari a Walter Scott. Anzi proprio nella ricchezza e nella profondità con cui sono delineati i caratteri, nella completa utilizzazione dei grandi contrasti tragici per delineare la psicologia dei personaggi, Manzoni è perfino superiore. Come creatore di figure individuali egli è un poeta superiore a Walter Scott.

Come poeta veramente grande egli ha trovato quel tema in cui è superata la caratteristica oggettiva che rende la storia italiana poco adatta per un vero romanzo storico che possa trascinare il lettore e in cui i contemporanei possano rivivere il proprio passato. Egli infatti, ancor più dello stesso Walter Scott, confina nello sfondo i grandi avveni-

menti storici, sebbene li delinei tutti con quella concretezza dell'atmosfera storica di cui Walter Scott era stato il maestro. Ma il suo tema fondamentale non è, come sempre in Walter Scott, una concreta crisi della storia nazionale, bensì la situazione di perenne crisi di tutta la vita del popolo italiano in conseguenza della divisione dell'Italia e del carattere feudale-reazionario che le continue piccole guerre e la soggezione a potenze straniere avevano impresso alle singole parti del paese. Manzoni descrive quindi direttamente soltanto un episodio concreto della vita del popolo italiano: l'amore, la separazione e il ritrovarsi di un giovane e di una fanciulla, entrambi di condizione contadina. Ma nella sua rappresentazione il fatto si sviluppa in modo da diventare la generale tragedia del popolo italiano in una situazione di avvilito e spezzettamento nazionale. Senza mai uscire da una concreta cornice locale e temporale; da una psicologia condizionata dall'epoca e dalla classe sociale, il destino dei due protagonisti diventa *la* tragedia del popolo italiano in genere.

Con questa grandiosa e profonda concezione storica Manzoni crea un romanzo che per l'efficacia dei sentimenti umani supera perfino il suo maestro. Ma se si considera l'intimo carattere della materia trattata, si comprende come questo romanzo dovesse necessariamente essere unico, e come una ripetizione non avrebbe potuto esser tale che nel senso peggiore. Walter Scott, nei suoi romanzi riusciti, non si ripete mai; infatti la storia stessa, la rappresentazione di determinate crisi porta di volta in volta elementi nuovi. Questa inesauribile varietà di argomenti non si offriva al genio di Manzoni nella storia italiana. L'accortezza dello scrittore si manifesta nell'aver seguito l'unica via che conduceva a una grande visione della storia italiana e nell'aver al tempo stesso compreso che ivi la perfezione era raggiungibile solo in un singolo caso.

Ciò naturalmente ebbe le sue conseguenze anche per lo stesso romanzo. Abbiamo già messo in evidenza quei tratti umani e poetici che per certi aspetti innalzano Manzoni al di sopra di Walter Scott. Ma la mancanza di quella base storica che Goethe ammirava in Walter Scott, non può

farsi sentire solo nei contenuti. Essa ha anche profonde conseguenze artistiche: la mancanza di quell'atmosfera di storia universale, che in Scott si avverte anche quando descrive per esteso piccole lotte di clan, si manifesta in Manzoni anche come un'interna limitazione dell'orizzonte umano delle sue figure. Nonostante la verità storica ed umana, nonostante la profondità psicologica che il poeta conferisce loro, nelle loro manifestazioni vitali esse non si possono innalzare a quelle altezze storicamente tipiche che formano i punti culminanti dell'opera di Walter Scott. Rispetto alla drammaticità eroica della Jeanie Deans o della Rebecca di Walter Scott, le vicende di Lucia sono solo un idillio minacciato dall'esterno, e d'altro lato alle figure negative del romanzo deve necessariamente rimaner legato un certo tratto di meschinità: esse non possono — proprio nella loro negatività — rivelare dialetticamente i limiti storici di tutto il periodo e con essi anche quelli delle figure positive, come fa invece, per esempio, il templario di *Ivanhoe*.

Ben diverse erano le possibilità del romanzo storico nel paese allora più arretrato d'Europa: la Russia. Nonostante l'arretratezza economica, politica e culturale, l'assolutismo zarista ha qui creato l'unità nazionale e l'ha difesa contro i nemici esterni. Pertanto i più notevoli rappresentanti dello zarismo, particolarmente quando rappresentano al tempo stesso l'introduzione della civiltà occidentale in Russia, possono diventare i personaggi di un romanzo storico che quell'epoca, quantunque cronologicamente lontana e volta verso altre mete sociali, politiche e culturali, poteva sentire come preparazione e fondamento reale della sua propria esistenza. Il corso complessivo della storia russa non presenta quindi, dal punto di vista nazionale, quella meschinità di situazioni che è propria della storia italiana o tedesca. Questa grandezza storica della vita nazionale conferisce anche alle grandi lotte di classe un notevole sfondo storico, delle notevoli dimensioni storiche. Le rivolte contadine di Pugačëv e di Sten'ka Razin hanno una grandezza tragico-storica quale poche rivolte contadine dell'Europa occidentale hanno avuto. Forse solo la rivolta

dei contadini in Germania le supera per grandiosità tragica e storica. Essa infatti fu un momento decisivo per il destino del popolo tedesco, in cui apparvero all'orizzonte, almeno come prospettiva, il salvataggio della nazione dall'avvilimento e il suo costituirsi in unità, anche se tutto questo tramontò con la tragica repressione.

Non è dunque un semplice caso che la grande riforma compiuta da Walter Scott nel modo di rappresentare artisticamente la storia sia stata compresa proprio in Russia più presto e più a fondo che nel resto dell'Europa. Puškin e poi Belinskij compiono, oltre a Balzac, l'analisi più esatta e più profonda dei nuovi principî della poesia storica di Walter Scott. Puškin specialmente intende fin dal primo momento con infallibile chiarezza la completa opposizione fra Walter Scott e il romanzo pseudostorico dei romantici francesi. Con grande decisione egli combatte ogni forma di modernizzazione nel trattare artisticamente argomenti storici, il vezzo di avvicinare il passato al presente presentando sotto veste storica allusioni a fatti presenti e attribuendo ai personaggi una sensibilità moderna nonostante la loro veste storica: « Le eroine gotiche sono state educate da Madame Camman e gli uomini di Stato del secolo xvi leggono il "Times" e il "Journal des Débats" ». Puškin combatte anche il manierismo romantico di de Vigny e di Victor Hugo, consistente nel porre al centro della loro rappresentazione storica i « grandi uomini » e nel caratterizzarli poi mediante aneddoti storicamente accreditati o magari del tutto inventati. Egli quindi considera con ironia demolitrice la figura di Milton quale appare nel *Cromwell* di Victor Hugo e il *Cinq-Mars* di de Vigny. Egli contrappone qui molto decisamente la vuota ricerca romantica dell'effetto alla profonda e genuina semplicità storica di Walter Scott.

Il romanzo storico di Puškin *La figlia del capitano* e il frammento *Il moro di Pietro il Grande* rivelano uno studio molto profondo dei principî artistici di Walter Scott. Certo Puškin non è mai un semplice discepolo di Walter Scott. Poiché lo studio delle opere di quest'ultimo e l'assunzione dei suoi principî artistici non sono in lui affatto una sem-

plice questione di forma. Walter Scott esercitò anzi un grande influsso su Puškin anzitutto in quanto lo mise in condizioni di rafforzare la sua tendenza, già preesistente verso un'arte concretamente popolare. Se quindi Puškin scrive i suoi romanzi storici ponendo alla maniera di Walter Scott come figura principale un « eroe medio » e facendo del personaggio storicamente importante soltanto un elemento episodico del racconto, tale somiglianza nella composizione nasce da un'affinità di sentimento della vita. Come Walter Scott, Puškin voleva descrivere nei suoi romanzi grandi e decisivi momenti di crisi nella vita del popolo. Anche per lui lo sconvolgimento della vita materiale e morale del popolo era non solo il punto di partenza, ma anche il compito centrale della rappresentazione artistica. Anche per lui il grand'uomo non era isolato, non era importante in sé e per sé, in conseguenza di una misteriosa « grandezza » psicologica, ma in quanto rappresentante di importanti correnti nella vita del popolo. Su questa base Puškin crea in Pugačëv e in Pietro il Grande notevoli e indimenticabili figure di una meravigliosa fedeltà storica e verità umana. E anche in lui la base artistica di tale grandezza è data dalla descrizione dei tratti essenziali della vita del popolo nella loro reale complicatezza storica e nel loro intrecciarsi. Puškin segue Walter Scott anche nel porre i suoi eroi « medi », durante la crisi storica, in grandi conflitti umani che impongono loro di affrontare straordinarie prove e difficili compiti. In tal modo egli rappresenta artisticamente, in queste situazioni eccezionali, l'innalzarsi di questi eroi al di sopra della loro precedente mediocrità e fa chiaramente intuire l'autenticità umana che è in essi, che è nel popolo tutto.

Ma Puškin non è affatto un semplice seguace di Walter Scott. Egli crea un tipo di romanzo storico superiore dal punto di vista estetico, a quello del maestro. Non a caso abbiamo usato qui il termine « estetico ». Infatti nel modo di concepire la storia egli prosegue lungo le vie di Walter Scott e ne applica il metodo alla storia russa. Ma come Manzoni, anche se ci sono delle differenze dovute alla diversa personalità dei due poeti e al diverso carattere di due

paesi, egli supera Walter Scott nella rappresentazione artistica dell'uomo, nella composizione estetica dell'intreccio.

Infatti Walter Scott, per quanto geniale sia nelle grandi linee storiche del suo intreccio, nella profonda psicologia storico-sociale delle sue figure, come artista spesso non si trova alla stessa altezza. Non penso tanto alla caratterizzazione spesso banale e convenzionale dei suoi protagonisti, quanto soprattutto alla rifinitura artistica dei particolari, alle nascoste bellezze umane che si mettono in luce nelle singole azioni dei personaggi. In questi punti – a paragone con Puškin o con Goethe – Walter Scott è spesso un po' disinvolto e superficiale. Il suo sguardo geniale gli fa scoprire negli eventi storici un'enorme quantità di tratti storicamente e socialmente esatti e importanti dal punto di vista umano. Ma egli spesso si accontenta di renderli con spontanea gioia di narratore, in modo chiaro e piacevole, e non va oltre per quanto concerne le esigenze artistiche. (Che dietro questa geniale spontaneità si trovi un ricco e profondo sapere storico, nonché una notevole esperienza di vita, non ha più bisogno, crediamo, di essere messo in evidenza).

Puškin però va oltre questo momento dell'osservazione e della descrizione della realtà. Egli non è soltanto un poeta che veda il mondo con ricchezza e precisione di particolari – il che fa anche Walter Scott –, ma è al tempo stesso e anzitutto un *artista*, un poeta-artista, come diceva Belinskij. Sarebbe però molto superficiale intendere quest'arte di Puškin solo nel senso del lavoro artistico, dell'incessante aspirazione alla bellezza (o magari, come ancor oggi avviene talvolta, nel senso del moderno estetismo). Il desiderio di bellezza e di perfezione artistica è in Puškin molto più profondo ed umano. Vi è anche in lui una pura umanità, che però non appartiene, come quella di Goethe, al periodo anteriore a Walter Scott per quanto riguarda il modo di concepire la storia, ma in nessun momento abbandona ciò che è storicamente condizionato, la determinatezza relativa alle epoche e alle classi sociali; e tuttavia, mediante le chiare e semplici linee estetiche, mediante la classica limitazione del racconto e della psicologia a ciò che è umana-

mente necessario (senza rinunciare alla concretezza storica) innalza ogni vicenda nella sfera della bellezza. Questa bellezza in Puškin non è affatto un semplice principio estetico o meno che mai estetizzante. Essa non deriva da astratte esigenze formali, non poggia su di un distacco del poeta dalla vita, ma al contrario è l'espressione di un profondo e ininterrotto legame del poeta con la vita. Il carattere particolare dell'evoluzione storica della Russia ha reso possibile quest'eccezionale e classico stadio intermedio nell'arte moderna: un'arte all'altezza ideologica dello sviluppo europeo di quel tempo, un'arte che per il contenuto ha elaborato in sé la problematica della vita senza essere costretta o a distruggere con questa problematica la purezza della sua raffigurazione artistica e della sua bellezza o, per amore della bellezza, ad allontanarsi dalla ricchezza della vita.

Il periodo di Puškin, nell'insieme della letteratura russa, è stato ben presto seguito da altre correnti. Nella sua rappresentazione della bellezza Puškin rimane una figura isolata non solo nella letteratura russa. Il suo grande e più giovane contemporaneo Gogol' si accosta al romanzo storico in modo completamente diverso da lui. Il grande racconto storico di Gogol' *Taras Bul'ba* continua la più importante linea tematica della produzione di Walter Scott: la rappresentazione del tragico tramonto delle società pre-capitalistiche, del sistema gentilizio. Sotto un duplice aspetto il racconto di Gogol' apporta elementi nuovi rispetto a Walter Scott o, per meglio dire, accentua determinati aspetti di questa tematica in modo più significativo di quanto avesse fatto lo stesso Walter Scott. In primo luogo, il tema fondamentale dell'opera di Gogol', la lotta dei Cosacchi con i Polacchi, ha un carattere più nazionale, più unitario e più epico della tematica di Walter Scott. Gogol' trova nella stessa realtà storica la possibilità di una tale raffigurazione, grandiosa ed epica, poiché il mondo dei suoi Cosacchi può essere presentato e agire in modo più indipendente e unitario dei clan scozzesi di Walter Scott, che erano inseriti in una civiltà più evoluta e furono sempre oggettivamente un semplice strumento nelle lotte di classe dell'Inghilterra e della Scozia. Ne deriva un'ampiezza te-

matica epico-nazionale grandiosa, a volte quasi omerica, le cui possibilità Gogol' sa sfruttare da grande artista.

Ma Gogol', nonostante tutto questo, è un poeta moderno che comprende perfettamente la tragica necessità del tramonto del mondo cosacco. Egli rappresenta questa necessità in una maniera tutta speciale, inserendo nella grandiosa composizione epica d'insieme una catastrofe tragica quasi drammaticamente concentrata, cioè la tragedia di un figlio dell'eroe principale, che per amore di un'aristocratica polacca tradisce il suo popolo. Già Belinskij ha osservato che qui c'è un motivo piú drammatico di quanto non si trovi di solito in Walter Scott. E tuttavia questa intensificazione dell'elemento drammatico non distrugge il carattere fondamentalmente epico dell'insieme. Con una magistrale sobrietà di linee Gogol' sa incorporare organicamente questo episodio tragico nel tutto e far sentire tuttavia che qui non si tratta di un caso individuale, bensì del problema fondamentale del contagio subito da una società primitiva da parte di una civiltà superiore, di una manifestazione tragica del necessario tramonto di tutta questa formazione sociale.

Le polemiche decisive intorno al romanzo storico, i passi decisivi nella sua evoluzione ulteriore si ebbero però in Francia, sebbene nella letteratura francese di questo periodo non sia stato scritto alcun romanzo storico che rappresenti uno sviluppo ulteriore delle tendenze di Walter Scott, come avevano fatto i romanzi di Manzoni o di Puškin, di Cooper o di Gogol'. Ma da un lato il romanzo storico del romanticismo ha avuto in Francia esponenti piú importanti e significativi che nel resto dell'Europa, e anche la formulazione teorica di esso si tiene a un livello ideale superiore che negli altri paesi. Né questo è un caso, bensì la necessaria conseguenza del fatto che, proprio nel periodo della Restaurazione, in Francia la lotta per una concezione progressiva o reazionaria della storia fu, piú che altrove, il problema sociale e politico centrale dell'intero sviluppo nazionale.

Va da sé che qui non possiamo esporre storicamente per esteso questa polemica. Ci limitiamo, per lumeggiare me-

glio il contrasto, a ricordare il piú importante manifesto teorico della corrente romantica nel romanzo storico, analizzando il saggio di Alfred de Vigny *Sulla verità dell'arte*, che fu pubblicato come prefazione al suo romanzo *Cinq-Mars*.

De Vigny prende le mosse del dato di fatto della straordinaria diffusione del romanzo storico e in genere dell'interesse per la storia. Egli intende questo dato di fatto in senso del tutto romantico dicendo: «Noi tutti abbiamo volto lo sguardo alle nostre cronache, come se, diventati adulti, e in procinto di affrontare grandi eventi, ci arrestassimo un momento *per render conto a noi stessi della nostra giovinezza e dei nostri errori*» (il corsivo è mio, G. L.). Questa spiegazione è di straordinaria importanza ideologica e politica. Infatti de Vigny esprime qui, con grande chiarezza, lo scopo della storiografia romantica: la maturità virile raggiunta dalla Francia in seguito alle lotte della Rivoluzione consente uno sguardo retrospettivo agli errori della storia. Lo studio della storia serve a scoprire questi errori e ad evitarli per l'avvenire. Uno di questi errori è per de Vigny, naturalmente, anzitutto la Rivoluzione francese. Come molti legittimisti francesi, egli ha della storia una visione abbastanza chiara per considerare la Rivoluzione francese non già come un evento improvviso e isolato, bensí come l'ultima conseguenza degli «errori giovanili» dello sviluppo della Francia: della distruzione dell'indipendenza della nobiltà ad opera della monarchia assoluta e della promozione del potere della borghesia e cioè, attraverso questo potere del capitalismo. Nel suo romanzo egli risale all'epoca di Richelieu per scoprire e rappresentare artisticamente le fonti storiche di questo «errore». Nel riconoscimento del dato di fatto, non c'è un'opposizione insuperabile fra de Vigny e gli ideologi progressisti. Balzac considera Caterina de' Medici come precorritrice di Robespierre e di Marat; e Heine mise una volta scherzosamente insieme Richelieu, Robespierre e Rothschild come i tre eversori della società francese. Il principio romantico, pseudostorico di de Vigny consiste «semplicemente» nel vedere in ciò un «errore» della storia che mediante una

visione giusta, si potrebbe riparare e correggere. Egli fa parte, così, di quegli ideologi limitati dell'età della Restaurazione i quali non vedono che sotto la veste esteriore del ristabilimento della monarchia legittima e della nobiltà continua lo sviluppo impetuoso del capitalismo francese, vigorosamente avviato col moto di Termidoro. (È un segno fondamentale della genialità di Balzac quello di aver riconosciuto perfettamente questa realtà economica del periodo della Restaurazione e di averla rappresentata in tutti i suoi complicati aspetti).

Questa concezione, secondo la quale la storia moderna della Francia è stata la via maestra che ha condotto all'« errore » della Rivoluzione, non è — naturalmente — solo un giudizio circa il significato sociale di tale sviluppo, ma implica anche tutta la metodologia del modo di trattare la storia, tutto il modo d'intendere la soggettività o l'oggettività della storia. Come ogni vero scrittore, de Vigny non si accontenta dei dati empirici immediati, ma si addentra in questi fatti per coglierne gli intimi nessi e per trovare poi il racconto e i caratteri che possano esprimere questo nesso meglio di quanto non riesca a fare il dato immediato. Egli si accosta ai fatti della storia con un *a priori* morale soggettivo, il cui contenuto è appunto il legittimismo. A proposito dei fatti storici egli dice: « Manca sempre in essi una connessione afferrabile e visibile che possa condurre direttamente a una conclusione morale ». Il difetto dei fatti storici consiste quindi, secondo de Vigny, nel non poter fornire un sostegno abbastanza evidente alle verità morali dell'autore. Da questo punto di vista de Vigny afferma la libertà dello scrittore nel rielaborare e trasformare i fatti storici e i personaggi storicamente operanti. Questa libertà della fantasia poetica consiste in questo, che « la verità dei fatti deve necessariamente lasciare il campo alla verità dell'*idea* che ciascuna di esse [delle figure storiche, G. L.] deve rappresentare agli occhi dei posteri ».

Sorge così in de Vigny, un soggettivismo dichiarato di fronte alla storia, che si spinge, a volte, fino alla tesi di una fondamentale inconoscibilità del mondo esterno. « All'uomo, — egli dice, — non è data altra conoscenza che quella

di se stesso». Il fatto che de Vigny non segua in modo coerente questa concezione estremamente soggettivistica cambia assai poco nelle conseguenze che ne derivano, poiché i principî di oggettività, in cui egli cerca un appoggio, sono a loro volta puramente irrazionali e mistici. Infatti, a che cosa serve se egli aggiunge che soltanto Dio può conoscere la storia come totalità? A che serve che egli accolga nella rielaborazione della storia il lavoro inconscio della fantasia popolare, se questo lavoro non consiste in altro che nella genesi di « motti ispirati » o di aneddoti del genere di quello relativo all'esecuzione di Luigi XVI, quando si sarebbe detto: « Figlio di San Luigi, sali al cielo »? Poiché con questo preteso lavoro della fantasia popolare la realtà storica viene trasformata in una serie sconnessa di finzioni. Questo è, secondo de Vigny, un processo di valore positivo: « Il fatto rielaborato è sempre meglio composto del fatto reale... e precisamente perché l'umanità tutta ha bisogno che il suo destino le venga presentato nella forma di una serie di lezioni ».

In base a questi principî è senz'altro comprensibile che de Vigny sia un deciso avversario del modo in cui Walter Scott compone i suoi romanzi storici. « Io credo inoltre di non aver bisogno di imitare quegli stranieri [si allude a Walter Scott, G. L.] che nei loro quadri fanno apparire solo all'orizzonte le figure dominanti della storia. Io ho collocato le nostre in primo piano, ho fatto di esse gli attori principali di questa tragedia... » La prassi artistica di de Vigny presenta una perfetta corrispondenza con questa teoria. Effettivamente gli eroi dei suoi romanzi sono le grandi figure storiche, ed effettivamente, seguendo il « lavoro della fantasia popolare », essi vengono ora presentati mediante una serie di aneddoti pittoreschi e accompagnati da riflessioni morali. La modernizzazione decorativa della storia serve a illustrare una tendenza politica e morale attuale. Abbiamo ricordato questo scritto di de Vigny perché in esso sono espresse nel modo piú significativo le tendenze specifiche del romanticismo nel romanzo storico. Ma Victor Hugo, che è incomparabilmente piú importante così dal punto di vista umano come dal punto di vista poetico,

costruisce i suoi romanzi storici essenzialmente secondo lo stesso principio della soggettivizzazione e moralizzazione decorativa della storia, e ciò anche molto tempo dopo la sua rottura coi principî politici del legittimismo reazionario e dopo essere diventato la guida poetica e ideologica dell'opposizione liberale. Per il suo modo di concepire tali problemi è estremamente indicativa la sua critica al *Quentin Durward* di Walter Scott. Come poeta e uomo di valore, egli assume naturalmente, di fronte a Walter Scott, un atteggiamento piú positivo che non de Vigny. Anzi egli riconosce con perfetta chiarezza, nell'arte di Walter Scott le tendenze realisticamente attuali e il suo riconoscimento della « prosaicità » dominante. Ma proprio questo grande lato realistico del romanzo storico di Walter Scott è da lui considerato come il principio che deve essere superato dalla sua prassi, dalla prassi del romanticismo. « Dopo il pittoresco, ma prosaico romanzo di Walter Scott rimane ancora un altro romanzo da creare, che, secondo la nostra concezione, è piú bello e piú completo. Si tratta del romanzo che è al tempo stesso dramma ed epopea, pittoresco, ma poetico; reale, ma ideale; vero, ma monumentale; del romanzo che ricondurrà Walter Scott ad Omero ». È chiaro a chiunque conosca i romanzi storici di Victor Hugo come egli qui non solo compia una critica di Walter Scott, ma abbozzi un programma della sua propria attività di scrittore. Respingendo « la prosa » di Walter Scott egli rinuncia all'unico modo di accostarsi realmente alla grandezza epica, alla fedele rappresentazione artistica di quelle situazioni e di quei movimenti popolari, di quelle crisi nella vita del popolo che racchiudono elementi immanenti di grandezza epica. Mentre la « poetizzazione » romantica della realtà storica è sempre un impoverimento di questa poesia autentica reale e specifica della vita storica. Victor Hugo, dal punto di vista politico e sociale, va molto al di là degli scopi reazionari dei suoi contemporanei romantici. Ma egli ne conserva il soggettivismo moraleggiante, anche se con contenuti politici e sociali diversi. Anche in lui la storia si converte in una serie di lezioni morali per il presente. È molto significativo che, nella sua interpretazione, egli

trasformi l'opera in questione di Walter Scott, che è un modello di rappresentazione oggettiva di forze storiche, in lotta, in un racconto moralistico che dovrebbe mostrare la superiorità della virtù sul vizio.

Naturalmente, nella Francia di quel tempo, sussistono anche forti tendenze antiromantiche. Non sempre avviene, però, che queste tendenze conducano direttamente e semplicemente a una nuova concezione della storia e quindi a un ulteriore sviluppo del nuovo romanzo storico. Proprio in Francia la tradizione dell'illuminismo si è mantenuta molto più forte e più viva che in altri paesi. Fu proprio essa ad opporre all'oscurantismo romantico la più valida resistenza ideologica; e a diffondere nel modo più energico le tradizioni del secolo XVIII, e con esse la Rivoluzione, contro le pretese del romanticismo della Restaurazione. (Queste tradizioni sono, in Francia, molto forti e molto varie. Poiché l'illuminismo ha avuto anche la sua ala nobile ed aulica, esse, come ha fatto notare Marx a proposito di Chateaubriand, agiscono anche nel romanticismo; il lettore troverà, nell'astoricismo di de Vigny, alcuni di questi elementi modificati dell'illuminismo). Naturalmente i migliori rappresentanti delle tradizioni dell'illuminismo non mancarono di risentire della nuova situazione e dei loro nuovi compiti. La loro lotta contro la reazione dovette quindi necessariamente acquistare un carattere più consapevolmente storico di quello che non avessero le concezioni dei vecchi illuministi. Ma in questo atteggiamento sopravvivono ancora forti elementi della concezione che considera il progresso dell'umanità come uno sviluppo rettilineo e ininterrotto, oppure tendenze a un generale scetticismo nei confronti della « razionalità » della storia.

I più importanti continuatori delle tradizioni illuministiche in questo periodo sono Stendhal e Prosper Mérimée. Qui possiamo esaminare soltanto il loro rapporto col problema del romanzo storico. Mérimée spiega chiaramente le sue idee nella prefazione al romanzo storico *Chronique du Règne de Charles IX*, come pure in un capitolo di questo romanzo, in un dialogo fra l'autore e il lettore. Egli prende posizione nel modo più netto contro la concezione

romantica del romanzo storico, secondo cui le grandi figure della storia debbono fornire i personaggi principali, e afferma che ciò deve avvenire nel campo della storiografia. Ride del lettore che, seguendo le tradizioni romantiche, pretende che Carlo IX o Caterina de' Medici presentino un'impronta demoniaca in tutti i particolari della loro vita privata. Così, nel dialogo, il lettore avanza questa richiesta a proposito di Caterina: «Falle dire almeno due parole degne di nota. Essa ha appena avvelenato Jeanne d'Albret, o almeno ne è corsa la voce, e ciò dovrebbe mostrarsi in lei in qualche modo». L'autore risponde: «Niente affatto; poiché se questo trasparisse in lei, dove sarebbe la sua celebre ipocrisia»? Con queste osservazioni e altre simili Mérimée mette molto a proposito in ridicolo la tendenza romantica al monumentale e alla disumanizzazione delle figure storiche.

Siamo quindi di fronte a un tentativo molto serio di continuare a svolgere la tradizione del romanzo storico sulla base della spassionata indagine della vita reale del passato. L'opposizione al romanticismo reazionario è evidente in tutti i particolari. Non meno netta, certo, è anche l'opposizione alle convenzioni del classicismo, sia alla rappresentazione eroizzante e retorica dei grandi personaggi storici che alle vincolanti tradizioni formali che impedivano di rendere in modo fedele la vita storica. Questa opposizione permise il temporaneo incontro letterario di Mérimée e dei suoi amici con una parte dei romantici. Ma la loro comune avversione ai limiti del classicismo e la loro comune aspra critica ad esso non possono e non debbono oscurare i contrasti interni fra gli alleati.

Ma non si devono neppure trascurare i contrasti filosofici e letterari nel campo progressivo, la diversità nel modo di concepire la storia e di trattarla con mezzi letterari, nonché nel modo di utilizzarla per la difesa del progresso contro la reazione. Abbiamo già fatto notare come Mérimée e i suoi amici gettino le loro radici nelle tradizioni filosofiche dell'illuminismo. In relazione al romanzo storico ciò ha la conseguenza negativa che il dualismo fra realtà empirica e legge universale astratta rimane sia nell'arte che nel pen-

micro. Vale a dire che Mérimée vuol ricavare dalla storia dottrine universali valide per tutti i tempi (e quindi anche per il presente), ma le ricava *direttamente* dalla precisa osservazione dei particolari e dei fatti empirici della storia, e non dal rilievo e dalla percezione di quelle specifiche e concrete modificazioni delle leggi della vita, della struttura della società, dei rapporti reciproci fra gli uomini ecc. da cui Walter Scott — certo inconsapevole della universale portata metodologica delle sue scoperte — aveva attinto il realismo delle sue rappresentazioni storiche. Mérimée è quindi più empirista, più fortemente legato ai particolari che non Walter Scott, e ricava insieme più direttamente di Scott conseguenze di carattere generale dai fatti storici.

L'empirismo si rivela anzitutto nel fatto che Mérimée non rappresenta gli avvenimenti storici col distacco del narratore di oggi, cioè come tappe della storia che ha preparato l'età presente — come faceva Walter Scott —, ma cerca di raggiungere l'intima vicinanza e partecipazione dell'osservatore contemporaneo, che ferma la sua attenzione anche sui particolari contingenti e passeggeri. Vitet, il compagno di lotta e amico del giovane Mérimée, le cui *Scènes historiques* hanno esercitato un forte influsso soprattutto sulla *Jacquerie* di quest'ultimo, esprime molto chiaramente questo intento in una prefazione: « Mi sono immaginato di passeggiare per Parigi nel maggio del 1588 durante la giornata tempestosa delle barricate e nei giorni precedenti; sono entrato nelle sale del Louvre e poi in quelle dell'Hôtel de Guise, nelle bettole, nelle chiese, nelle case dei borghesi appartenenti al partito della Lega o a quello degli ugonotti o a quello dei politici, e ogni volta che si offriva al mio sguardo una scena pittoresca, un'immagine di costume, un tratto caratteristico, ho cercato di conservarne la riproduzione abbozzando una scena. È evidente che da ciò poteva nascere solo una serie di ritratti o, per parlare come i pittori, una serie di *studi*, di *schizzi*, che non hanno diritto di vantare altro merito che non sia quello della rassomiglianza ».

Vitet esprimeva queste osservazioni a proposito delle sue scene drammatiche ricavate dalla storia. Delle conse-

guenze di tali concezioni per il dramma storico (e la *Jacquerie* di Vitet rappresenta un tentativo in tale direzione) parleremo in seguito. Il romanzo storico di Mérimée segue direttamente a questi tentativi drammatici, ma presenta una maggiore e piú consapevole concentrazione stilistica. Ma essa si riferisce essenzialmente alla pura espressione letteraria e non rappresenta un vero avvicinamento alla concezione classica del romanzo storico. Mérimée concentra qui in senso novellistico-anedddotico. Egli scrive, nella prefazione da noi già citata: « Nella storia amo soltanto gli aneddoti, e fra questi preferisco quelli in cui credo di trovare un'immagine genuina dei costumi e dei caratteri di una data epoca ». Le memorie, pertanto, gli offrono piú elementi che non la storia; poiché esse sono un intimo confidarsi dell'autore con i suoi lettori e danno quindi l'immagine dell'epoca in quella vicinanza e intimità in cui Mérimée — come anche Vitet — vede l'elemento decisivo della rappresentazione storica.

Così neppure la concezione di Mérimée riconosce la concreta complessità del processo storico. Togliendo, con un giustificato scetticismo, il carattere eroico alle figure storiche dominanti, egli tende nello stesso tempo a privatizzare il decorso storico. Nel suo romanzo raffigura il destino puramente privato di uomini comuni e con questa raffigurazione vuole presentare in modo realistico i costumi del tempo. E nei particolari ciò gli riesce anche in modo eccellente. Il suo racconto presenta però due difetti che sono in rapporto strettissimo col suo atteggiamento scettico-illuministico. Da un lato la storia privata non è collegata abbastanza con la vita reale del popolo; nei suoi momenti essenziali essa si svolge troppo nelle regioni sociali superiori, diventando così una minuta descrizione psicologica dei costumi di queste classi, senza chiarirne il nesso coi problemi reali e decisivi del popolo. Le questioni ideologiche decisive del tempo, in primo luogo il contrasto fra protestantesimo e cattolicesimo, appaiono quindi come puri problemi ideologici, e questo loro carattere viene ulteriormente sottolineato dalla posizione scettica e antireligiosa dell'autore, che si manifesta chiaramente nel corso del-

l'azione. D'altro lato, e in relazione stretta con tutto questo, fra il grande avvenimento storico descritto da Mérimée, la notte di San Bartolomeo, è il destino particolare dei protagonisti non sussiste un rapporto veramente organico. La notte di San Bartolomeo ha qui un po' il carattere delle « catastrofi naturali » di Cuvier, in quanto Mérimée non ne mostra la necessità storica né la peculiarità.

Dietro lo scetticismo di Mérimée si nasconde un disprezzo profondo per la società borghese del periodo della Restaurazione, uscita ormai dal suo « periodo eroico », dall'illuminismo e dalla rivoluzione. La descrizione dei costumi in Mérimée è quindi un ironico confronto del presente col passato, sia pure con una valutazione delle due epoche del tutto opposta a quella romantica. Nella sua prefazione Mérimée afferma: « Mi sembra interessante confrontare questi costumi [del periodo della notte di San Bartolomeo, G. L.] con i nostri e osservare in questi ultimi il tramonto delle passioni energiche a vantaggio della tranquillità e forse della felicità ».

Appare evidente, qui, la stretta affinità fra la concezione storica di Mérimée e quella di Stendhal. Quest'ultimo, nella letteratura francese, è l'ultimo grande rappresentante degli ideali eroici dell'illuminismo e della rivoluzione. La sua critica del presente, la sua raffigurazione del passato si fondano essenzialmente su questa contrapposizione critica delle due tappe di sviluppo della società borghese. L'inesorabilità di questa critica ha le sue radici nella viva e diretta esperienza del periodo eroico trascorso, nella fede ancora calda, ad onta di ogni scetticismo, che il progresso porterà ancora a un rinnovamento di questo grande periodo. Così l'appassionata e giusta critica, che Stendhal rivolge all'età presente, è legata nel modo più stretto ai limiti illuministici della sua concezione storica, alla sua incapacità di vedere la fine del « periodo eroico » dello sviluppo borghese come una necessità storica. Da questa fonte ha origine un certo psicologismo astratto delle sue importanti raffigurazioni storiche, un culto per la grande e invitta passione eroica in sé e per sé. Di qui deriva una certa tendenza a considerare i fatti storici in astratto, nell'essenza generale della

loro realtà, e a rappresentarli in questa generalità. Ma questo atteggiamento ha per prima conseguenza che la sua energia principale si concentra nella critica del presente. Il contatto coi problemi storici dell'epoca produce in Stendhal non tanto un nuovo romanzo storico quanto una prosecuzione del romanzo sociale del secolo XVIII, con l'inserimento di determinati elementi del nuovo storicismo, i quali ne accentuano e ne arricchiscono i tratti realistici.

Questa prosecuzione del romanzo storico nel senso di una visione consapevolmente storica del presente è la grande opera del suo insigne contemporaneo Balzac. Questi è lo scrittore che sviluppa nel modo più consapevole il grande impulso dato al romanzo da Walter Scott, creando così un tipo superiore e finora sconosciuto di romanzo realistico.

L'influsso di Walter Scott su Balzac è quanto mai forte. Anzi si può affermare che la forma specifica del romanzo balzacchiano è nata nel corso di una resa dei conti ideologica e artistica con Walter Scott. Qui non alludiamo ai romanzi storici scritti o almeno concepiti da Balzac all'inizio della sua carriera; sebbene si debba dire che il romanzo giovanile *Le dernier Chouan*, nonostante la troppo romantica storia d'amore che sta al centro di esso, rappresenta, proprio nella raffigurazione della vita del popolo, una degna continuazione dell'opera di Walter Scott. In Balzac, al centro dell'azione, non si trovano né i capi aristocratici della rivolta reazionaria dei contadini, né i comandanti militari della Francia repubblicana, bensì, da una parte, il primitivo, arretrato, superstizioso e fanatico popolo della Bretagna, e dall'altra il semplice soldato della repubblica, profondamente convinto e schiettamente eroico. Il romanzo è abbozzato completamente nello spirito di Walter Scott, anche se Balzac supera talvolta il maestro nella raffigurazione realistica di queste scene, facendo emergere il carattere disperato dell'insurrezione controrivoluzionaria proprio da questo contrasto sociale ed umano delle classi in lotta dalle due parti. Con straordinario realismo egli mostra l'avidità egoistica e la degenerazione morale dei capi aristocratici della controrivoluzione, fra cui i vecchi aristocratici che rappresentano davvero con convinzione la

causa del re, sono mosche bianche. Dove in Balzac anche questa caratterizzazione – come in *Redgauntlet* di Walter Scott, dove evidentemente va cercato il modello di queste scene – non è un semplice quadro storico di costumi. Anzi, proprio questa dissoluzione morale, questa mancanza di dedizione alla propria causa deve render chiaro il motivo della sconfitta e costituire il sintomo evidente della battaglia retriva storicamente perduta. Balzac mostra inoltre – anche qui analogamente a quanto faceva Scott per i clan – come i contadini della Bretagna siano sí molto adatti alla guerriglia nelle loro montagne, ma nonostante il loro selvaggio coraggio e la loro astuzia di animali da preda, non abbiano alcuna possibilità di opporsi con successo agli eserciti regolari della repubblica. E proprio in situazioni sfavorevoli per i repubblicani, che diventano per loro tragedie personali, egli mette in luce il loro incrollabile coraggio, la loro semplice e lieta superiorità umana, che deriva dalla profonda convinzione di combattere per la buona causa della Rivoluzione in quanto causa del popolo stesso.

Già questo esempio basterebbe a rendere evidente il grande influsso esercitato da Walter Scott su Balzac. Balzac stesso non solo parla piú volte in sede teorica di questo rapporto, ma, ne *Les illusions perdues*, rappresenta poeticamente l'influsso del romanzo di Walter Scott e la tendenza al suo superamento. Nei dialoghi di Lucien de Rubempré con D'Arthez intorno al romanzo storico del primo, Balzac tratta il grande problema del proprio periodo di transizione: il piano di presentare la moderna storia francese in un ciclo continuo di romanzi, che avrebbe dovuto mostrare poeticamente la necessità storica della nascita della nuova Francia. Nella prefazione alla *Comédie humaine* l'idea del ciclo emerge già come una critica cauta e ragionevole della concezione di Walter Scott. Nella mancanza di un collegamento ciclico fra i romanzi di Walter Scott Balzac vede un difetto nel sistema del suo grande predecessore. Questa critica, collegata con l'altra secondo cui Walter Scott nella rappresentazione delle passioni sarebbe troppo primitivo perché legato all'ipocrisia inglese, è il momento estetico-formale in cui appare il passaggio di Bal-

zac dalla rappresentazione della *storia passata* alla rappresentazione del *presente come storia*.

In una delle sue prefazioni lo stesso Balzac si esprime chiaramente a proposito dell'aspetto tematico di questa svolta. « L'unico romanzo possibile sul passato è stato esaurito da Walter Scott. Questo è il conflitto del servo della gleba o del borghese contro la nobiltà, della nobiltà contro la Chiesa, della nobiltà e della Chiesa contro la monarchia ». Le situazioni e le circostanze rappresentate sono qui relativamente semplici: riguardano i ceti sociali. « Oggi l'uguaglianza in Francia ha determinato sfumature infinite. Una volta la casta conferiva ad ognuno la sua fisionomia, che dominava la sua individualità; oggi l'individuo riceve la sua fisionomia solo da se stesso ».

La piú profonda esperienza di Balzac era la necessità intrinseca del processo storico, la necessità del fatto che il presente sia cosí e non altrimenti, sebbene egli piú chiaramente di ogni altro prima di lui abbia visto l'infinita rete di casi accidentali che forma il presupposto di questa necessità. Non è certo un caso che il suo primo importante romanzo storico non risalga verso il passato oltre la Rivoluzione. L'impulso di Walter Scott ha reso consapevole in lui questa tendenza alla rappresentazione artistica della necessità storica. Si poneva cosí, a Balzac, il compito di presentare nel suo nesso storico proprio questo periodo della storia di Francia, il periodo 1789-1848. Solo occasionalmente egli si spinge ad epoche piú lontane. Il grande progetto originario di presentare in modo organico questo sviluppo cominciando dalle lotte di classe nel Medioevo, dalla nascita della monarchia assoluta in Francia, per giungere fino all'età presente, passa sempre piú in secondo piano rispetto a questo tema centrale, rispetto alla rappresentazione dell'ultimo atto decisivo di questa grande tragedia.

Il carattere unitario della concezione sociale e storica, che in Balzac fece nascere l'idea estetica del ciclo, era realizzabile solo in questa concentrazione cronologica. Il ciclo di romanzi storici progettato dal giovane D'Arthez doveva essere per necessità una costruzione pedantesca; la continuità dei personaggi non poteva essere che la continuità

di famiglie: ne sarebbe quindi risultato, nello spirito dell'opera, un ciclo alla maniera di Zola, o magari alla maniera degli *Antenati* di Gustav Freytag, e non certo secondo lo stile libero, grandioso e necessario insieme della *Comédie humaine*. Poiché il legame fra i singoli romanzi di un ciclo affatto non avrebbe potuto essere un legame organico e vivo, veramente conforme all'azione. Proprio la struttura della *Comédie humaine* mostra come la famiglia e l'unione delle famiglie non bastino a formare tali legami, neppure se la durata del ciclo abbraccia solo qualche generazione. Dati i radicali cambiamenti di importanti gruppi sociali nel corso dell'evoluzione storica (distruzione e tramonto dell'antica nobiltà nelle lotte di classe del Medioevo, dissoluzione delle antiche famiglie patrizie nelle città con l'avvento del nascente capitalismo ecc.), i singoli romanzi, per mantenere la continuità delle famiglie nei figli, nei nipoti e negli altri discendenti, avrebbero dovuto impiegare personaggi molto artificiosi e spesso assai poco tipici dal punto di vista sociale.

Ma l'ultimo atto composto da Balzac, della durata di circa cinquant'anni, respira completamente il grande spirito storico del suo predecessore. Senonché Balzac non si limita a superare Walter Scott, come si era proposto esplicitamente di fare, nella piú libera e piú differenziata psicologia delle passioni, ma lo supera anche nella concretezza storica. La concentrazione degli avvenimenti storicamente rappresentati in un periodo relativamente breve, pieno di grandi cambiamenti che si succedono rapidamente, costringe Balzac a caratterizzare uno per uno quasi ogni anno dell'evoluzione, a conferire un'atmosfera storica particolare a periodi molto brevi, mentre Walter Scott poteva accontentarsi di rappresentare in modo storicamente autentico il carattere generale di un'epoca relativamente estesa. (Si pensi per esempio alla pesante atmosfera che precede il progettato colpo di Stato di Carlo X in *Splendeurs et misères des courtisanes*).

Vu da sé che questa estensione del romanzo storico alla rappresentazione storicizzata dell'età presente, questa estensione dell'oggetto della rappresentazione dalla preistoria

alla storia personalmente vissuta, non ha, in ultima istanza, ragioni estetiche, ma ragioni storico-sociali. Walter Scott viveva in un periodo della storia inglese in cui il progressivo sviluppo della società borghese sembrava assicurato, e aveva quindi la possibilità di volgere indietro lo sguardo con serenità epica alle grandi crisi e lotte della storia precedente. La grande esperienza giovanile di Balzac è proprio la natura vulcanica delle forze sociali occultate dalla calma apparente del periodo della Restaurazione. Egli vide con chiarezza non raggiunta da alcuno degli scrittori contemporanei la profonda contraddizione fra i tentativi di Restaurazione feudale-assolutistica e il rapido incremento delle forze del capitalismo. Il suo passaggio dal progetto di narrare alla maniera di Walter Scott la storia francese alla trattazione della storia contemporanea coincide all'incirca, e non a caso, con la rivoluzione del 1830. Poiché nella rivoluzione di luglio questi contrasti esplosero e il loro apparente equilibrio nella «monarchia borghese» di Luigi Filippo era così instabile che il carattere contraddittorio e vacillante dell'intero edificio sociale doveva porsi necessariamente al centro della visione balzacchiana della storia. Con la rivoluzione di luglio, in sostanza, la dilucidazione storica della necessità del progresso e la difesa storica del progresso contro la reazione romantica sono storicamente acquisite: e nei più grandi spiriti europei la conoscenza e la rappresentazione della problematicità storica della società borghese cominciano a diventare la questione centrale. Non è, per esempio, un caso che la rivoluzione di luglio abbia dato al tempo stesso il primo segnale della dissoluzione della massima filosofia storica di questo periodo, del sistema hegeliano.

In tal modo con Balzac il romanzo storico, che in Walter Scott era nato dal romanzo sociale inglese, ritorna alla rappresentazione della società contemporanea. L'epoca del romanzo storico classico è così conclusa. Ma con ciò il romanzo storico classico non diventa affatto un episodio concluso della storia della letteratura, importante solo dal punto di vista storico. Al contrario: il punto culminante del romanzo d'attualità, raggiunto con Balzac, si può intendere

nolo come una continuazione di questa tappa, come il suo passaggio a una fase superiore. Nel momento in cui la coscienza storica della concezione balzacchiana del presente si attenua e scompare, in seguito alle lotte di classe del 1848, comincia il tramonto del romanzo sociale realistico.

Che questo passaggio dal romanzo storico di Walter Scott alla storia poetica della presente società borghese non conforme a una legge di sviluppo, è confermato dal suo ripetersi nella carriera di Tolstoj. I complicati problemi derivanti – nell'opera di Tolstoj – dal fatto che egli, contemporaneo del realismo dominante nell'Europa occidentale dopo il 1848 e da esso variamente influenzato, viva però al tempo stesso in una terra la cui rivoluzione borghese si prepara solo lentamente durante la sua lunga vita, sono stati da noi esposti in altre occasioni (Cfr. *Saggi sul realismo*, Torino 1950). Per la questione che dobbiamo esaminare qui basta ricordare che Tolstoj, che rappresenta in modo possente, nella sua opera, il periodo di trasformazione della Russia dall'emancipazione dei contadini del 1861 alla rivoluzione del 1905, risalì anzitutto ai grandi problemi storici che formavano l'antefatto di questa trasformazione e ne avevano creato i presupposti sociali. Narmando quindi, in primo luogo, le guerre napoleoniche, egli procedette con la stessa coerenza di Balzac, che, nella rappresentazione della Rivoluzione francese, cercava – inconsciamente – le basi sociali della sua *Comédie humaine*.

È, senza forzare eccessivamente il parallelo, ciò che porta sempre inevitabilmente a inesattezze e ad esagerazioni, è molto significativo che i due grandi poeti da principio si fossero rifatti ancora più profondamente al passato e fossero stati attratti dalle grandi svolte della storia con cui ebbe inizio il moderno sviluppo del loro paese: Balzac da Caterina de' Medici, Tolstoj da Pietro I. Ma Balzac scrisse solo un saggio acuto e interessante su Caterina de' Medici, e Tolstoj non andò, addirittura, oltre gli abbozzi e i frammenti. Per entrambi l'urgenza dei problemi del presente era troppo grande perché essi potessero indugiare sulla preistoria di questi problemi.

A questo punto, peraltro, dal punto di vista letterario

il parallelo finisce. Esso doveva soltanto servire a rendere evidente la necessità sociale che spinse verso il romanzo storico di tipo classico e poi in un secondo momento allontanò da esso questi due grandi rappresentanti di periodi di transizione di grandi popoli. Dal punto di vista letterario *Guerra e pace* ha, nell'opera di Tolstoj, un posto affatto diverso da quello che occupa *Le dernier Chouan* in quella di Balzac; neppure dal punto di vista del valore artistico è possibile un confronto, tanto eccelso è il posto che l'opera di Tolstoj occupa in tutta la storia del romanzo storico.

Se chiamiamo *Guerra e pace* un romanzo storico di tipo classico, si capirà come questa espressione non vada presa in senso strettamente storico-letterario o artistico-formale. A differenza che in scrittori di valore come Puškin, Manzoni o Balzac, in Tolstoj non si trova direttamente alcuna traccia dell'influsso letterario di Walter Scott. Per quanto ne so, Tolstoj non studiò mai a fondo Walter Scott. Egli partì dalle reali condizioni della vita di questo periodo di transizione per creare un romanzo storico di un carattere tutto particolare, che solo nei *principi ultimi e generalissimi* del modo di rappresentazione è un geniale rinnovamento e sviluppo del romanzo storico-classico, alla maniera di Walter Scott.

Quest'ultimo principio unificatore è il *carattere popolare*. Tolstoj apprezzava moltissimo come scrittori, oltre che Balzac e Stendhal, anche Flaubert e Maupassant. Ma i caratteri veramente decisivi della sua arte risalgono al periodo classico del realismo borghese, poiché le forze motrici, sociali e ideologiche, della sua personalità derivano da un profondo legame coi problemi centrali della vita del popolo in una grande epoca di transizione, poiché la sua arte ha, come assunto centrale, ancora il senso progressivo e contraddittorio di questo periodo di transizione.

Guerra e pace è epopea moderna della vita popolare in modo ancora più deciso che in Walter Scott o in Manzoni. La descrizione della vita del popolo è ancora più ampia, più ricca di colori e di forme. L'evidenza in cui è messa la vita del popolo come fondamento reale dell'accadere storico è più consapevole. Anzi, questo modo di rappresen-

lizzazione acquista in Tolstoj perfino un accento polemico, che esso non aveva ancora e non poteva avere nei primi classici del romanzo storico. Questi rappresentavano anzitutto il nesso e il contesto complessivo, e gli avvenimenti storici si determinavano come espressioni conclusive e punti culminanti delle forze contraddittorie in lotta della vita popolare. (È una conseguenza del particolare sviluppo storico dell'Italia il fatto che in Manzoni determinati avvenimenti storici vengano presentati in modo puramente negativo come perturbazioni della vita popolare). In Tolstoj la contraddizione fra i protagonisti della storia e le forze vive della vita del popolo sta al centro. Egli mostra come proprio quelli che, nonostante i grandi eventi che si svolgono sul proscenio della storia, continuano la loro vita normale, privata ed egoistica, promuovono realmente il vero sviluppo (inconsapevole e ignorato), mentre gli « eroi » della storia che agiscono coscientemente sono ridicole e funeste marionette.

Questa concezione fondamentale della storia determina la grandezza e i limiti della rappresentazione di Tolstoj. La vita individuale degli uomini, solo trascinata e coinvolta nella sofferenza, ma non assorbita dai grandi avvenimenti che si svolgono in primo piano, si dispiega in una ricchezza di particolari vivi e reali come non era mai avvenuto nella letteratura mondiale. La concretezza storica dei sentimenti e dei pensieri, la verità storica delle particolari qualità di reazione al mondo esterno nell'azione e nella sofferenza, raggiungono qui un livello grandioso. Ma proprio il concetto fondamentale di Tolstoj, per cui queste aspirazioni e tendenze individuali spontaneamente operanti, inconsapevoli del loro significato e delle loro conseguenze, e il cui insieme costituisce le forze popolari che si manifestano in modo altrettanto spontaneo, muovono realmente il corso della storia, proprio questa idea fondamentale rimane problematica.

Abbiamo già detto come Tolstoj, nella figura di Kutuzov, sia riuscito a rappresentare un vero eroe popolare: un uomo che è importante e significativo in quanto non vuole essere altro e di più che un semplice organo esecu-

tivo che riassume e sintetizza queste forze popolari. Le sue qualità piú personali e piú intime si accentrano e si raccolgono in modo mirabile – proprio perché spesso contraddittorio e perfino paradossale – intorno a questa fonte della sua grandezza sociale. La sua popolarità « in basso » e la sua incerta posizione « in alto » si spiegano sempre in modo chiaro ed evidente in base a questa situazione. Ma per Tolstoj il contenuto necessario di questa grandezza è una passività, un atteggiamento di attesa che lascia agire la storia stessa, la tendenza spontanea del popolo, il corso spontaneo delle cose e non vuole turbare il libero esplicarsi di queste forze con un intervento dall'esterno.

Questa concezione dell'eroe storico « positivo » mostra in che misura – anche nella Russia zarista – si fosse sviluppata, dall'epoca di Walter Scott, la tensione dei contrasti di classe. La grandezza di Tolstoj sta nel non accordare alcuna fiducia ai « capi ufficiali » nella storia, né ai reazionari dichiarati, né ai liberali. Il suo limite – che è anche il limite della rivolta che si andava allora sviluppando fra le masse contadine – sta nel fatto che questa diffidenza storicamente giustificata rimane diffidenza passiva di fronte ad ogni azione storica cosciente e che misconosce del tutto la democrazia rivoluzionaria che entrava in azione già ai suoi tempi. Questo misconoscimento della funzione dell'azione cosciente nel popolo stesso ha per conseguenza che Tolstoj, anche nel valutare l'importanza dell'agire consapevole dal lato degli sfruttatori, cade in una negazione estrema ed astratta. Dove l'esagerazione e l'astrattezza non consistono nella critica, nel rifiuto del contenuto sociale di queste azioni, ma nel fatto che fin da principio viene semplicemente negato loro ogni valore. Non è un caso che negli uomini migliori, che qui Tolstoj raffigura, sia visibile un movimento nella direzione del decabrisimo; non è un caso che Tolstoj abbia per lungo tempo meditato un romanzo sui decabristi. Ma non è neppure un caso che questo impulso dia luogo solo a un movimento in direzione del decabrisimo e non conduca realmente ad esso; né che il romanzo sui decabristi sia rimasto incompiuto.

Già questo duplice e contraddittorio aspetto della rap-

presentazione tolstoiana della vita storica popolare spinge dal passato al presente. *Guerra e pace* imposta – nella forma di una vasta rappresentazione della vita economica e morale del popolo – il grande problema tolstoiano, che è la questione dei contadini e del rapporto delle diverse classi, ceti e individui verso di essa. *Anna Karenina* presenta gli stessi problemi dopo la liberazione dei contadini, quando i contrasti si sono ancora inaspriti: qui nella rappresentazione del presente è raggiunta una concretezza storica che supera tutta la precedente letteratura russa, così come la rappresentazione balzacchiana del capitalismo francese aveva superato i predecessori. Con *Guerra e pace* Tolstoj è diventato il « Walter Scott di se medesimo ». Ma *Guerra e pace* è nato dal precedente romanzo realistico-sociale russo e francese come la rappresentazione storica di Walter Scott era nata dal realismo critico-sociale inglese del secolo XVIII.

ROMANZO STORICO E DRAMMA STORICO

Dopo quanto è stato esposto fin qui, può sorgere la domanda: posto che sia giusta la deduzione storica del nuovo storicismo anche nell'arte, perché da questo sentimento della vita doveva nascere proprio il romanzo storico e non il dramma storico?

La risposta a questa domanda richiede una seria e approfondita indagine circa il rapporto dei due generi letterari con la storia. Qui colpisce subito il fatto che già molto prima di questo periodo vi siano stati veri drammi storici artisticamente perfetti anche dal punto di vista storico, mentre la maggior parte dei cosiddetti romanzi storici dei secoli XVII e XVIII non possono pretendere di avere importanza né come rispecchiamento della realtà storica, né come produzioni artistiche. Anche se prescindiamo dal periodo classico francese e dalla massima parte del dramma spagnolo, è chiaro che tanto Shakespeare quanto alcuni degli autori suoi contemporanei — si pensi all'*Edward II* di Marlowe, al *Perkin Warbeck* di Ford — hanno creato veri e importanti drammi storici. A ciò si aggiunge, verso la fine del secolo XVIII, la seconda grande fioritura del dramma storico nella produzione giovanile e nel periodo weimariano di Goethe e di Schiller. Tutti questi drammi non solo si trovano a un livello artistico incomparabilmente diverso da quello dei cosiddetti precursori del romanzo storico classico, ma sono anche storici in un senso del tutto diverso, genuino e profondo. D'altro lato si deve constatare altresì che la nuova arte storica iniziata da Walter Scott produce solo sporadicamente opere davvero importanti nella letteratura drammatica: anzitutto il *Boris Godunov* di Puškin e le tragedie di Manzoni. La nuova fioritura arti-

etica della concezione storica della realtà si concentra nel romanzo e al massimo nel racconto lungo.

Per intendere questa disparità dell'evoluzione è necessario studiare la diversità del rapporto con la storia nel dramma e nel romanzo. La questione è complicata dal fatto che nell'età moderna si è determinato, fra dramma e romanzo, un influsso reciproco e un'interazione estremamente forte ed intensa. È vero che rapporti profondi sussistono anche fra la grande epica e la tragedia; non a caso già Aristotele notava questa connessione. Ma nell'antichità l'epos omerico e la tragedia classica appartengono a epoche chiaramente diverse e, nonostante la loro affinità in alcune questioni peraltro fondamentali per il contenuto e per la forma, seguono vie chiaramente diverse di rappresentazione artistica. Il dramma antico nasce dal mondo epico. Lo sviluppo storico dei contrasti sociali nella vita produce la tragedia come genere letterario del conflitto poetico.

Questo rapporto storico e formale si modifica notevolmente nell'età moderna. La fioritura del dramma precede il grande sviluppo del romanzo, nonostante Cervantes e Rabelais, nonostante l'influsso, non scarso, esercitato dalla novellistica italiana sul dramma del Rinascimento. D'altro lato, però, il dramma moderno – già il dramma del Rinascimento, e anche quello di Shakespeare – ha fin da principio certe tendenze stilistiche che, nel corso dell'evoluzione, lo avvicinano sempre più al romanzo. E inversamente: l'elemento drammatico nel romanzo moderno, specialmente in Walter Scott e in Balzac, nasce bensì in primo luogo, da concrete necessità storico-sociali del tempo, ma, dal punto di vista artistico, non manca di risentire dell'influsso esercitato dal precedente sviluppo del dramma. In particolare il dramma shakespeariano – come Michail Lifschitz ha giustamente messo in luce nella discussione intorno alla teoria del romanzo – ha esercitato un influsso decisivo sull'evoluzione del romanzo moderno. Già Friedrich Hebbel ha visto chiaramente questo rapporto e riconosciuto in Walter Scott il moderno continuatore di Shakespeare. « Ciò che di Shakespeare è ridiventato vivo in Inghilterra, si è manifestato in Walter Scott... poiché egli univa, all'istinto

mirabile che gli faceva cogliere le condizioni fondamentali di tutte le situazioni storiche, la percezione psicologica piú sottile di ogni peculiarità individuale e la piú chiara comprensione del momento di trapasso in cui i moventi universali e particolari coincidono e grazie all'unione di queste tre qualità la bacchetta magica di Prospero era onnipotente e irresistibile ».

Ma questo vasto e complicato intrecciarsi storico dei due generi letterari, che non si sono certo sviluppati nel vuoto e in un metafisico distacco reciproco, non deve oscurare le distinzioni fondamentali che sussistono fra di essi. Per comprendere le differenze di questi due generi nel loro rapporto con la storia, bisogna quindi risalire alle fondamentali differenze formali fra dramma e romanzo, e scoprire la fonte di queste differenze nella vita stessa. Solo su questa base possono diventare comprensibili, dal punto di vista storico come dal punto di vista estetico, i fenomeni storici dell'evoluzione dei due generi: comparsa, fioritura, declino ecc.

1. I fatti reali della vita come fondamento della distinzione fra epica e drammatica.

Tanto la tragedia come la grande epica – epopea e romanzo – rappresentano il mondo *esterno* oggettivo, mentre considerano la vita interiore dell'uomo solo in quanto sentimenti e pensieri si esprimono in fatti ed azioni, in un visibile rapporto di reciproca dipendenza con l'oggettiva realtà esterna. È questa la netta linea di separazione fra epica e drammatica, da una parte, e lirica dall'altra. Inoltre, la grande epica e il dramma dànno entrambi un'*immagine totale* della realtà oggettiva. Ciò le distingue, sia per il contenuto che per la forma, dagli altri generi epici, fra cui la novella è diventata particolarmente importante per lo sviluppo moderno. Epos e romanzo si distinguono appunto per questa idea di totalità da tutte le altre sottospecie dell'epica: tale distinzione non è di carattere quantitativo e non riguarda l'estensione, bensì di carattere qualitativo e

riguarda lo stile e la forma artistica; è una distinzione che compenetra tutti i singoli momenti della rappresentazione artistica.

Ma già qui è necessario far notare l'importante differenza tra forma drammatica e forma epica costituita dal fatto che nel dramma può esserci solo *un* genere « totale ». Una forma drammatica, che corrisponda alla novella, alla ballata, alla favola ecc. non esiste. Gli atti unici, apparsi dapprima sporadicamente e considerati poi, verso la fine del secolo XIX, come un genere particolare, non hanno in generale, per quanto riguarda la loro essenza, alcun elemento veramente drammatico. Una volta che il dramma si fu ridotto a un racconto slegato e risolto in dialoghi, nacque spontaneamente l'idea di dare anche a più brevi schizzi novellistici una tal forma scenico-dialogica. Ma va da sé che la questione decisiva non è quella del semplice formato; come pure la distinzione fra romanzo e novella non si riferisce all'estensione. Dal punto di vista della rappresentazione veramente drammatica della vita, le brevi scene drammatiche di Puškin sono drammi completi e perfetti. Poiché la loro brevità in estensione è la brevità dell'estrema concentrazione del contenuto drammatico e ideologico: essi non hanno nulla a che fare col moderno episodismo dialogico.

Qui dobbiamo trattare soltanto il problema della tragedia. (Nella commedia il problema è un po' diverso per ragioni che non è il caso di spiegare qui). Aristotele mette in evidenza quest'affinità fra epos e tragedia dicendo: « Chi quindi sa che cosa rende buona o cattiva una tragedia, conosce anche l'epos ».

La tragedia e la grande epica pretendono quindi entrambe di rappresentare la totalità del processo vitale. È chiaro che in entrambi i casi ciò può essere solo il risultato della struttura artistica, della concentrazione formale nella riproduzione artistica dei tratti essenziali della realtà oggettiva. Poiché, naturalmente, la totalità reale, contenutistica, estensiva e infinita della vita non può essere colta che in modo relativo, per principio, dalla riproduzione concettuale.

Ma nel rispecchiamento artistico della realtà questa relatività acquista una forma speciale. Esso infatti – per essere arte – non deve mai recare nella sua forma espressiva l'impronta di questa relatività. Un rispecchiamento puramente teoretico di fatti o di leggi della realtà oggettiva può ammettere apertamente questa relatività, e anzi deve farlo, perché ogni esagerazione della pretesa di validità assoluta di una conoscenza, senza il momento della relazione dialettica alla riproduzione relativa, e cioè incompleta, dell'infinità della realtà oggettiva, si risolve necessariamente in una deformazione dell'immagine, in qualcosa di falso. Nell'arte tutto è diverso. Naturalmente, nessuna figura letteraria può avere l'infinita e inesauribile ricchezza di tratti e di espressioni contenuta nella vita stessa. Ma l'essenza della rappresentazione artistica consiste appunto in ciò che questa copia relativa e incompleta deve fare l'effetto della vita stessa, e anzi di una vita più profonda, più intensa e più viva di quella della realtà oggettiva.

Questo paradosso generale dell'arte nel rispecchiamento della ricchezza infinita della realtà oggettiva si manifesta in forma particolarmente acuta in quei generi letterari che, per la necessità intrinseca del loro contenuto e della loro forma, devono porsi con la pretesa di essere la riproduzione viva e artisticamente elaborata della totalità della vita. E questa necessità sussiste appunto per la tragedia e per la grande epica. Esse devono il loro profondo influsso, la loro centrale e storica importanza in tutta la vita civile dell'umanità al fatto di suscitare questa esperienza. Se esse non sono in grado di suscitarla, vengono completamente meno alla loro funzione. Nessuna genuinità naturalistica delle singole manifestazioni della vita, nessun « virtuosismo » formalistico nella struttura generale o nei singoli effetti, può compensare la mancanza dell'esperienza della totalità della vita.

È chiaro che qui si tratta – immediatamente – di una questione formale. Ma questa assolutizzazione, artisticamente legittima, della riproduzione relativa della vita ha naturalmente una base nel contenuto. Essa può sorgere solo sulla base della comprensione reale dei nessi essenziali ●

delle leggi fondamentali della vita nel destino del singolo e della società. Ma è del pari chiaro che la semplice conoscenza dei nessi essenziali non può mai bastare. Questi tratti essenziali, queste leggi fondamentali della vita si devono manifestare in una nuova immediatezza creata dall'arte come tratti e rapporti personali irripetibili di uomini concreti in situazioni concrete. Ma questa produzione della nuova immediatezza artistica, questo rendere nuovamente individuale l'universale nell'uomo e nel suo destino è appunto la missione della forma artistica.

Il problema specifico della forma nella grande epica e nella tragedia consiste appunto in questo rendere immediata la totalità della vita, nel suscitare un mondo apparente in cui — anche nell'epoca più estensiva — un numero molto limitato di uomini e di destini umani deve suscitare l'esperienza della totalità della vita.

Il senso dei problemi formali in questo grande significato è andato completamente perduto nell'estetica del periodo successivo al 1848. Quando non ha negato in modo nichilistico e relativistico ogni differenza tra le forme, essa non è andata oltre un'esteriore e formalistica classificazione delle singole forme in base a caratteristiche superficiali. Una trattazione di tali questioni che arriva davvero all'essenziale si trova soprattutto nell'estetica classica tedesca, che era stata precorsa, peraltro, dall'estetica dell'illuminismo nella profonda impostazione e formulazione di molti problemi singoli.

La più fondamentale e più profonda determinazione della differenza che sussiste nella rappresentazione della totalità fra la grande epica e il dramma si trova nell'estetica di Hegel. Come prima esigenza della rappresentazione del mondo nella grande epica Hegel pone « la *totalità degli oggetti* », che viene rappresentata « in funzione del nesso fra l'azione particolare e il suo terreno sostanziale ». In modo reciso e con ragione Hegel fa notare come qui non si tratti mai dell'indipendenza del mondo oggettivo. Se questo viene rappresentato dal poeta epico come indipendente, perde ogni valore poetico. Nella poesia le cose sono importanti, interessanti e attraenti solo come oggetti dell'at-

tività umana, come mediazioni dei rapporti fra gli uomini e fra i destini umani. Cionondimeno, nella grande epica, esse non sono mai semplice sfondo decorativo o semplici strumenti tecnici dello svolgimento dell'azione, che, di per se stessi, non potrebbero rivendicare alcun vero interesse. Un poema epico che rappresenti solo la vita interiore dell'uomo, senza un vivo rapporto di dipendenza reciproca con gli oggetti del suo ambiente storico-sociale, si dissolve in una mancanza di contorni e di sostanza artistica.

Questa definizione hegeliana è vera e profonda proprio perché mette in rilievo il rapporto di interazione e di dipendenza reciproca, onde la « totalità degli oggetti » rappresentata dal poeta epico è la totalità di una fase storica dell'evoluzione della società umana, e la società umana non può essere rappresentata nella sua completezza se non si rappresenta la base che la circonda e il mondo delle cose circostanti che forma l'oggetto della sua attività. Gli oggetti, pertanto, non solo diventano importanti e significativi nella loro dipendenza dall'attività dell'uomo, nel loro rapporto costante con questa attività, ma acquistano proprio di qui la loro autonomia artistica come oggetti della rappresentazione. L'esigenza per cui la grande epica deve rappresentare la « totalità degli oggetti », rappresenta in fondo l'esigenza di una riproduzione artistica della società umana come si produce e si perpetua nel processo della vita di ogni giorno.

Anche il dramma, come già sappiamo, porta a una rappresentazione totale del processo della vita. Questa totalità gravita però intorno a un centro stabile, intorno al conflitto drammatico. Essa è una riproduzione artistica del sistema – se così si può dire – di quelle aspirazioni umane che, in lotta fra loro, partecipano a questo conflitto centrale. « L'azione drammatica poggia quindi, – dice Hegel, – essenzialmente su di un agire fatto di conflitti, e la vera unità può avere il suo fondamento solo nel *movimento totale* [sottolineato da me, G. L.] in modo che, secondo la determinazione delle circostanze, dei caratteri e dei fini particolari, il conflitto si sviluppi in conformità ai fini e ai caratteri e insieme ne superi la contraddizione. Questa soluzione deve

quindi essere, come l'azione stessa, soggettiva e oggettiva ad un tempo ».

Con ciò Hegel contrappone la « totalità del movimento » nel dramma alla « totalità degli oggetti » nella grande epica. Che cosa significa questo dal punto di vista della forma epica e della forma drammatica? Cerchiamo di illustrare questo contrasto sulla base di un grande esempio storico. In *Re Lear* Shakespeare presenta la piú grande e la piú commovente tragedia della dissoluzione della famiglia come comunità umana, che la letteratura mondiale conosca. Nessuno si potrà sottrarre proprio all'impressione della totalità completamente esauriente di questa creazione artistica. Ma con quali mezzi viene raggiunta l'impressione di questa totalità? Nel rapporto fra re Lear e le sue figlie, fra Gloster e i suoi figli Shakespeare rappresenta i grandi e tipici movimenti e tendenze di carattere umano e morale che nascono in forma estremamente intensa dal processo in cui la famiglia feudale diventa problematica e si dissolve. Come movimenti estremi e tipici proprio nel loro carattere estremo, essi formano un sistema completamente chiuso che, nel suo processo dialettico, esaurisce tutte le possibili posizioni umane di fronte a questo conflitto. Sarebbe impossibile, senza cadere in una tautologia psicologico-morale, aggiungere a questo sistema ancora un termine, ancora una direzione di movimento. Grazie a questa ricchezza nella psicologia degli uomini che si combattono e si raggruppano intorno al conflitto, in questa totalità esauriente con cui tutti, completandosi a vicenda, rispecchiano tutte le possibilità di questo conflitto vitale, nasce in questo dramma la « totalità del movimento ».

Ma che cosa *non* è contenuto in questa creazione? Mancano l'intero ciclo vitale del rapporto fra i genitori e i figli, mancano le basi materiali della famiglia, il suo sviluppo, la sua decadenza ecc. Basta paragonare questo dramma alle grandi opere letterarie che hanno per argomento la storia di una famiglia e presentano in forma epica la problematica della famiglia, coi *Buddenbrook* di Thomas Mann, con *Gli Artamonov* di Gor'kij. Quale vastità e abbondanza di particolari, da una parte, nella descrizione delle condizioni

reali della vita familiare! E quale generalizzazione e concentrazione, dall'altra, sulle qualità umane puramente morali, relative alla volontà, traducibili in azione conflittuale! Anzi, non si può fare a meno di ammirare l'arte straordinaria della generalizzazione drammatica in Shakespeare proprio in quanto egli personifica la generazione anziana della famiglia solo in re Lear e in Gloster. Se egli — come necessariamente avrebbe dovuto fare un poeta epico — avesse dato a re Lear o a Gloster o ad entrambi una moglie, la concentrazione sul conflitto si sarebbe necessariamente indebolita (se il conflitto con i figli avesse provocato un conflitto coi genitori), o la rappresentazione della moglie sarebbe stata, dal punto di vista drammatico, una tautologia, e la moglie avrebbe potuto agire solo come eco indebolita del marito. Per l'aria rarefatta della generalizzazione drammatica è caratteristico che sullo spettatore questa tragedia agisca di necessità come un quadro profondamente commovente senza che si ponga affatto, per esempio, la questione della mancanza delle mogli. Mentre invece, ad esempio, in una rappresentazione epica corrispondente con due analoghi destini paralleli una situazione di questo genere apparirebbe affatto artificiosa e abbisognerebbe di una giustificazione particolare, se mai se ne potesse trovare una convincente. Questa analisi si potrebbe continuare fino ai particolari più delicati. Ma qui ci importa solo mettere in evidenza il contrasto nel suo aspetto generale.

Il dramma, concentrando il rispecchiamento della vita nella rappresentazione di un grande conflitto, raggruppando tutte le manifestazioni della vita intorno a questo conflitto, ed esaurendole solo in questi rapporti con esso, semplifica e generalizza le possibili posizioni degli uomini di fronte ai loro problemi vitali. La creazione artistica si riduce alla rappresentazione tipica delle prese di posizione degli uomini e caratteristiche più importanti, a ciò che è indispensabile per il dinamico sviluppo scenico del conflitto, e quindi a quei *movimenti* umani, di carattere sociale, morale e psicologico, che danno origine al conflitto e in seguito lo risolvono. Ogni personaggio, ogni tratto psicologico di un personaggio che escano dalla necessità dialet-

tica di questo nesso, della viva dinamica del conflitto, devono necessariamente apparire superflui dal punto di vista del dramma. Perciò Hegel definisce giustamente la composizione così determinante come « totalità del movimento ».

La ricchezza e l'estensione di questa tipologia dipendono dal grado di sviluppo storico nel quale il dramma sorge, e, nell'ambito di questo grado, anche, naturalmente, dall'individualità del drammaturgo.

Decisiva, tuttavia, è l'intima, oggettiva dialettica del conflitto stesso che, in certo senso indipendentemente dalla coscienza del drammaturgo, circonda la sfera della « totalità del movimento ». Prendiamo per esempio l'*Antigone* di Sofocle. Creonte ha dato l'ordine di non lasciar seppellire Polinice. Sulla base di questa situazione il conflitto drammatico richiede due, ma anche soltanto due sorelle di Polinice. Se Antigone fosse l'unica sorella, la sua eroica opposizione all'ordine del re potrebbe sembrare una reazione socialmente normale e naturale. La figura di sua sorella, Ismene, è assolutamente necessaria per mostrare che l'azione di Antigone è sì l'espressione eroicamente naturale dell'etica più antica e già scomparsa, ma che, nelle circostanze presenti del dramma, non è più una reazione spontanea e naturale. Ismene condanna sia il divieto di Creonte che Antigone; ma chiede alla sua eroica sorella che, essendo la più debole, si sottometta alla forza. È quindi altrettanto chiaro, io credo, che senza Ismene la tragedia di Antigone non sarebbe convincente, non avrebbe l'effetto di una riproduzione artistica della totalità storico-sociale, come pure che, d'altra parte, una terza sorella sarebbe una tautologia dal punto di vista drammatico.

Lessing ha quindi perfettamente ragione quando, nella sua polemica contro la *tragédie classique*, sottolinea energicamente come i principi della composizione drammatica di Shakespeare siano precisamente gli stessi di quelli dei Greci. La differenza è di carattere storico. In conseguenza dell'oggettivo processo di complicazione storico-sociale dei rapporti umani, la struttura del conflitto è diventata più complicata e più complessa nella realtà. La composizione del dramma shakespeariano rispecchia questa nuova situa-

zione della realtà con la stessa fedeltà e grandiosità con cui la tragedia di Eschilo e di Sofocle riproduceva artisticamente il piú semplice stato di cose dell'antica Atene. Questo cambiamento storico implica un carattere qualitativamente nuovo della costruzione drammatica in Shakespeare. Va da sé che la novità, in questo caso, non è un semplice accrescimento esteriore della ricchezza del mondo artisticamente rappresentato. Si ha invece un sistema del tutto nuovo, genialmente inventato e originale, di movimenti sociali ed umani tipici e vari, ma ridotti, in questa varietà, a ciò che è tipicamente necessario. Proprio perché, in Shakespeare, l'intima essenza del dramma poggia sugli stessi principî dei Greci, la sua forma drammatica doveva essere di necessità completamente diversa.

Ma la giustezza e la profondità dell'analisi di Lessing si rivela soprattutto negli esempi negativi. È un pregiudizio molto diffuso quello per cui l'esteriore concentrazione dell'azione, la riduzione dei personaggi a un piccolo numero, ecc. rappresenterebbero una tendenza puramente drammatica mentre i frequenti e vari cambiamenti di scena, una folla di personaggi ecc. rappresenterebbero una tendenza epica nel dramma. Questa concezione è superficiale ed erronea. Il vero carattere drammatico o il carattere « romanizzato » di un dramma dipende dalla soluzione del problema della « totalità dei movimenti », e non da caratteristiche puramente formali.

Consideriamo da un lato il modo di composizione della *tragédie classique*. Essa cerca di realizzare la celebre unità di luogo e di tempo, e riduce al minimo i personaggi. Ma in questo minimo vi sono, senza eccezione, personaggi del tutto superflui dal punto di vista drammatico, e cioè i famigerati « confidenti ». Alfieri, pur essendo un seguace di questo modo di composizione, non solo critica in teoria la funzione non drammatica di questi personaggi, ma in pratica li esclude dalle sue tragedie. Ma che cosa ne risulta? Gli eroi alfieriani non hanno « confidenti », ma al loro posto hanno monologhi lunghi e spesso niente affatto drammatici. La critica di Alfieri smaschera un lato pseudodrammatico della *tragédie classique* e mette al suo posto un

motivo apertamente non drammatico. Il vero errore di composizione che è alla base di tutto questo complesso di problemi è che in questi poeti — nei diversi e dotati rappresentanti di questa tendenza ciò avviene per motivi storici e individuali diversi e in forme diverse — il conflitto viene estratto in modo meccanico e brutale. In tal modo va perduta la dinamica viva della « totalità del movimento ». Si pensi di nuovo a Shakespeare. Perfino gli eroi « solitari » non sono soli. Ma Orazio accanto ad Amleto non è un « confidente », ma una forza motrice necessaria ed autonoma dell'azione complessiva. Senza il sistema dei contrasti scenici fra Amleto, Orazio, Fortebraccio e Laerte, il conflitto concreto di questa tragedia non sarebbe pensabile. Analogamente Mercutio e Benvolio, in *Romeo e Giulietta*, hanno funzioni autonome e necessarie dal punto di vista del contenuto drammatico.

Come esempio contrario può servire il dramma naturalistico. Là dove si arriva a una composizione in qualche modo drammatica, come per esempio in *Die Weber (I tessitori)* di Hauptmann, la maggior parte dei personaggi è necessaria dal punto di vista drammatico e rappresenta una componente dinamica e scenicamente utile della totalità concreta della rivolta dei tessitori. Mentre la maggior parte dei drammi naturalistici, anche quelli che si accontentano di un numero relativamente esiguo di personaggi e concentrano fortemente l'azione nello spazio e nel tempo, contengono regolarmente una serie di personaggi che servono solo a rendere intuitivamente evidente allo spettatore l'ambiente sociale dell'azione. Ogni personaggio, ogni scena di questo genere converte il dramma in romanzo, poiché esprime un momento di quella « totalità degli oggetti » che è essenzialmente estranea agli scopi del dramma.

Questa semplificazione sembra allontanare il dramma dalla vita, e da questa apparenza sono nate diverse false teorie sul dramma: nei tempi passati le varie teorie che servivano a giustificare la *tragédie classique*; ai nostri tempi le teorie del carattere « convenzionale » della forma drammatica, delle « leggi proprie » del teatro e simili. Queste ultime non sono che reazioni al fallimento del naturali-

simo nel dramma e, cadendo nell'estremo opposto, si muovono nel medesimo circolo vizioso del naturalismo stesso.

Bisogna invece intendere questo stesso « distacco » del dramma come un *fatto della vita*, come il rispecchiamento artistico del modo in cui la vita stessa è oggettivamente, e quindi *necessariamente appare*, in *determinati momenti* del suo movimento.

In generale si può considerare stabilito che il dramma ha come oggetto centrale il conflitto di forze sociali nel suo punto estremo e di massima tensione. E non occorre un acume speciale per vedere il rapporto fra il conflitto sociale nella sua forma estrema e il rivolgimento sociale, la rivoluzione. Ogni vera e profonda teoria del tragico indica come carattere essenziale del conflitto, da un lato la necessità dell'agire nei due campi delle forze in lotta, e d'altra parte la necessità della decisione violenta di questo conflitto. Ma se si traducono queste esigenze formali del conflitto tragico nel linguaggio della vita, si vedono in esse, generalizzati al massimo e ridotti alla forma astratta del movimento, i tratti delle trasformazioni rivoluzionarie della vita stessa.

Non è certo un caso che le grandi epoche di fioritura della tragedia coincidano con le grandi trasformazioni storiche della società. Già Hegel, sia pure in forma mistificata, ha riconosciuto nell'*Antigone* di Sofocle l'urto di quelle forze sociali che, nella realtà storica, portarono alla distruzione delle forme sociali primitive e alla nascita della polis greca. L'analisi dell'*Orestide* di Eschilo ad opera di Bachofen spinge ancora più in là, rispetto a Hegel, le tendenze mistificatrici, ma formula più concretamente di Hegel questo conflitto sociale: come contrasto tragico fra il matriarcato in declino e il nuovo ordine sociale patriarcale. L'acuta e profonda analisi di questo problema, data da Engels nell'*Origine della famiglia*, rimette materialisticamente in piedi la teoria mistico-idealistica di Bachofen e, in modo ugualmente chiaro dal punto di vista teorico come da quello storico, spiega il rapporto necessario esistente fra la nascita della tragedia greca e questo rivolgimento di portata universale nella storia dell'umanità.

Le cose stanno in modo analogo per la seconda fioritura

della tragedia nell'età del Rinascimento. Questa volta il contrasto storico fra il feudalesimo tramontante e la nascita travagliata dell'ultima forma di società divisa in classi crea i presupposti materiali e formali per un nuovo impulso del dramma. Marx definisce con perfetta chiarezza questa posizione del dramma rinascimentale. E in diversi scritti egli mostra la necessità sociale del sorgere e della fine di grandi periodi tragici. Così, nello scritto *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione* (1844) egli mette in luce, come presupposto e condizione della tragedia, proprio il momento della necessità, del profondo sentimento di giustificazione, determinato da questa necessità, nella parte storicamente in declino della società. « Per tutto il tempo in cui l'*ancien régime*, come ordine mondiale vigente, combatté con un mondo ancora in divenire, vi era dalla sua parte un errore storico, ma non un errore personale. E per questo il suo tramonto fu tragico ».

In questo scritto giovanile, come poi anche nel 18 *brumaio*, Marx compie una profonda analisi delle ragioni per cui determinati conflitti sociali, nel corso dell'evoluzione storica, si trasformano, da conflitti tragici, in argomento di commedia. Ed è estremamente interessante, e di importanza fondamentale per la teoria del dramma, che il risultato oggettivo degli sviluppi storici studiati da Marx consista sempre, in questo caso, nel fatto che la necessità tragica dell'agire viene socialmente e storicamente a cadere in una delle due parti in lotta, e cioè fra gli avversari del progresso umano.

Ma sarebbe troppo angusto e parziale limitare rigidamente e meccanicamente alle grandi rivoluzioni storiche i fatti della vita che sono alla base della forma drammatica. Che significherebbe isolare concettualmente la rivoluzione dalle tendenze generali e sempre attive della vita sociale, e fare di nuovo della rivoluzione una specie di « catastrofe naturale » alla maniera di Cuvier. Occorre invece anzitutto notare che non tutti i contrasti sociali che recavano in sé i germi di una rivoluzione hanno condotto a rivoluzioni nella realtà storica. Marx e Lenin hanno fatto ripetutamente osservare che vi furono situazioni oggettiva-

mente rivoluzionarie che, in seguito all'arretratezza del fattore soggettivo, non hanno condotto allo scoppio della rivoluzione. Si pensi al periodo intorno al 1860 in Germania (la « nuova era » e il successivo conflitto costituzionale in Prussia).

Ma in tal modo il problema dei conflitti sociali è ben lungi dall'essere esaurito. Una vera rivoluzione popolare non scoppia mai in seguito a una contraddizione sociale singola e isolata. L'epoca di preparazione storica oggettiva delle rivoluzioni presenta, nella vita stessa, tutta una serie di contraddizioni tragiche. Il maturare della rivoluzione rende poi sempre piú chiaro il nesso oggettivo di queste contraddizioni talvolta isolate e le concentra, nell'azione delle masse, su alcuni problemi di importanza centrale e decisiva. Come può accadere che certe contraddizioni sociali continuino ad agire, non risolte, anche dopo una rivoluzione, o si presentino addirittura aggravate e ingrandite in conseguenza della rivoluzione.

Tutto questo ha conseguenze molto importanti per la questione che qui ci interessa. Da un lato si manifesta l'importante nesso vitale fra il conflitto drammatico e la trasformazione sociale. La concezione di Marx e di Engels sui rapporti fra epoche di fioritura drammatica e rivoluzione trova qui piena conferma; poiché è chiaro che il concentrarsi storico-sociale delle contraddizioni della vita spinge di necessità alla rappresentazione drammatica. D'altro lato risulta che la verità e oggettività della forma drammatica non può essere « localizzata » in modo grezzo e meccanico nelle grandi rivoluzioni della storia dell'umanità. Poiché il vero conflitto drammatico sintetizza certamente i tratti umani e morali di una grande rivoluzione sociale, ma proprio perché la rappresentazione artistica si rivolge a ciò che è umanamente essenziale, il conflitto concreto non deve affatto rivelare per necessità, nel suo modo immediato di manifestarsi, un rivolgimento sociale alla sua base. Questo costituisce il terreno generale del conflitto, ma il legame di questa base con la forma concreta del conflitto può essere molto complicato e indiretto. Vedremo in seguito che proprio nei drammi piú maturi e piú importanti di Shakespeare

lo storicismo si manifesta in questa forma indiretta. La contraddittorietà dello sviluppo sociale, l'accentuarsi di queste contraddizioni fino al conflitto tragico, è un fatto *universale* della vita.

Questa contraddittorietà della vita non cessa neppure col superamento sociale dell'antagonismo di classe ad opera della rivoluzione socialista vittoriosa. Sarebbe una concezione superficiale e antidialettica della vita credere che nel socialismo vi sia solo la serenità noiosa di una soddisfazione senza problemi, senza lotte e senza conflitti. Va da sé che, in esso, i conflitti drammatici acquistano un aspetto del tutto nuovo, poiché col venir meno, nella società, dell'antagonismo di classe e delle contraddizioni antagonistiche, la necessaria e tragica rovina dell'eroe, per fare un esempio, non ha più la parte e l'importanza di una volta.

Ma anche in relazione al dramma della società divisa in classi è più che superficiale vedere, nella tragica rovina del protagonista, solo la brutale distruzione della vita umana, solo alcunché di « pessimistico », a cui nel nostro dramma si dovrebbe contrapporre un « ottimismo » altrettanto piatato. Non si deve mai dimenticare che la via alla rovina tragica è sempre stata, nei grandi drammaturchi del passato, anche un dispiegarsi di grandi energie umane e di sublime eroismo, e che l'uomo poteva elevarsi a questa altezza proprio e solo in virtù di questo conflitto combattuto fino in fondo. Sì, Antigone o Romeo periscono in modo tragico, ma Antigone morente e Romeo morente sono creature umane molto più grandi, più ricche e più sublimi di quanto non fossero prima di essere trascinate nel vortice del conflitto tragico.

Oggi è particolarmente importante mettere in evidenza questo lato del conflitto tragico e vedere come qui un fatto generale della vita venga universalizzato in forma drammatica e possa per questo essere intensamente rivissuto. E questo lato umano del conflitto drammatico, che non è necessariamente legato alla rovina tragica, è presente come fatto vitale anche nella realtà socialista, e può quindi diventare la base di un'importante creazione drammatica.

Nell'analisi della verità della forma drammatica bisogna quindi esaminare molto concretamente il problema del conflitto come fatto della vita. Senza alcuna pretesa di esaurire, anche solo approssimativamente questo problema, enumereremo qui alcuni fatti tipici della vita il cui rispecchiamento artistico conduce necessariamente alla creazione della forma drammatica.

Cominciamo col problema del bivio nella vita del singolo e della società. Nella tragedia di Hebbel *Herodes und Mariamne* l'eroina dice dell'eroe:

Du hast vIELLEICHT
Gerade jetzt Dein Schicksal in den Händen
Und kannst es wenden, wie es Dir gefällt!
Für jeden Menschen kommt der Augenblick
In dem der Lenker seines Sterns ihm selbst
Die Zügel übergibt. Nur das ist schlimm,
Dass er den Augenblick nicht kennt, dass jeder
Es sein kann, der vorüberrollt! ¹.

Solo i rappresentanti di un fatalismo meccanicistico possono dubitare che esistano nella vita tali « momenti ». La necessità della vita sociale si attua non solo attraverso fatti contingenti, ma anche attraverso tali decisioni di uomini e di gruppi umani. Naturalmente queste decisioni non sono libere nel senso di un volontarismo idealistico; esse non rappresentano un'indipendenza umana campata nel vuoto. Ma nel quadro storicamente dato e necessariamente prescritto di ogni agire umano, proprio in virtù del contraddittorio fondamento di ogni evoluzione storico-sociale, siffatti « momenti » nascono per necessità.

Abbiamo messo fra virgolette la parola « momenti » perché, presa in un senso troppo letterale, ha un carattere fetichistico. Ma fa parte degli aspetti essenziali della realtà che torni sempre a presentarsi un bivio siffatto, con la possibilità e la necessità di decidere circa la direzione in cui pie-

¹ « Forse hai proprio ora il tuo destino nelle tue mani e lo puoi volgere come ti piace! Per ogni uomo giunge il momento nel quale colui che guida il corso della sua stella gli passa le redini. Il male è solo che egli non sa quale sia il momento e che potrebbe esserlo ogni istante che passa! » [N. d. T.].

gnere il proprio corso. Senonché, in primo luogo, una tale possibilità di scelta non è sempre presente, ma suppone una determinata acutizzazione critica dei rapporti sociali o personali; e, in secondo luogo, la possibilità di decisione è sempre relativamente limitata nel tempo. Questo fatto è ben noto a ciascuno dalla sua esperienza personale.

Gli scritti di Lenin, specialmente quelli che risalgono ai periodi intensamente rivoluzionari, mostrano come anche nella storia tali momenti abbiano una parte importante e come la loro durata temporale sia strettamente limitata. Quando Lenin, dopo l'insurrezione del luglio 1917, propose ai socialisti rivoluzionari e ai menscevichi di formare un governo responsabile di fronte ai soviet, scrisse: «Ora e soltanto ora, forse *solo per pochi giorni*, o solo per una o due settimane un tale governo potrebbe formarsi e consolidarsi in modo del tutto pacifico». L'importanza politica di questa proposta esorbita dalle nostre considerazioni. Importa solo notare, in base alle affermazioni di uno stratega e tattico della lotta di classe quale era Lenin, come il fatto del «bivio», del «momento» della decisione non sia una stilizzazione inventata o esagerata di drammaturchi idealisti, né magari un'«esigenza della forma drammatica», come pretendono i teorici neoclassicisti del dramma nel periodo imperialistico, ma un fatto quanto mai importante e sempre ricorrente della vita, che ha una parte di grandissimo rilievo nel destino del singolo come in quello della classe.

Il secondo complesso di questi fatti della vita si potrebbe riassumere dicendo che qualcuno si vede «presentare il conto» per qualche cosa. Che significa questo? L'intreccio dei nessi causali nella vita è estremamente complesso. Naturalmente ogni azione di un uomo o di un gruppo di uomini influisce sul loro destino successivo. Questo dipende in larga misura dalla direzione che essi imboccano nell'azione nelle circostanze storicamente date. Ma queste conseguenze si verificano, nella vita, spesso molto lentamente, e sempre in modo irregolare e contraddittorio. Molti finiscono la loro vita, o le hanno già dato da molto tempo un'altra direzione, prima che le conseguenze delle loro

azioni precedenti sopravvengano in questa forma. Ma è un fatto generale e frequente nella vita che tali conseguenze, che derivano necessariamente da azioni precedenti e in particolare da quel comportamento generale, da quella posizione di fronte alla vita che quelle azioni aveva ispirato, si concentrino nella vita con tutto il loro peso e la loro forza, e allora l'uomo è costretto a pagare il conto della sua vita. Anche qui è evidente il nesso tra i fatti drammatici della vita e le crisi rivoluzionarie della società. Poiché, soprattutto nel caso di gruppi sociali, ad esempio di partiti, tale resa dei conti si impone, per lo più, in tempi di crisi. I partiti possono essersi allontanati a poco a poco dal loro compito di rappresentare quegli interessi di classe al servizio dei quali erano stati fondati, e avere accumulato a questo riguardo errori su errori, senza che si sia determinata alcuna conseguenza di rilievo. Ma ecco che « improvvisamente » si determina una crisi sociale e un partito ieri potente si trova « improvvisamente » coperto di vergogna e senza seguito sotto gli occhi dei suoi vecchi aderenti. La storia è piena di fatti di questo genere, e naturalmente non solo in rapporto ai partiti politici in senso stretto. Proprio la grande Rivoluzione francese è piena di tali catastrofi, già drammatiche nella vita stessa. Dal crollo « improvviso » dell'assolutismo nella giornata dell'assalto alla Bastiglia, attraverso la caduta della Gironda, dei dantonisti e di Robespierre, una catena di siffatte catastrofi conduce fino alla caduta dell'Impero napoleonico.

Tali momenti hanno già nella vita stessa un carattere drammatico. Non è quindi motivo di meraviglia se la « resa dei conti » rappresenta uno dei problemi centrali della creazione drammatica. Da quello che è stato per due millenni il modello tragico della creazione drammatica, cioè dall'*Edipo* di Sofocle, fino a *Dantons Tod* (*La morte di Danton*) di Büchner, possiamo seguire questo problema come motivo conduttore di grandi tragedie. Ed è particolarmente caratteristico per la creazione drammatica che essa non rappresenti il lento e graduale accumularsi delle conseguenze, ma per lo più consideri solo un tratto di tempo relativamente breve e conclusivo: proprio quel momento drammatico della vita

NONNA in cui il complesso delle conseguenze accumulate si realizza in azioni. In base all'esempio formale dell'*Edipo*, si è soliti mettere in rapporto questa specie di dramma, da un lato con la concentrazione classicistica degli avvenimenti, e dall'altro con un'antica « idea del destino ». Né l'uno né l'altro punto di vista corrisponde ai fatti. Poiché, nel esempio, il capolavoro di Büchner, per quanto riguarda la forma, è concepito alla maniera di Shakespeare e non a quella dei tragici greci. E tuttavia in esso la tragedia di Danton poggia proprio su questa base. Al centro dell'opera non si trova, né il grande tattico della vittoria rivoluzionaria, né l'incerto politico borghese che si ritrae dall'ulteriore sviluppo della Rivoluzione. Tutto questo, in Büchner, è già avvenuto da tempo. Egli mostra soltanto, con incomparabile vigore drammatico, come per il grande rivoluzionario Danton, che si è allontanato dal popolo e dal suo destino, sopraggiunga il momento della « resa dei conti » per aver voltato, in tal modo, le spalle alla storia.

Ma proseguiamo. Più volte Lenin parla del fatto che in una determinata situazione del nostro agire si deve afferrare saldamente un determinato anello nella serie infinita delle possibilità e solo così si può tenere davvero in mano l'intera catena. Con ciò Lenin non solo caratterizza in modo insuperabile un importante principio dell'attività politica, soprattutto nei periodi di necessarie svolte, ma indica altresì una caratteristica universale dell'agire umano; o, per dire meglio, di una certa specie dell'agire umano, di un modo di reagire in determinate svolte e punti cruciali della vita. Ci limitiamo a far notare brevemente che l'atto di scegliere e di afferrare un anello della catena è in rapporto stretto col problema del bivio, da noi già esaminato. Ma vogliamo richiamare l'attenzione sul carattere specifico di questo fatto vitale. E l'aspetto specifico del problema illustrato dall'anello della catena sta innanzitutto nell'evidenza assegnata all'anello afferrato, nel fatto che quest'ultimo viene collocato in posizione centrale. In tal modo la vita viene semplificata e generalizzata nella vita medesima, e per i fini della vita. Tale semplificazione e generalizzazione conferisce

alla vita stessa un carattere per cui essa si svolge in modo energico, accentua i contrasti e li porta all'estremo.

L'atto di afferrare l'anello della catena di per sé non deve necessariamente essere legato a un conflitto e nascere da un conflitto, ma la concentrazione dei problemi della vita intorno a questo punto provoca per lo più dei conflitti. Poiché, anche nella vita dell'individuo, la concentrazione non avviene nel vuoto, ma in un vivo rapporto di dipendenza reciproca con le azioni di altri uomini. E, naturalmente, la concentrazione del proprio operare in un punto decisivo provoca in questo stesso punto la concentrazione delle forze personali e umane agenti in senso contrario. Certo, questo effetto dell'anello della catena è particolarmente visibile nella vita politica. Il carattere sovente amorfo delle varie tendenze e correnti politiche acquista da ambo le parti una fisionomia chiara e spiccata, se un problema del tipo « anello della catena » viene formulato e posto al centro della vita politica. Basta pensare alla differenziazione estremamente netta dei vari punti di vista provocata dai grandi discorsi di Lenin al momento dell'introduzione della Nep. *Mutatis mutandis*, questo problema ha una funzione analoga nella vita del singolo individuo.

Infine dobbiamo mettere in evidenza un altro problema strettamente legato a tale questione: l'unione profonda di un uomo con la propria opera. Già nella vita puramente personale nascono da ciò conflitti, urti e complicazioni drammatiche. Poiché, per quanto l'opera della sua vita possa costituire il centro di tutte le aspirazioni e di tutti gli sforzi di un uomo, non esiste alcun uomo in cui e per il quale anche altre forze vitali non siano di importanza decisiva. Quanto più, da un lato, è profonda la dedizione di un uomo alla sua opera, e quanto più, dall'altro, egli è un vero uomo, e cioè quanto più profondamente e intimamente è legato alla vita e alle diverse tendenze della vita, e più drammatico diventa questo conflitto.

Ma questi legami di un uomo con la sua opera non sono sempre, sono anzi solo in casi rarissimi, una semplice questione personale e privata. Se si tratta di un'opera d'arte o di scienza, può nascere, da un punto di vista superficiale e

psicologico, questa impressione. Ma se l'opera della sua vita è direttamente legata alla vita della società si determina un insieme di complicazioni che, per sua natura, ha direttamente un carattere sociale.

Siamo così ritornati al problema che avevamo già trattato nella prima parte, al problema degli « individui storici universali » nel senso di Hegel. Prendendo le mosse dalla trattazione del processo storico stesso, avevamo indagato la parte che questi « individui storici universali » sostengono nella sua rappresentazione epica. Eravamo giunti alla conclusione che la loro importanza storica può ricevere la migliore espressione epica proprio quando, dal punto di vista della composizione, essi rappresentano solo personaggi secondari della vicenda. Ora affrontiamo il problema da un altro lato, cioè partendo dalla vita interiore dell'individuo. Vediamo come i profondi legami umani con la società e coi compiti dell'uomo in essa conducano al tipo dell'« individuo storico universale », in cui sia i legami dell'uomo col suo compito sociale, il suo perdersi interamente in questo compito, quanto il significato intensivo e estensivo di questo compito appaiono in forma culminante. Hegel dice a proposito di questo nesso: « Sono i grandi uomini della storia, i cui fini particolari contengono l'elemento sostanziale, che è volontà dello Spirito universale. Questo contenuto è la loro vera potenza... »

Se già nella completa dedizione personale ad un'opera abbiamo potuto vedere una drammatizzazione della vita nella vita stessa, è chiaro che questo caso supremo di questi legami e di questa identificazione rappresenta un punto culminante anche sotto l'aspetto drammatico; già nella vita stessa, e non solo nell'arte. Anche nella vita stessa questa essenziale unità personale fra l'individuo, la sua opera e il contenuto sociale di quest'opera porta quel cerchio di vita in cui appare l'« individuo storico universale » a concentrarsi con maggiore intensità intorno ai conflitti carichi di significato che sono oggettivamente connessi alla realizzazione di quest'opera. L'« individuo storico universale » ha un carattere drammatico. Dalla vita stessa egli è destinato ad essere l'eroe, la figura centrale del dramma.

Poiché il conflitto sociale, come centro del dramma intorno a cui tutto ruota e a cui si riferiscono tutte le componenti della « totalità del movimento », richiede la raffigurazione di uomini che, nelle loro passioni personali, rappresentino direttamente quelle forze il cui urto costituisce il contenuto oggettivo del conflitto. È chiaro che, quanto più un uomo è un « individuo storico universale » nel senso di Hegel, e cioè quanto più le sue passioni personali si concentrano sul contenuto del conflitto e si risolvono in esso, e più egli è adatto a diventare l'eroe principale, la figura centrale del dramma. Anche questa verità della forma drammatica è, come abbiamo visto, una verità della vita, e non già un artificio formalistico.

Essa perciò non va interpretata in un senso meccanicamente esagerato, alla maniera di molti teorici della *tragédie classique* e dei loro moderni imitatori neoclassici, per cui solo le grandi figure della storia – o del mito – sarebbero atte a fornire gli eroi del dramma. Per la vita e per la sua riproduzione artistica, cioè per il dramma, non si tratta di una rappresentatività di tipo formale e decorativo, ma di una concentrazione oggettiva e sostanziale di forze, dell'effettiva capacità di riassumere e sintetizzare in sé una forza sociale in conflitto.

In modo arguto e brillante Hebbel paragona la tragedia a un orologio universale che segni la successione delle grandi crisi storiche, e sviluppando questo paragone scrive: « È di per sé indifferente che la lancetta dell'orologio sia d'oro o di ottone, e non ha importanza che un'azione in se stessa significativa, e cioè simbolica, si svolga in una sfera sociale superiore o inferiore ». Egli scrisse queste parole nella prefazione alla sua tragedia borghese *Maria Maddalena*, come difesa teorica di essa. E in questa difesa egli ha perfettamente ragione. Figure come il contadino Pedro Crespo in *El Alcade de Zalamea* di Calderón, come i personaggi borghesi in *Emilia Galotti* di Lessing, in *Kabale und Lieb (Amore e intrigo)* di Schiller, in *Uragano* di Ostrovskij e anche nella tragedia di Hebbel, sono, in questo senso, « individui storici universali ». Che il concreto conflitto individuale trattato in questi drammi non abbia

una grandezza storica di carattere estensivo, e cioè non decida direttamente del destino di popoli o di classi, non cambia affatto le cose. L'importante è che il conflitto di questi drammi nel suo contenuto sociale intrinseco, sia un avvenimento storicamente e socialmente decisivo, e che i loro eroi abbiano in sé quell'unione della passione individuale e del contenuto sociale del conflitto che è caratteristica degli «individui storici universali». È la mancanza di questi due elementi drammatici della vita che rende così piatti, noiosi e insignificanti la maggior parte dei drammi borghesi (e, purtroppo, anche dei drammi proletari). L'argomento è sfavorevole, in primo luogo, perché è difficile sviluppare il carattere storico-universale del conflitto e dell'eroe che in esso si trova senza stilizzare e senza introdurre elementi falsamente retorici e monumentali, e — tuttavia — in modo drammatico. Ma il dramma moderno, nel periodo di generale decadenza del realismo, si muove seguendo la linea di minor resistenza. Esso adatta, cioè, i suoi mezzi espressivi ai lati più triviali della materia, ai momenti più prosaici della moderna vita quotidiana. In tal modo la griglia banalità assurge a rappresentazione artistica sottolineando proprio gli aspetti della materia che sono sfavorevoli per il dramma. Nascono così drammi che proprio dal punto di vista drammatico sono inferiori alla vita stessa che rappresentano.

Ripetiamo che abbiamo messo qui in evidenza solo pochi esempi particolarmente significativi della grande serie di quei fatti della vita di cui appunto il dramma è il rispecchiamento artisticamente consapevole e concentrato, che esaurisce tutte le possibilità di questa concentrazione. Le leggi formali del dramma derivano dalla materia vitale il cui rispecchiamento più generale, la generalizzazione artistica più alta, è appunto la sua forma. Perciò i grandi poeti di diversi periodi creano drammi di tipo del tutto diverso. Ma proprio per ciò, in queste opere d'arte molto diverse, vige una medesima legge formale interna: la legge del movimento nella vita stessa, del quale i drammi sono, di volta in volta, le riproduzioni artistiche; vige la legge del ri-

specchiamento *artistico*, grazie alla cui applicazione e alla cui osservanza essi sono vere opere d'arte.

Tutte le teorie del dramma che – sia pure in modo inconsapevole, come l'estetica idealistica del passato – non prendono le mosse da questi fatti della vita, ma da certi problemi di « stilizzazione » drammatica, finiscono inevitabilmente per perdersi nelle secche del formalismo. Poiché esse non vedono che la cosiddetta « distanza dalla vita » della forma drammatica è solo un'espressione più alta e concentrata di determinate tendenze della vita stessa. L'incomprensione di questo fatto e il prendere le mosse dal distacco formale dell'espressione drammatica dalle forme di espressione normali e comuni della vita quotidiana, producono non solo una falsa teoria, ma anche una falsa prassi drammatica, travisano non solo la forma del dramma, ma anche il suo contenuto sociale ed umano.

Da Saint-Evremont a Voltaire molti critici della *tragédie classique* hanno provato un senso di disagio anche di fronte ai drammi più notevoli di Corneille e di Racine. Essi vi sentivano astrattezza, lontananza dalla vita, mancanza di « naturalezza ». Ma nonostante la fondamentale critica di Lessing, che in molte questioni giunge a considerare i più importanti problemi formali, solo Manzoni pose il dito sulla piaga più grave della *tragédie classique*. Riportiamo qui la sua critica perché da essa risulta nel modo più chiaro come il compito della concentrazione drammatica sia un esatto rispecchiamento di fatti reali e di reali tendenze della vita, perché ne risulta con la massima evidenza l'effetto deformante della concentrazione formale sul contenuto umano del dramma.

Durante tutta la vita Manzoni combatté le norme formali dell'unità di luogo e di tempo; egli vedeva in esse ostacoli insuperabili alla soluzione del compito dell'epoca, il dramma storico. Ma egli – come il suo contemporaneo Puškin – non le combatte in nome della « naturalezza », in nome della verosimiglianza o dell'inverosimiglianza, ma prende le mosse dal fatto che la concentrazione del tempo dell'azione in ventiquattro ore deforma necessariamente i personaggi e le loro passioni. « Si doveva quindi far nascere

questa volontà in modo affrettato esagerando e snaturando le passioni. Perché un personaggio giunga a una decisione definitiva nel giro di ventiquattro ore, è assolutamente necessario un grado di passione diverso da quello con cui ha lottato per la durata di un mese». Tutte le sfumature sono così distrutte. « I poeti tragici si sono ridotti a descrivere solo un piccolo numero di passioni caratterizzate e dominanti... Il teatro si è riempito di personaggi fittizi, che si presentavano piuttosto come tipi astratti di determinate passioni che come esseri appassionati... Donde questa esagerazione, questo tono convenzionale, questa uniformità dei caratteri tragici... » La concentrazione nello spazio e nel tempo costringe questi tragediografi a « dare ad ogni costo alle cause una forza maggiore di quella che avrebbero avuto le cause reali... Occorrono scontri brutali, passioni terribili, decisioni precipitate... » Manzoni mostra inoltre, in modo convincente, come l'esagerata preminenza del motivo dell'amore, combattuta anche da altri critici, sia in rapporto con questi problemi formali e col loro effetto deformante.

Naturalmente la tendenza alla deformazione ha cause immediate di ordine storico-sociale. Ma la forma artistica non è mai una semplice riproduzione meccanica della vita sociale. Essa nasce, è vero, come rispecchiamento delle tendenze di quest'ultima, ma in questo ambito ha una dinamica propria, una propria tendenza ad adeguarsi al vero o a distaccarsi da esso. Il grande poeta drammatico e critico Manzoni ha perciò giustamente criticato questo effetto deformante di un certo tipo di elaborazione formale, proprio in quanto vede e concepisce i problemi della forma drammatica in stretto rapporto e connessione con quelli della vita storica.

« La particolarità della rappresentazione drammatica dell'uomo.

Qui si potrebbe certamente sollevare la questione: ammettono che tutti questi fatti della vita, di cui riteniamo che

la forma drammatica sia il rispecchiamento artistico, siano reali e importanti, non sono però essi fatti *universali* della vita? Non devono quindi di necessità essere rispecchiati *anche* dall'epica? La domanda è pienamente giustificata. Perfino in questa forma generale, e quindi troppo astratta, essa deve avere una risposta affermativa. Come fatti universali della vita essi devono naturalmente essere rappresentati da ogni poesia che rispecchi la vita. C'è solo da chiedersi quale funzione e quale importanza vada loro attribuita nelle diverse forme letterarie. E qui il problema deve essere specificato e reso piú concreto. Abbiamo estratto e separato questi fatti della vita dalla vita nel suo complesso perché essi, proprio in questa distinzione e in questo isolamento, formano i problemi centrali della creazione drammatica; perché nella creazione drammatica tutto ruota intorno al rispecchiamento di questi punti salienti e intensificazioni della vita, che sono momenti critici e che suscitano crisi; perché nel dramma, a partire da questo centro, si genera il parallelogrammo delle forze esprimente la « totalità del movimento »; perché il dramma rispecchia la vita in questo suo elevamento e in questa sua intensificazione reale.

Tutti questi fatti della vita si presentano, naturalmente, anche nel rispecchiamento epico della realtà. La differenza consiste « semplicemente » nel fatto che qui essi assumono quel posto che spetta loro nel processo vitale *complessivo*. Essi qui non sono il centro intorno al quale tutto viene a disporsi. Inoltre: poiché l'esposizione drammatica raffigura questi momenti culminanti della vita, dalla sua rappresentazione scompaiono tutti quei fenomeni della vita che non si trovano in rapporto diretto con quei momenti. Le forze motrici della vita vengono rappresentate, nel dramma, solo nella misura in cui conducono a questi conflitti centrali, in cui sono le forze motrici e determinanti di questi conflitti. Nella grande epica, invece, la vita si manifesta in tutta la sua ricchezza. I punti culminanti drammatici vi possono comparire, ma costituiscono cime a cui si riconnettono non solo una catena di monti, ma anche le colline e la pianura. E una tale forma di rispecchiamento determi-

na naturalmente aspetti nuovi. È chiaro che le proporzioni « normali » della vita devono essere rispettate nell'epica in modo molto più rigoroso che nella drammaturgia, per cui non stupisce che i nuovi e particolari problemi formali emergano proprio nel dramma. Questo rapporto è stato visto con chiarezza già da Aristotele. Questi, nella continuazione del passo da noi già citato, dove si parla dei caratteri comuni dell'epos e della tragedia, afferma: « Poiché ciò che appartiene all'epos si trova anche nella tragedia, non tutto ciò che appartiene alla tragedia si trova nell'epos ».

Questo isolamento di determinati momenti della vita, come ha luogo nel dramma, deve necessariamente essere esso stesso una forma di manifestazione della vita per poter servire di base al costituirsi di una forma letteraria. Poiché la questione che abbiamo posto ha anche un altro aspetto importante sia dal punto di vista storico che da quello estetico. E cioè, poiché è chiaro che i fatti della vita rispecchiati dal dramma possono e devono essere rappresentati anche dall'epica, sembra anche ovvio e naturale che questi fatti si presentino *continuamente* nella vita; ciò significherebbe che la vita offre ininterrottamente la possibilità di un vero e grande dramma.

Ma ciò è in contraddizione coi risultati dell'evoluzione storica della letteratura. La forma drammatica non ha certo subito, nel corso della storia, una trasformazione così radicale come quella che si è avuta col passaggio dall'epos antico al moderno romanzo borghese. La forma drammatica ha un più forte carattere di permanenza, e le sue leggi fondamentali si conservano più saldamente nelle sue diverse manifestazioni. Ma questa continuità si afferma in un'evoluzione molto discontinua e spezzata. Proprio la storia del dramma è caratterizzata dal fatto che esso ha avuto epoche d'intensa fioritura relativamente brevi, precedute e seguite da periodi secolari durante i quali non è stato creato praticamente nulla che avesse qualche somiglianza col dramma. E questo fatto è tanto più sorprendente in quanto il presupposto esteriore della rappresentazione drammatica, costituito dal palcoscenico e dall'attività tea-

trale, presenta un'evoluzione molto piú continua. Quanto piú intimo e stretto è il rapporto che riteniamo sussistere fra il dramma e l'attività scenica, proprio sulla base delle leggi interne della forma drammatica, e piú seriamente si deve porre la questione delle ragioni storico-sociali della discontinuità con cui il dramma si presenta.

Già il semplice fatto di questa discontinuità mostra come i momenti della vita da noi elencati si rispecchino bensì nel dramma, e formino la base dei suoi problemi formali specifici, ma come tuttavia debba di necessità aggiungersi ad essi ancora qualcosa, o, per dir meglio, come essi debbano essere prodotti dalla vita in un modo specifico e determinato perché la loro raffigurazione poetica adeguata conduca alla vera forma drammatica. E la discontinuità dell'evoluzione del dramma si spiega col fatto che questi momenti specifici ulteriori, per il cui intervento soltanto nasce il vero elemento drammatico, possono manifestarsi solo in occasione di particolarissime condizioni storico-sociali. Essi non determinano quindi nulla di essenzialmente nuovo rispetto ai fatti della vita che abbiamo preso in esame; ma contribuiscono a far sì che il carattere drammatico, sempre implicito in questi, si manifesti in modo chiaro, visibile e adeguato.

La necessità, la direzione e il carattere di questa concretizzazione possono essere facilmente chiarite con l'ausilio di alcuni esempi significativi, di carattere positivo e negativo. Prendiamo, ad esempio, quel caso che abbiamo definito prima con l'espressione « resa dei conti ». Nel corso della letteratura questo motivo appare nelle forme piú diverse senza diventare sempre realmente drammatico. Per esempio nei misteri medievali, esteriormente costruiti in forma dialogica e scenica. Un tema che compare spesso, e che ebbe la forma piú celebre nella moralità inglese *Everyman*, è quello della resa dei conti che viene imposta all'uomo al momento della morte, quando il fallimento di una vita mal condotta appare in forma evidente e concentrata. Nonostante la forma drammatica e scenica di questo mistero, nonostante il suo motivo drammatico — in astratto —, qui non nasce mai, neppure per un momento, alcunché di dram-

matico. Perché? Rispondiamo: perché le conseguenze della « resa dei conti » possono essere, in tali condizioni, solo di carattere psicologico e morale, e non si lasciano tradurre in azione e in lotta. Il conflitto si svolge esclusivamente nell'anima dell'eroe in forma di terrore, di pentimento, di lotta interiore con se stesso ecc. Il suo modo di manifestarsi può essere soltanto lirico o retorico-didascalico. Nonostante l'oggettivazione scenica, i conflitti che si determinano non acquistano una forma drammatica visibile; nonostante la forma dialogica, non si verifica alcuna lotta drammatica fra due potenze umane o sociali. (Ed è interessante osservare con quanta forza possa esprimersi l'intima drammaticità di questo motivo quando questa « resa dei conti » è rappresentata in forma epica, come avviene nella magistrale novella di Tolstoj *La morte di Ivan Il'ič*). Nel mistero, con la sua forma esteriormente drammatica, la « resa dei conti » è così generica che non si può manifestare in un caso drammaticamente individualizzato: l'individualità del protagonista sta, rispetto all'universalità del problema, nello stesso rapporto di un esempio – scelto a caso – sostituibile a piacere – rispetto a una legge generale, e non rappresenta la personificazione drammatica di una delle forze in conflitto.

Questa universalità astratta delle forze in conflitto non si trova necessariamente solo in questa contrapposizione rigida di vita e di morte, in questo rapporto religioso con la realtà. Anzi, questo genere particolare di raffigurazione pseudodrammatica è legato al feudalesimo morente e – cosa significativa – trovò imitatori isolati solo nella decadenza imperialistica.

Ma, proprio in seguito al risveglio del nuovo senso storico, molti scrittori furono indotti a dare alla loro rappresentazione poetica una tale ampiezza di particolari empirici, di meri fatti, che, nella loro massa, la necessità storica doveva tornare a presentarsi astrattamente. Poiché ogni forza o necessità storica rappresentata nel dramma è astratta, dal punto di vista poetico, se non si personifica in modo adeguato e evidente in uomini concreti e in concreti destini umani. Questo non volle o non seppe fare l'indirizzo sto-

rico progressivo, da noi già esaminato, di Mérimée, di Vitet e dei loro amici. Costoro, seguendo il male inteso modello delle storie di Shakespeare, volevano comporre il dramma sulla base dei particolari storici rappresentati in modo ampio e completo.

Vitet, il piú conseguente rappresentante di questo indirizzo, vedeva con una certa chiarezza che qui era contraddetta l'essenza del dramma. Nella già citata prefazione al suo dramma storico *Les barricades* egli lo dichiara apertamente: «Tuttavia queste scene non sono staccate fra loro: esse formano un tutto; vi è un'azione al cui sviluppo esse cooperano. Ma questa azione serve solo a farle sorgere e a collegarle in qualche modo. Ma se avessi voluto creare un dramma, avrei considerato in primo luogo lo svolgersi dell'azione, per renderla viva, avrei dovuto rinunciare a una grande quantità di particolari e di elementi non essenziali, avrei dovuto tacere molte cose per accrescere la tensione; avrei dovuto, sacrificando la verità, collocare in primo piano alcuni personaggi e fatti importanti e fare apparire gli altri soltanto di scorcio. Ho preferito lasciare le cose come le avevo trovate e collocare in primo piano personaggi e avvenimenti secondo quanto risultava dai dati di fatto, senza concedermi alcuna invenzione e senza considerarmi in errore se interrompevo sovente l'azione con digressioni e episodi, come avviene di solito nella vita reale. Ho rinunciato a destare un piú vivo interesse per poter imitare con maggiore esattezza». (Il corsivo è mio, G. L.).

Abbiamo già visto come Mérimée, nell'attenersi all'esistenza empirica di ogni fatto storico, nel consapevole sacrificio della verità poetica e nella fedeltà storica ai singoli eventi, non si sia spinto così in là come il suo amico e compagno di lotta Vitet. Tuttavia il suo dramma storico *La Jacquerie* è costruito su principi molto simili. Il suo grande e perenne merito non consiste solo nell'essere risalito per primo alla grande rivolta contadina, dimenticata dalla storiografia, e nell'aver contrapposto in tal modo, all'idealizzazione e idillizzazione romantica del Medioevo, una chiara immagine delle piú terribili e spietate lotte di classe. Oltre a ciò Mérimée ha dato un'immagine vera e poeticamente

viva di tutte le classi del Medioevo in dissoluzione; ha trovato e rappresentato, per le diverse classi, esponenti tipici e significativi; ha esposto lo scontrarsi delle diverse classi in situazioni vive quanto tipiche.

Nonostante questa raffigurazione autenticamente poetica, molto superiore alla semplice fedeltà storica di un Vitet, il risultato non è di una drammaticità appassionante. Un critico contemporaneo e vicino alla cerchia di Mérimée, Charles Rémusat, ha esposto con ragionevoli argomenti le cause di questo fallimento. Dopo aver esaminato diffusamente tutti i pregi della *Jacquerie*, passa a parlare del *Götz von Berlichingen* di Goethe, che è del pari un vasto quadro storico della vita di tutte le classi al tramonto del Medioevo e in cui viene del pari rappresentata una rivolta di contadini; e vede, nella verità umana e nella profondità della figura di Götz, il segreto « della sua grandezza poetica, che incanta ed eleva la fantasia », una figura umana che manca in tutti gli altri tentativi poetici successivi, sorti su basi formalmente simili e tesi a raggiungere una simile fedeltà storica, anche in quelli di Mérimée. In seguito Rémusat compie un'analisi minuta della figura di Götz in tutta la sua ricchezza individuale e riassume così il suo giudizio: « Questo [cioè Götz, G. L.] è l'uomo più significativo di tutti i tempi, con la fisionomia del suo secolo. Così la poesia e la storia possono essere conciliate nel dramma; così il genio, senza abbandonare la verità, può innalzarsi al grandioso. Con tali opere i rappresentanti del teatro moderno possono arrivare a conquistarsi un posto accanto all'antico teatro nazionale. L'arte sarebbe incompleta e menzognera se non riproducesse nella sua finzione tutto ciò che la natura ammette e contiene in modo uguale e financo superiore alla natura stessa ».

Ai nostri fini attuali è indifferente la nostra valutazione della figura storica di Götz von Berlichingen e dell'interpretazione datane da Goethe: che vediamo in questo personaggio, come Hegel, un ultimo rappresentante dei « tempi eroici », o che lo giudichiamo, con Marx, un « tipo miserabile ». Poiché Hegel e Marx (quest'ultimo con accento polemico verso Lassalle) sono d'accordo nell'ammeter-

tere che Goethe è riuscito a creare qui una figura in cui i piú profondi tratti individuali e personali si fondono con la verità e l'autenticità storica in un'unità organica, indivisibile, immediatamente efficace. E questo è anche il senso delle citate affermazioni di Rémusat. Il destino che tocca a Götz in seguito alle circostanze storiche è quindi non solo appropriato in un senso generale – vale a dire astrattamente storico, se si considera la cosa dal punto di vista poetico –, ma è lo specifico *destino individuale* di Götz nella sua personalissima e propria realtà, senza perdere nulla del suo carattere storico, ma anzi approfondendo e concretizzando questo carattere.

Manzoni, il piú notevole rappresentante del dramma storico nell'Europa occidentale di quel tempo, vede quindi molto coerentemente, in questa individualizzazione dei caratteri e dei destini drammatici, proprio il punto saliente e distintivo del dramma storico, che egli contrappone con asprezza polemica alle astrazioni del classicismo. In netto contrasto con Vitet ed anche con Mérimée, egli ritiene che non vi sia né vi possa essere alcuna contraddizione essenziale tra la fedeltà storica e la creazione drammatica che rende vivi i personaggi e li individualizza poeticamente. Secondo Manzoni la tradizione storica ci rende noti i fatti, le tendenze generali dell'evoluzione. Il poeta drammatico non ha il diritto di apportarvi cambiamenti. E non ne ha neppure il motivo, poiché, se vuole davvero individualizzare e rendere vivi i propri personaggi, trova nella realtà storica i punti di appoggio e i mezzi piú importanti, e ciò in misura tanto maggiore quanto piú penetra a fondo nella storia. « Il vero poeta drammatico dove si può trovare meglio a suo agio che in ciò che gli uomini hanno realmente fatto? Il poeta trova nella storia un carattere imponente che lo arresta e sembra dirgli: osservami, io ti insegnerò qualcosa di nuovo intorno alla natura umana; il poeta accetta l'invito; vuol disegnare questo carattere e svilupparlo; dovè può trovare azioni esterne che corrispondano meglio alla vera idea dell'uomo che si propone di rappresentare fuori di quelle che egli ha realmente compiuto? »

Ma che cosa rimane allora da fare al poeta? si chiede

Manzoni. « Che cosa gli resta? La poesia: sí, la poesia. Poiché in definitiva che cosa ci dà la storia? Fatti che, per così dire, vengono conosciuti solo dall'esterno: ciò che gli uomini hanno compiuto; ma ciò che hanno pensato, i sentimenti che accompagnarono le loro deliberazioni e i loro progetti, i loro successi e i loro scacchi; i discorsi con cui cercarono di far prevalere le loro passioni e la loro volontà sulle passioni e sulla volontà di altri, con cui espressero la loro collera e il loro dolore, con cui insomma *rivelarono la loro individualità*: su tutto questo la storia sorvola senza dir nulla; e tutto questo è il campo della poesia ».

La lotta della vera drammaturgia storica con le difficoltà suscitate dalla manifestazione poeticamente astratta dei caratteri e delle vicende nella storia, mostra chiaramente, in esempi positivi e negativi, che proprio il problema dell'*individualità dell'eroe drammatico* è il punto decisivo. Tutti i fatti della vita che trovano il loro rispecchiamento adeguato nella forma drammatica si possono cristallizzare secondo le sue intrinseche esigenze solo quando le forze in contrasto, il cui urto provoca questi fatti della vita, sono tali che la loro lotta può riassumersi e concentrarsi in personalità ben marcate e la cui fisionomia individuale e storico-sociale sia fornita di pari evidenza. Perché si possa comprendere pienamente la giustezza di questa concretizzazione e qualificazione ulteriore di quanto abbiamo esposto nel paragrafo precedente, dobbiamo analizzare ancora alcuni casi in cui la presenza dei fatti della vita in se stessi drammatici non conduce, ma per ragioni opposte, a un vero dramma. Solo in tal modo possiamo circoscrivere chiaramente l'ambito concreto del rispecchiamento specificamente drammatico della vita, della genesi della forma drammatica dall'intima necessità della materia vitale che essa permette di rappresentare artisticamente.

Consideriamo dunque l'estremo opposto: i conflitti che nascono da una base sentimentale di questo tipo e che tuttavia — ancorché personificati in individui diversi — non possiedono un'universalità sociale. Quando, in Shakespeare, l'amore di Romeo e Giulietta si viene a trovare in conflitto con le condizioni sociali del feudalesimo in dissolu-

zione, nascono situazioni, rivolgimenti psicologici ecc. tali che ciascuno li può rivivere direttamente. E piú le figure principali sono individualizzate, piú è forte e irresistibile il sentimento di simpatia. L'individualizzazione dei protagonisti non può indebolire, ma soltanto accrescere il carattere universalmente sociale del conflitto. Poiché è proprio l'amore individuale che supera, qui, i limiti delle lotte feudali di carattere gentilizio. Il massimo grado d'intensità delle passioni, che necessariamente conduce a individualizzare l'amore e quindi a sottolineare il carattere personale e soggettivo dei protagonisti, è necessario per dare al conflitto la sua tragica altezza, per rendere impossibile fin da principio ogni compromesso, ogni soluzione intermedia. La profondità poetica, la sapienza tragica di Shakespeare si manifestano qui proprio nel fatto che la suprema intensificazione delle caratteristiche individuali, della soggettività della passione, è legata in modo organico e inscindibile al carattere universale del conflitto.

Ma questo non avviene per ogni passione, per quanto possa essere soggettivamente irresistibile. Il poeta John Ford, contemporaneo piú giovane di Shakespeare, e dotato di grande talento, nel suo dramma *What a Pity she is a Whore* (*Peccato che sia una puttana*) ha preso ad argomento la passione incestuosa tra fratello e sorella. Egli non solo possiede un notevole talento drammatico, ma anche una particolare capacità di rappresentare con vigore e verità le passioni estreme. Alcune scene singole di questo stesso dramma raggiungono una grandezza quasi shakespeariana per la semplicità, l'evidenza e la verità con cui queste passioni totali dominano la vita dei suoi eroi. Ma l'impressione drammatica complessiva rimane tuttavia molto dubbia e contraddittoria. Noi non riusciamo a immedesimarci con la passione dei suoi eroi. Essa ci è e ci rimane estranea dal punto di vista umano. Lo stesso poeta non sembra del tutto inconsapevole di questa estraneità; poiché, dal punto di vista dell'intreccio drammatico, il carattere incestuoso della passione amorosa è in lui solo un'aggiunta perversa. Dal punto di vista drammatico il conflitto nasce solo dall'urto di una passione amorosa con le circostanze esteriori;

In maggior parte delle scene, le scene veramente drammatiche sarebbero possibili (quasi senza cambiamenti) anche se si trattasse di un semplice dramma dell'amore proibito e riparato per una ragione qualsiasi, di un qualsiasi dramma avente per oggetto l'amore, il matrimonio e l'adulterio. Questo amore fra fratello e sorella è troppo eccentrico, troppo soggettivo per servire di base a un'azione drammatica. Questa si rifugia nell'anima dei protagonisti, alla cui passione, quindi, si oppone, drammaticamente, solo una proibizione generica, un ostacolo in generale, e cioè qualcosa di assolutamente estraneo ed astratto rispetto alla passione.

Ogni azione, ogni decisione di un conflitto sfociante in azioni implica un determinato terreno comune fra gli avversari, anche se questa « comunanza » è quella della lotta sociale senza quartiere: sfruttatori e sfruttati, oppressori ed oppressi possono avere questo terreno comune di lotta, mentre il perversimento sessuale nel suo urto con la società è al di fuori di esso. A questa passione manca perfino la relativa giustificazione soggettiva che getta le sue radici nell'ordine sociale del passato o anticipa il futuro. La lotta fra sistemi di cui uno tende a soppiantare l'altro nel campo dell'amore, del matrimonio, della famiglia ecc. non ha quindi nulla a che vedere con la problematica di questo dramma. Tutti i conflitti apparentemente « simili » nella tragedia antica (secondo un'interpretazione modernizzante) sono in realtà scontri fra due ordinamenti sociali.

Che su questo tema Ford, poeta dotato di grande talento drammatico, non fallì lo scopo per un semplice caso, può risultare anche dallo studio di un esempio piú recente, e cioè della *Mirra* alfieriana. Vittorio Alfieri è un tragediografo di profondo pensiero teorico. Disdegna ogni effetto che non risulti direttamente dall'essenza tragica dell'argomento di volta in volta trattato. Ora, affrontando a sua volta il tema del perversimento sessuale, la fatale passione della figlia per il padre, egli lascia da parte tutte le conseguenze di carattere generale dell'amore proibito che cerca di superare questi ostacoli. Egli rinuncia a tutti quei mezzi con cui l'istinto spontaneamente drammatico di Ford con-

feriva alla sua materia un'azione apparente, una tensione apparente. Vittorio Alfieri vuol rappresentare davvero in forma drammatica il conflitto psicologico e umano della passione perversa, dell'amore incestuoso. I suoi intenti sono anche qui puri e grandi; ma qual è il risultato nella tragedia stessa? In breve: egli converte tutto il dramma in un monologo represso. Descrive, in modo molto giusto e drammatico, la sua eroina come dotata di nobili e delicati sentimenti morali, come inorridita dalla sua stessa passione, a cui però soggiace irresistibilmente nonostante la sua eroica ribellione. Durante l'intera tragedia vediamo questa nobile creatura lottare interiormente contro un oscuro e indeterminato destino, prendere una risoluzione insensata dopo l'altra per soffocare in se stessa la passione a tutti taciuta e nascosta, della quale abbiamo soltanto un vago presentimento e il cui oggetto non viene mai svelato. Finché da ultimo Mirra, minacciata dalla maledizione del padre amato, si tradisce involontariamente di fronte a lui e col suicidio, compiuto subito dopo, pone termine al suo tormento.

Dal punto di vista drammatico Alfieri è superiore a Ford in quanto colloca al centro dell'opera il conflitto reale, intimo e tragico, delle passioni perverse e su di esso, e su di esso soltanto, costruisce la sua azione drammatica. Proprio così facendo, però, egli rivela il carattere profondamente antidrammatico di ogni argomento del genere. L'unico momento veramente drammatico nel suo dramma non può essere che l'estrema confessione di Mirra, la cui portata scenica, peraltro, non va oltre, a rigore, una rivelazione mezzo balbettata, un grido di orrore del padre e quindi il suicidio di lei. Tutto il resto è soltanto preparazione, è soltanto un rinviare abilmente ripartito.

Il vero conflitto drammatico deve contenere invece tutta una catena di questi momenti, suscettibili di un crescendo e di un'intensificazione costante e tali da rendere possibile una varia e alterna vicenda anche nella lotta esteriore delle forze sociali in contrasto. Ma questa fecondità della materia veramente drammatica dipende proprio dalla profondità dell'intimo legame che unisce i personaggi centrali del

il dramma e il conflitto, concretamente rappresentato, delle forze storico-sociali; dipende dall'impegno e dalla natura dell'impegno con cui questi uomini partecipano al conflitto rappresentato con tutta la loro personalità. Se il centro della loro tragica passione coincide col momento sociale decisivo del conflitto, allora e solo allora la loro personalità può raggiungere un completo e spiccato rilievo drammatico. Quanto piú inconsistente, astratto e marginale è questo rapporto, e piú l'eroe drammatico deve di necessità vivere il proprio sviluppo *accanto* al dramma vero e proprio; e quindi, dal punto di vista artistico, in modo lirico, epico, dialettico, retorico e via dicendo. La grandezza artistica nel modo di *rappresentare drammaticamente l'uomo* e di *renderlo drammaticamente vivo* non dipende quindi solo dalla capacità creatrice di un poeta nella rappresentazione dei personaggi, ma anche e soprattutto dalla misura in cui, soggettivamente e oggettivamente, gli è dato di scoprire nella realtà i caratteri e i conflitti che corrispondano a queste intime esigenze della forma drammatica.

È chiaro che qui non si tratta solo di una questione di talento, ma anche di un problema sociale. Poiché anche il piú grande drammaturgo non può *inventare* liberamente, a piacimento, tali intrecci (intendendosi qui per intreccio l'unità di carattere e conflitto). Deve invece, come a ragione, e con grande vigore, fa osservare soprattutto Manzoni, *trovarli, scoprirli* — nella società, nella storia, nella realtà oggettiva.

Ma è evidente che non solo il contenuto sociale dei conflitti di un'epoca è il prodotto della sua evoluzione economica, ma anche le forme in cui tali conflitti si manifestano vengono prodotte dalle stesse forze storico-sociali. Certo questi ultimi rapporti sono molto meno direttamente deducibili dalla base economica e dalle tendenze di sviluppo economiche del tempo. Ma questo, per il nostro problema, significa solo che la capacità geniale di scoperta del grande drammaturgo ha un piú vasto campo in cui esplicarsi. Non già che una qualche capacità inventiva possa, senza distruggere il carattere realistico del dramma, escogitare forme non presenti di conflitto o sostituire, in quelle esistenti, gli

aspetti eventualmente inadatti e sfavorevoli al dramma inventandone altri piú idonei. Il vero genio drammatico si rivela « solo » in questo, che nel groviglio complesso e imperscrutabile delle forme empiriche apparenti sa trovare quelle in cui l'intimo contenuto drammatico dell'epoca può rispecchiarsi in modo adeguato, e conforme alle esigenze della forma drammatica.

Ponendo a confronto Ford e Shakespeare, abbiamo sottolineato essenzialmente il contrasto delle rispettive attitudini drammatiche. Ma questo contrasto non basta a spiegare ogni cosa, poiché, dati i rapidi cambiamenti nel raggruppamento delle forze sociali in questo periodo, la differenza di età di circa vent'anni, che sussiste fra i due poeti, implica anche un ambiente sociale mutato. Studiare questo problema anche solo in modo sommario esorbita dal quadro del nostro lavoro. Ciò che qui importava era mostrare che la possibilità di rappresentare le forze sociali in lotta in modo drammaticamente adeguato, cioè in personaggi pienamente sviluppati e individualizzati, non si ottiene senz'altro e direttamente da un conflitto qualsiasi, ma suppone la presenza di condizioni soggettive e oggettive molto complesse.

Proseguiamo ora a specificare e precisare ulteriormente l'ambito dello sviluppo drammatico di quei fatti della vita che nella vita stessa tendono in certo qual modo al dramma. Nelle nostre considerazioni precedenti, esaminando i pericoli opposti dell'eccessiva oggettività e dell'eccessiva soggettività dei conflitti come ostacoli per la nascita di un vero dramma, abbiamo tralasciato di proposito di vedere in quale misura i poeti in questione si siano preoccupati con successo di dare ai loro personaggi una vera e adeguata *capacità di espressione*.

Ciò è assolutamente necessario per il dramma. Ma la sua storia mostra che lo sforzo dei drammaturghi non tende sempre con la stessa necessità in questa direzione. Sotto l'influsso del moderno sviluppo naturalistico, coi suoi personaggi che imitano artificiosamente il balbettamento « naturale », siamo inclini a vedere esclusivamente in esso la causa del modo di espressione non drammatico. Ma in

tal modo la questione viene ristretta. Poiché qui si tratta dell'espressione *individuale* del personaggio drammatico. L'uomo deve esprimere in modo adeguato quei pensieri, quei sentimenti, quelle esperienze, ecc. che muovono *proprio* questo personaggio e proprio in questa situazione. E dal punto di vista del dramma è ugualmente pericoloso che l'espressione si innalzi al di sopra della situazione concreta dell'uomo concreto perdendosi in un'astrazione concettuale (come spesso accade nella *tragédie classique* e talvolta anche in Schiller), come pure che, per una male intesa aspirazione a rimanere fedele e vicina alla vita, limiti le sue possibilità a ciò che è consueto e quotidiano.

Qui, per noi, la questione principale non è quella del linguaggio, anche se, naturalmente, tutti questi problemi si manifestano concretamente nel dialogo drammatico. Né per Schiller, né per Gerhart Hauptmann — per citare due nomi estremi ed opposti — si può parlare di un'incapacità letteraria ad esprimere in forma linguisticamente adeguata il loro intento poetico. Entrambi sono — anche se in modo molto diverso e a un livello poetico molto diverso — maestri della parola; dal punto di vista tecnico-linguistico essi possono tutto quello che vogliono. Ma ciò che vuole Schiller trascende l'individualità dei personaggi drammatici e caratterizza qualcosa di diverso, di più importante e di più generale che non siano i singoli individui che agiscono e che soffrono. In Gerhart Hauptmann il dialogo esprime invece in modo adeguato l'*hic et nunc* dei personaggi corrispondenti, ma rimane legato così esclusivamente a questo *hic et nunc* che l'espressione resta al di sotto di quel livello di universalizzazione che i personaggi del dramma devono raggiungere perché la loro personalità acquisti il rilievo e la plasticità necessaria.

L'eroe drammatico trae continuamente il bilancio della sua vita, il bilancio delle diverse tappe della via che lo porta alla tragedia. La sua espressione deve quindi di necessità avere sempre anche una tendenza a universalizzare e una capacità intellettuale, sentimentale e linguistica di realizzare questa tendenza. Ma, e questo è essenziale, questa universalizzazione non si deve mai staccare dalla per-

sona concreta e dalla situazione concreta; deve essere invece, sotto ogni aspetto, l'universalizzazione dei pensieri, dei sentimenti ecc. *proprio di questo uomo, proprio in questa situazione.*

Ciò significa che il dialogo drammatico, in tutta la sua estensione e soprattutto nei punti culminanti, deve raggiungere anche una concentrazione e sintesi di pensiero, in cui, senza pregiudizio per il carattere profondamente personale del contenuto e della forma di quanto viene espresso, anzi intensificando al massimo questo carattere, si devono manifestare direttamente tutti gli elementi che fanno del destino di quest'uomo un *destino universale*. Anche sotto questo aspetto Shakespeare è il punto culminante della storia del dramma. Si pensi – per illustrare con un solo esempio questo stato di cose non del tutto semplice – alle parole pronunciate da Otello quando Jago lo convince dell'infedeltà di Desdemona. Egli comincia con un'espressione puramente soggettiva di delusione, di collera, di vendetta, e il suo discorso culmina nelle parole:

Ed or, per sempre
 Addio pace dell'alma, addio contento!
 Addio falangi dagli elmi piumati,
 Guerre superbe, onde virtù diviene
 L'ambizione, addio per sempre! Addio
 O nitrente corsier, canora tromba,
 Tamburo animato, piffero arguto,
 Regal bandiera, ordini, eventi e pompe
 E glorie di battaglia! E voi, di morte
 Ordigni, voi che con tonanti bocche
 Di Giove l'immortal voce imitate,
 Addio! La vece si compí d'Otello¹.

Il potere linguistico di queste parole non deriva, naturalmente, da fonti puramente linguistiche. Si tratta soprattutto, per il poeta, di creare *uomini tali* e di porli in situazioni tali per cui parole di questo genere risultino « naturali ». Delle condizioni e dei presupposti sociali ed umani, ideologici e poetici di questo risultato linguistico ho già

¹ Traduzione di G. Carcano.

parlato diffusamente in altra sede. (Vedi *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, ne *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino 1964). Qui possiamo mettere in rilievo solo alcuni importanti momenti speciali che si riferiscono al dramma.

Siamo giunti in tal modo alle piú antiche e dibattute questioni del dramma, concernenti la qualità dei suoi eroi e il loro rapporto con gli uomini della vita quotidiana. Già nell'antichità questo problema ha avuto una certa parte. Esso è uno dei contenuti principali della discussione satirica fra Eschilo ed Euripide nelle *Rane* di Aristofane. Ivi Euripide si vanta di aver introdotto nel dramma la vita privata e i suoi usi di ogni giorno, e definisce questa un'impresa molto ardua. E proprio questo punto, con le relative questioni di forma e di linguaggio, costituisce l'oggetto principale dell'attacco di Eschilo contro la sua arte. Anche le discussioni teoriche del periodo della *tragédie classique* ritornano continuamente su questi problemi. Qui essi vengono formulati nella questione se soltanto sovrani, condottieri e simili possano essere realmente eroi della tragedia, e quali siano le vere ragioni di questa « legge ». Con la nascita del dramma borghese si prende a considerare la questione da un altro lato, e cioè da quello della capacità di chi appartiene al « terzo stato » di diventare eroe della tragedia.

Tutte queste discussioni relative al dramma sorgono, come è naturale, direttamente dalle lotte di classe delle epoche considerate. Ma la realizzazione dell'una o dell'altra tendenza può risultare piú o meno feconda artisticamente per il dramma, a seconda degli influssi molto complicati che queste basi sociali della genesi e dello sviluppo del dramma esercitano sulle possibilità formali e contenutistiche del suo fiorire. La forza motrice primaria è rappresentata da queste forze sociali; ma l'ambito della loro realizzazione è limitato e circoscritto dalle leggi della forma drammatica.

Già prima, parlando appunto del dramma borghese, abbiamo toccato il problema dell'« individuo storico universale », della grande personalità della storia, come eroe necessario del dramma. Qui, dove trattiamo dei presupposti

sociali e umani dell'espressione drammatica adeguata, che non deve essere né troppo elevata né troppo dimessa, né troppo astratta, né troppo soggettiva, dobbiamo di necessità ritornare ancora una volta su questo problema. Questa prossimità ideale dell'eroe drammatico all'«individuo storico universale» non significa, naturalmente, semplice identità. Vi sono figure storiche importantissime la cui biografia non offre alcuna possibilità per il dramma, come vi sono eroi drammatici che sono «individui storici universali» solo in quel senso molto ampio e traslato che abbiamo determinato nelle osservazioni fatte a proposito del dramma borghese.

Ma nonostante tutte queste limitazioni bisogna mantenere ferme le seguenti determinazioni convergenti. In primo luogo il livello storico della trattazione poetica del conflitto. Nel dramma, come nell'epica, esso non s'identifica affatto con l'importanza storica esteriore degli avvenimenti rappresentati. Nel dramma il più grande evento storico può risultare affatto vuoto e inessenziale, mentre altri fatti in se stessi meno importanti storicamente, o che magari non si sono mai realmente verificati, possono dare l'impressione del tramonto storico di un mondo e della nascita di un mondo nuovo. Basta ricordare le grandi tragedie di Shakespeare, *Amleto* o *Re Lear*, per mostrare chiaramente come un grande destino personale di tal genere possa destare l'impressione di una grande svolta storica.

L'esempio delle grandi tragedie di Shakespeare è particolarmente istruttivo perché in esse tale carattere *specificamente drammatico* delle svolte storiche, dello *storicismo drammatico*, si manifesta chiaramente. Da drammaturgo genuino, Shakespeare pone poca cura nella descrizione minuta delle circostanze sociali e storiche. La sua caratterizzazione del tempo è quella degli uomini che vi agiscono. Vale a dire che tutti i tratti di un carattere, dalle passioni decisive fino alle manifestazioni più «intime», minute e delicate, ma ancora drammaticamente significative, della vita, recano il colorito del tempo non tanto nel senso storico ed epico, per quanto ampio e generale, di questo termine, quanto nel senso del condizionamento storico del

confitto: la sua peculiarità non può essere scaturita che dagli elementi specifici di un'epoca determinata.

Certo questa storicità è quella di un'epoca. Si pensi all'esempio, da noi già citato, di Romeo e Giulietta. L'atmosfera è qui certamente quella dell'Italia alla fine del Medioevo. Ma sarebbe del tutto errato voler cercare in questa tragedia una concretizzazione dell'*hic et nunc* come quella, incomparabile, che conferisce un vero spirito storico ai romanzi di Walter Scott. Talvolta anche in Shakespeare, senza dubbio, e ancor più nei grandi drammaturghi posteriori come Goethe o Puškin, tempo e luogo sono chiaramente concretizzati. Ma da un lato questa possibilità stessa rivela già un'importante caratteristica della creazione drammatica, e cioè che in determinate circostanze, tale concretizzazione non è necessaria dal punto di vista drammatico e che la sua mancanza non distrugge lo storicismo drammatico. D'altra parte anche le successive e più concrete caratterizzazioni drammatiche del tempo tendono a determinare i tratti generalissimi dell'epoca, e in modo incomparabilmente più diretto di quanto non faccia il romanzo storico, scavalcando la particolarità delle singole tappe e la complicata capillarità delle tendenze.

Considerando la questione da un altro punto di vista: questa concezione storica dell'epoca nei suoi lineamenti essenziali è possibile solo in quanto tutti gli elementi caratteristici del tempo sono stati accolti senza residui e organicamente nei caratteri che agiscono, e costituiscono gli elementi del loro proprio e personale modo di agire. Proprio qui appare chiara l'identità dei principî artistici fondamentali, constatata acutamente da Lessing nei tragici antichi e in Shakespeare: gli uni e l'altro riducono il mondo dell'agire umano a pure e dirette relazioni degli uomini fra loro. La funzione mediatrice svolta dalle cose, dalle istituzioni ecc., viene ridotta al minimo; esse compaiono come semplici accessori, come semplice sfondo, e non entrano in considerazione dal punto di vista drammatico, avendo un'importanza indiretta solo nella misura in cui questa loro funzione mediatrice è indispensabile all'intelligenza dei rapporti umani. (Anche la grande epica non feticizza e

non reifica mai i rapporti degli uomini, ma rappresenta i loro rapporti reciproci *insieme a* queste mediazioni, e perfino dando ad esse larga estensione). La ricchezza e la profondità della rappresentazione drammatica dei caratteri e dell'invenzione delle situazioni, servono appunto a creare uomini che, nella loro conclusa personalità, sono in grado di contenere e manifestare concretamente i molteplici aspetti di un mondo siffatto.

Hegel ha fatto notare il carattere plastico degli eroi del dramma. Questo non è, per lui, un semplice paragone, ma fa parte della sua filosofia della storia dell'arte, della concezione per cui la scultura e la tragedia sono le arti dominanti dell'antichità, mentre la pittura e il romanzo sono le arti dell'età moderna. Non è questa la sede adatta per prendere posizione di fronte agli aspetti unilaterali di questa concezione idealistica. Qui ci interessa piuttosto di comprendere la profonda verità estetica di questo parallelo fra la scultura e il dramma. Si tratta di due forme d'arte in cui il mondo dell'uomo viene rappresentato *esclusivamente* mediante la rappresentazione dell'uomo stesso. E bisogna intendere come da questa « riduzione » all'uomo risulti una più ricca raffigurazione dell'intero mondo dell'uomo. Nelle nostre considerazioni abbiamo già cercato di indicare questa via che conduce alla plasticità drammatica dell'uomo, la via della sua individualizzazione drammatica, che è insieme la via dello storicismo drammatico. Le condizioni sociali di una tale concezione e rappresentazione dell'uomo, di una tale individualizzazione di esso, sono quelle del vero dramma.

La definizione hegeliana degli « individui storici universali », per cui i loro « fini particolari contengono l'elemento sostanziale che è volontà dello Spirito universale », si avvicina quindi molto alle caratteristiche dell'eroe drammatico. Bisogna solo tradurre tutto il misticismo dello « Spirito » in realtà materialistica e storica, e bisogna concepire questa coincidenza della personalità dell'eroe con l'essenza storica del conflitto nel modo più *diretto* possibile. Diretto: questo è l'elemento essenziale. Le figure storiche di un Vitet o di un Mérimée, fedelmente disegnate e corrispondenti ai

fatti, per la mancanza di questa coincidenza diretta non raggiungono mai il pathos drammatico della storia universale, mentre il contadino Pedro Crespo di Calderón o il piccolo borghese di Schiller in *Amore e intrigo*, pur nella loro piccola, ordinaria realtà sono permeati di questo pathos storico. Non è certo necessario rinviare a esempi di ordine piú elevato come Romeo, Amleto o re Lear.

Si pensi – per cogliere con l'ausilio di un esempio negativo tutto il complesso della questione – a un importante autore drammatico moderno quale Friedrich Hebbel. La sua Giuditta libera il popolo ebreo oppresso uccidendo il condottiero del nemico, Oloferne. Per compiere questa eroica impresa nazionale, per salvare il suo popolo, essa è però costretta a sacrificare il suo onore di donna dandosi a Oloferne. Vi è qui, senza dubbio, un vero conflitto tragico. Hebbel fa anche dire alla sua eroina, prima che decida di recarsi da Oloferne: « Se Tu [il Dio degli Ebrei, G. L.] poni fra me e la mia impresa un peccato, chi sono io per potermi opporre o per potermi sottrarre a Te? » Ma la tragedia fra Giuditta e Oloferne si sviluppa su di un piano completamente diverso. E dopo l'uccisione di Oloferne si svolge, fra Giuditta e la sua accompagnatrice Mirza, il seguente dialogo caratteristico e decisivo:

« GIUDITTA Perché sono venuta? La miseria del mio popolo mi spinse qui a forza, la terribile carestia, il pensiero di quella madre che si aprì le vene per dissetare il suo bambino morente. Ah, ora mi sono riconciliata con me stessa. Avevo dimenticato tutto questo, fuorché me stessa!

« MIRZA Lo avevi dimenticato. Non fu dunque questo che ti spinse, allorché insanguinasti la tua mano!

« GIUDITTA (*lentamente, annichilita*) No... no, tu hai ragione, non fu questo... nulla mi spinse se non il pensiero di me stessa. Ah, questo è un vortice! Il mio popolo è stato liberato, ma se una pietra avesse sfracellato la testa di Oloferne, si dovrebbe a quella pietra piú gratitudine che ora a me! »

Ritornata a Betulia, festeggiata dalla riconoscenza del popolo salvato, dice: « Sí, ho ucciso il primo e ultimo uomo della terra, affinché tu (*volgendosi ad uno*) potessi pasco-

lare in pace le tue pecore, e tu (*a un altro*) potessi piantare i tuoi cavoli, e tu (*a un terzo*) potessi continuare il tuo mestiere e generare figli che ti somiglino! »

La figura di Giuditta è abbozzata da Hebbel con profonda verità psicologica, la struttura scenico-drammatica della tragedia è possente, il linguaggio, se si prescinde da qualche ampollosità, è vigoroso, espressivo e drammaticamente efficace. E tuttavia manca all'espressione tragica di Giuditta proprio l'individualizzazione drammatica: per il suo tragico destino di donna la missione storica nella vita del suo popolo è solo una fortuita occasione determinante, e d'altra parte la salvezza del popolo ebreo non si sviluppa organicamente dalla stessa vita del popolo, ma rimane — dal punto di vista del popolo — altrettanto casuale.

Casualità di *questo* genere distruggono l'elemento drammatico. Shakespeare tratta le connessioni fortuite dei singoli fatti con trascuratezza sovrana. (Si pensi allo scioglimento tragico di *Romeo and Juliet*). Come drammaturgo nato egli sapeva benissimo che la necessità drammatica non dipende dalla continuità e mancanza di lacune dei singoli nessi causali, né viene distrutta dai singoli casi fortuiti dell'azione. La necessità drammatica, che costituisce la suprema forza di convinzione del dramma, dipende proprio dall'intima coincidenza, che abbiamo analizzato testè brevemente, fra il carattere (con la sua passione dominante, che provoca il dramma) e l'essenza storico-sociale del conflitto. Se vi è questo nesso, ogni singolo caso fortuito avviene, come alla fine di *Romeo and Juliet*, in un'*atmosfera di necessità*, e in questa atmosfera e grazie ad essa il suo carattere fortuito risulta cancellato dal punto di vista drammatico. E viceversa: se manca questa necessità prodotta dalla convergenza drammatica del carattere e del conflitto — come nella *Judith* di Hebbel —, anche la motivazione causale meglio connessa dà l'impressione di un semplice espediente, e invece di accrescere l'effetto tragico, lo indebolisce e lo raffredda.

Questa convergenza di carattere e collisione è la piú profonda base determinante del dramma. Ma quanto piú essa è profondamente meditata, e tanto piú *direttamente* essa

« nasce. Abbiamo usato di proposito l'espressione « atmosfera di necessità »; con cui abbiamo voluto indicare proprio il carattere organico e immediato, lontanissimo da ogni artificio, di questa connessione di carattere e conflitto. Il destino con cui l'eroe del dramma combatte giunge per lui dall'« esterno » come dall'« interno ». Egli è « predestinato », proprio, per così dire, dal suo carattere a *questo* conflitto. Poiché nessun conflitto è di per sé inevitabile per il singolo uomo. Nella vita la maggior parte dei casi in cui si manifesta un conflitto storico-sociale non si risolve in una forma drammatica. Solo quando il conflitto coinvolge una personalità umana come Antigone, Romeo o re Lear, nasce il dramma. Questo intende significare l'Eschilo aristofanesco quando protesta contro il giudizio su Edipo espresso da Euripide nel prologo della sua *Antigone*, e cioè contro l'affermazione per cui Edipo sarebbe stato felice all'inizio, per diventare poi il piú infelice dei mortali. Egli non lo è diventato, dice Eschilo: non ha mai cessato di esserlo.

Certo sarebbe un'esagerazione pericolosa prendere troppo alla lettera e forzare eccessivamente questa affermazione polemica. Eschilo protesta qui – e a ragione – contro l'elemento di esteriorità che si trova nella concezione di Euripide, e per cui il destino di Edipo diventa veramente un « destino » nel senso di un fato meccanico e inevitabile. Nella loro maggior parte, gli eroi delle tragedie veramente grandi non sono affatto figure che siano condannate alla rovina semplicemente a causa del loro carattere. Essi non sono affatto – per usare un'espressione moderna – « nature problematiche ». Si pensi ad Antigone, a Romeo, a re Lear, a Egmont ecc. Solo in quel conflitto concreto che li investe, e in cui si esprime la convergenza, da noi brevemente descritta, del loro carattere con *questo determinato* conflitto, si sviluppa la loro natura drammatica. Ma essi non si vengono a trovare di fronte a un conflitto generico, a un principio astrattamente universale del tragico, che s'incarnerebbe quasi per caso nel conflitto concreto, come ritengono molti teorici del secolo XVIII.

Da questo consegue, però, che il conflitto drammatico

e il suo epilogo tragico non vanno intesi in un senso astrattamente pessimistico. Sarebbe, naturalmente, assurdo negare in astratto gli elementi pessimistici presenti nel dramma che ci viene dalla storia della società di classe. Il carattere terribile e inevitabile, evidente per la maggior parte degli uomini, dei conflitti nelle società di classe, è senza dubbio *un* motivo, e non certo privo d'importanza, del sorgere del dramma. Ma non è affatto il solo motivo dominante. Ogni dramma veramente grande, pur nel terrore dell'inevitabile rovina degli uomini migliori della società, pur nel lacerarsi apparentemente senza uscita degli uomini, esprime al tempo stesso anche un'approvazione della vita. Poiché esso rappresenta un'esaltazione dell'umana grandezza, che proprio nella lotta con le forze oggettivamente più potenti del mondo sociale esterno, proprio nell'estrema tensione di tutte le energie in questo combattimento ineguale, rivela importanti qualità che altrimenti sarebbero rimaste nascoste e non si sarebbero mai manifestate. In virtù del conflitto l'eroe drammatico raggiunge un'altezza che prima esisteva in lui solo come una possibilità da lui stesso ignorata, e il cui manifestarsi nella realtà costituisce l'elemento affascinante ed edificante del dramma.

Questo lato del dramma va messo in particolare evidenza anche per il fatto che le teorie borghesi – divenute dominanti soprattutto nella seconda metà del secolo XIX – ne rilevano in modo sempre più unilaterale i lati pessimistici, e la nostra polemica contro di esse viene condotta spesso solo nel senso che a questo astratto e decadente pessimismo si contrappone scolasticamente un ottimismo astratto e superficiale.

In realtà la teoria unilateralmente pessimistica del dramma è strettamente connessa alla distruzione della sua specificità specifica, alla distruzione della sua unità immediata di soggetto umano ed azione, di carattere e conflitto. Il fondatore di queste teorie, Schopenhauer, sintetizza l'essenza della tragedia dicendo che « il fine di questa suprema produzione poetica è la rappresentazione del lato terribile della vita; che essa ci presenta il dolore senza nome, il tormento dell'umanità, il trionfo della malvagità, lo scher-

nevole dominio del caso, l'irreparabile rovina del giusto e dell'innocente». In tal modo il conflitto concreto, di carattere storico-sociale, viene degradato da Schopenhauer a una piú o meno fortuita *occasione determinante* dell'« universale tragedia umana » (dell'assurdità della vita in generale). Egli esprime qui, in termini filosofici, una tendenza che, a partire dalla metà del secolo scorso, acquista vieppiú il sopravvento nella letteratura drammatica e conduce sempre piú alla dissoluzione della forma drammatica, alla distruzione dei suoi veri elementi drammatici.

Abbiamo visto operare queste tendenze dissolventi nel dramma di uno scrittore eccezionalmente dotato come Friedrich Hebbel. Abbiamo visto come, in tal modo, venga compromesso in primo luogo proprio il centro dell'unità drammatica, l'unità di eroe e di conflitto. Sorge cosí, per l'espressione drammatica, il seguente dilemma: i tratti personalissimi e profondamente caratteristici del protagonista non si trovano in un rapporto intimo e organico con il conflitto concreto. Essi richiedono perciò, da un lato, una rappresentazione relativamente vasta e diffusa, per poter essere colti e intesi in qualche modo sulla scena, e, d'altra parte, si devono impiegare mezzi molto complessi affinché l'intima problematica psicologica dell'eroe possa essere collegata col conflitto storico-sociale. (*La Judith* di Hebbel, per esempio, è una vedova, ma che nel matrimonio è rimasta vergine. La complessa psicologia risultante da questa situazione particolare costituisce, nel dramma, il ponte di passaggio alla sua azione tragica). Queste tendenze agiscono nel senso dell'epica. Esse costituiscono un importante momento di quello sviluppo che abbiamo definito come un generale « processo di avvicinamento del dramma al romanzo ».

Ma la complessa costruzione a posteriori dei nessi psicologici fra l'eroe e il conflitto storico-sociale, non basta per il dramma. In quasi tutti i drammaturghi di talento, che tuttavia falliscono nell'essenziale, questi nessi vengono integrati, nei momenti decisivi, e soprattutto nella conclusione, da un'estasi lirica. Il contenuto di tali estasi può essere molto vario; ma per lo piú è un'intuizione lirico-

psicologica della necessità della rovina tragica. Questo lirismo soggettivo dovrebbe compensare la mancanza di unità drammatica oggettiva; dovrebbe ricostituire questa unità a posteriori e artificialmente. Ed è chiaro che quanto più i drammaturghi hanno spezzato questa unità, quanto meno il contrasto da essi rappresentato e il loro modo di concepire i caratteri sono genuinamente e naturalmente storici, quanto più l'elemento universale che funge da collegamento si avvicina all'ordine d'idee di Schopenhauer, e più grande sarà l'abisso fra la psicologia soggettiva e l'universalità del destino, e più indispensabile sarà l'estasi lirica come succedaneo del contenuto drammatico.

Non è un caso che già lo stesso Schopenhauer abbia visto nell'opera *Norma* il modello della tragedia; e che il suo discepolo Richard Wagner cercasse di superare con l'aiuto della musica lo scoglio problematico del dramma moderno. Ma il suo dramma musicale è soltanto un caso limite del dramma moderno in genere. Vari acuti osservatori — e fra questi ultimamente Thomas Mann — hanno visto chiaramente come il dramma musicale di Wagner sia strettamente affine, per esempio, al dramma in prosa di Ibsen.

Con tutto ciò crediamo di aver dato la desiderata concretizzazione delle tendenze della vita, prima enumerate, che conducono al dramma. Senza pretendere di aver raggiunto una completezza storica o sistematica, che sarebbe possibile solo in una drammaturgia completa, ci sembra che la personificazione specificamente drammatica di questi fatti della vita ci stia davanti chiara: è la personalità pienamente sviluppata e assurta a un rilievo plastico-drammatico dell'« individuo storico universale », rappresentata in modo che non solo questa personalità trovi la sua espressione immediata e completa nell'azione provocata dal conflitto, ma che questa sua espressione, senza perdere la sua immediatezza e il suo carattere personale, e senza nemmeno attenuare in qualche modo quest'ultimo, tragga insieme il bilancio universale, sociale, storico e umano del conflitto.

La possibilità di esprimere in modo diretto e completo una personalità in un'azione è quindi la questione decisiva

dal punto di vista drammatico. A differenza dell'epica, che presenta lo sviluppo delle circostanze oggettive, il graduale mutare e il graduale manifestarsi degli uomini che agiscono in esse, e che ricerca e suscita questa convergenza dell'uomo e dell'azione tutt'al più nella totalità dell'opera, rappresentandola quindi *tutt'al più come tendenza*, la forma drammatica esige che questa coincidenza risulti subito e immediatamente evidente in ogni fase del suo sviluppo.

La concretizzazione e qualificazione storica dei fatti della vita che conducono al dramma, da noi enumerati nel paragrafo precedente, consisterebbe quindi nello studiare le condizioni storico-sociali dei singoli periodi per stabilire come e come la loro struttura economica, le caratteristiche delle lotte di classe ecc. siano favorevoli o meno a una siffatta realizzazione veramente drammatica di questi fatti vitali.

Se nella vita sociale mancano i presupposti affinché le tendenze di per sé drammatiche mettano capo ad un vero dramma, esse prorompono in direzioni che da un lato rendono problematica la forma drammatica e, d'altra parte, apportano elementi drammatici a forme letterarie diverse; entrambi i fenomeni si possono scorgere soprattutto nella letteratura del secolo XIX. Il reciproco influsso della forma drammatica ed epica è stato individuato per la prima volta come una caratteristica essenziale della letteratura moderna da Goethe e da Schiller (cfr. il mio saggio sul carteggio fra Goethe e Schiller in *Goethe e il suo tempo*, Milano 1949). In seguito Balzac — richiamandosi soprattutto a Walter Scott come iniziatore di questa tendenza — ha messo in luce l'elemento drammatico come carattere specifico del nuovo tipo di romanzo in opposizione ai precedenti. Questa penetrazione dell'elemento drammatico nel romanzo moderno è risultata quanto mai feconda per quest'ultimo: non solo ne ha reso l'azione più movimentata e la caratterizzazione più ricca e più profonda, ma ha anche creato una forma adeguata di rispecchiamento letterario per le manifestazioni specificamente moderne della vita nella società borghese sviluppata, e cioè per i drammi tragici (e tragicomici) della vita, che, pur essendo dram-

matici nella realtà, si presentano in modo non drammatico perché, senza il piccolo e perfino meschino movimento capillare con cui procedono, riescono incomprensibili e non possono essere rappresentati senza travisamenti.

Ma l'azione delle stesse forze sociali doveva risultare molto pericolosa per il dramma. Infatti, più un drammaturgo è capace, e tanto più profondamente è inserito nella vita del suo tempo, e tanto meno sarà disposto, per amore della forma drammatica, a far violenza a forme decisive di manifestazione della vita, che sono strettamente legate all'essenza dei suoi conflitti e alla psicologia dei suoi eroi. Anche queste tendenze dovevano necessariamente rafforzare sempre più la tendenza del dramma ad avvicinarsi al romanzo. Il più grande scrittore del nostro tempo, Maksim Gor'kij, in un'autocritica ingiustamente aspra nei confronti di molti dei suoi drammi, ha messo in chiara luce questi momenti: « Ho scritto quasi venti drammi e tutti si riducono a un insieme di scene più o meno debolmente collegate, dove la linea del soggetto in generale non è mantenuta e i caratteri sono incompleti, oscuri e mal riusciti. Un dramma deve essere rigorosamente e completamente subordinato all'azione; solo a questa condizione può servire a destare emozioni attuali ».

L'odierna tendenza sfavorevole per il dramma è qui caratterizzata con rigore ed esattezza. Per rendere ben chiara la fondamentale verità di questa critica – a parte l'esagerazione del suo aspetto autocritico – ricordiamo la scena decisiva di uno dei migliori lavori del drammaturgo più rappresentativo della seconda metà del secolo XIX; alludiamo a *Rosmersholm* di Henrik Ibsen. Rebecca West ama Rosmer. Per eliminare ogni ostacolo, induce al suicidio la moglie semifolle di lui, Beate. Ma la convivenza con Rosmer risveglia e purifica in Rebecca il senso morale, per cui ella sente ormai il suo misfatto come un ostacolo insuperabile fra lei e l'uomo amato. Quando in conseguenza di questo mutamento si arriva alla spiegazione e alla confessione della protagonista, ecco come ciò avviene:

« REBECCA (*con impeto*) Ma credete dunque che io agissi con freddezza e astuta deliberazione? Allora non ero

ancora quella che sono oggi, quella che sta dinanzi a voi e confessa ogni cosa. E poi, bisogna pure ammettere che ci siano in una creatura umana due opposte volontà. Volevo toglier di mezzo Beate! In un modo o nell'altro. Ma non credevo che le cose sarebbero giunte a tal punto. Ad ogni nuovo passo che fui spinta ad osare era come se qualcosa gridasse in me: basta! non un passo di piú! Eppure non mi potevo fermare. Ero costretta ad andare ancora un pochino piú in là. Un passo appena, un piccolissimo passo. E poi un altro... e un altro ancora. E cosí avvenne. È in questa maniera che accade una cosa simile ».

Cosí Ibsen spiega, con la coraggiosa sincerità di un grande scrittore, la ragione per cui *Rosmersholm non poté diventare un vero e proprio dramma*. Egli ha dato ciò che un'intelligenza letterariamente scaltrita poteva ricavare da questa materia. Ma proprio nel punto decisivo appare che il vero dramma – la lotta, il conflitto tragico e la conversione di Rebecca West – per quanto concerne la materia, la struttura, l'azione, la psicologia dei personaggi, è appunto un romanzo, il cui ultimo capitolo ha ricevuto da Ibsen, con grande maestria di azione scenica e di dialogo, la foggia esteriore del dramma. Ma, ciononostante, il fondo rimane, naturalmente, quello di un romanzo, anche se ripieno della drammaticità non drammatica della moderna vita borghese. Come dramma, *Rosmerholm* è quindi problematico e fragile; come immagine dell'epoca, è genuina e vera rappresentazione della vita.

Il caso Ibsen – come il caso Hebbel già ricordato – ci interessa qui solo dal lato tipico e sintomatico. Le differenze che si manifestano, in Ibsen e in Hebbel, fra il diverso rispecchiamento dei momenti della vita di per se stessi drammatici nel dramma e nel romanzo, riconducono a un problema centrale della nostra indagine: al modo di rappresentazione dell'« individuo storico universale » nel dramma e nel romanzo.

Abbiamo già esposto diffusamente le ragioni per cui i classici del romanzo storico hanno presentato sempre le grandi figure della storia come personaggi secondari. Le considerazioni che andiamo facendo mostrano ancora una

volta come la natura del dramma esiga per esse la parte di protagonisti. Queste due opposte maniere di composizione scaturiscono dalla medesima sensibilità per la storicità genuina, per la reale grandezza storica: entrambe si sforzano di rendere in modo poeticamente adeguato, nelle figure importanti del nostro passato, quanto vi è in esse di *significativo* dal punto di vista umano come dal punto di vista storico.

L'analisi sommaria fin qui compiuta della forma drammatica mostra come essa spinga continuamente a mettere in evidenza immediata quanto vi è di significativo nell'uomo e nell'azione, e come le esigenze essenziali della sua realizzazione si riassumano nell'unità plastica, in se stessa conclusa, dell'eroe e dell'azione. Ma l'« individuo storico universale » è già caratterizzato nella realtà da una tendenza verso questa unità.

Ora, poiché il dramma concentra nel conflitto gli elementi decisivi di una crisi storico-sociale, deve di necessità essere composto in modo che il grado di partecipazione al conflitto sia il fattore decisivo del raggrupparsi delle figure a partire dal centro verso la periferia. E poiché la concentrazione degli elementi essenziali di questa crisi nel conflitto consiste nel mettere energicamente in evidenza quanto vi è in essi di più significativo sotto l'aspetto storico e umano, questo ordine compositivo deve creare nello stesso tempo una gerarchia drammatica. Non già, nel senso rozzo e semplicistico che la figura centrale del dramma considerata sotto ogni aspetto immaginabile da un qualche punto di vista astratto, debba essere incondizionatamente « l'uomo più grande ». L'eroe del dramma, invece, s'innalza al di sopra di coloro che lo circondano in virtù di un legame più intimo coi problemi del conflitto e con la concreta crisi storica di volta in volta in questione. La scelta e la configurazione del contenuto essenziale di questa crisi, il modo onde la passione dell'eroe è collegata a questo elemento, decidono se l'importanza formale che i mezzi della raffigurazione drammatica conferiscono ai personaggi abbia un contenuto vero e reale, storico e umano. Ma per far risaltare questo contenuto sociale è assolutamente ne-

nessaria, come abbiamo visto, quella tendenza formale della costruzione drammatica che enuclea gli elementi significativi dal complesso della realtà, li concentra e, collegandoli, crea un'immagine della vita a un livello superiore d'intensità.

In modo del tutto diverso stanno le cose nell'epica. I momenti significativi vengono presentati qui come parti, come elementi di una totalità piú vasta, piú estesa e comprensiva, nel loro complicatissimo nascere e morire, nei loro inscindibili legami con lo sviluppo lento e confuso di tutta la vita popolare, nella cooperazione capillare di ciò che è piccolo con ciò che è grande, dell'insignificante col significativo. Abbiamo già mostrato come, nei classici del romanzo, proprio ciò che è storicamente e umanamente significativo negli « individui storici universali » emerge e si sviluppi da questo contesto complicato. Abbiamo anche mostrato, sulla base di importanti osservazioni di Balzac e di Otto Ludwig, come qui sia necessario un modo tutto speciale di composizione, per evitare sia che l'elemento importante scompaia nell'inafferrabile infinità della vita e venga degradato dai suoi particolari, spesso necessariamente minuti e meschini, al livello della mediocrità, sia che vadano perse, in seguito a una stilizzazione artificiosa e ad un'esaltazione ed elevazione eccessiva del livello vitale, la genuinità e la ricchezza della realtà sociale.

Il romanzo, infatti, non esige affatto in modo assoluto che vengano rappresentati uomini importanti in situazioni importanti. In certi casi ne può fare perfettamente a meno. Esso può rappresentare i personaggi importanti anche in una forma in cui i loro tratti caratteristici si esprimono in modo puramente intimo e morale, e proprio il contrasto fra la meschinità della vita quotidiana e questa grandezza puramente intensiva, nonché l'inadeguatezza fra l'uomo e l'azione, fra l'interno e l'esterno, vengono a costituire l'attrattiva peculiare del romanzo.

Anche in queste sue possibilità e in questi suoi mezzi il romanzo storico non si distingue in linea di principio dal romanzo in generale; esso non forma affatto un genere o sottogenere a parte. Il suo problema specifico, cioè la rap-

presentazione dell'umana grandezza nella storia del passato, deve essere risolto nell'ambito delle condizioni generali del romanzo. E queste danno anche ad esso — come ci ha dimostrato la prassi dei classici — tutto quanto occorre per assolvere con successo a questo compito. Poiché la forma del romanzo non esclude affatto la possibilità della rappresentazione di uomini importanti in situazioni importanti: in determinate circostanze può giungere alla perfezione anche senza di essi, ma può anche rappresentarli. Si tratta solo di inventare un'azione in cui queste situazioni importanti diventino parti necessarie ed organiche della assai più vasta e più ricca azione complessiva; e di condurre questa azione in modo che essa metta capo, per la sua stessa logica interna, a queste situazioni come al suo vero compimento. Si tratta inoltre di impostare la figura dell'« individuo storico universale » in modo che si manifesti, per sua propria intrinseca necessità, in queste situazioni e solo in esse. Definiamo così in altri termini e, a partire da considerazioni diverse ciò che avevamo già spiegato prima, e cioè che l'« individuo storico universale », nel romanzo storico, è di necessità una figura secondaria.

Questo modo diametralmente opposto di composizione nel dramma e nel romanzo deriva quindi dagli stessi intenti artistici nei confronti dell'« individuo storico universale »: dall'aspirazione, cioè, a vederlo con occhi di poeta nella sua importanza e nella sua grandezza, e non a metterlo in ridicolo con il senno del cameriere circa le sue qualità « troppo umane ». Ma questo medesimo intento viene realizzato con mezzi artistici molto diversi e — come sempre avviene nell'arte — in questa diversità formale si nasconde un contenuto essenziale. L'interessante e difficile compito del romanzo storico consiste proprio nel presentare quanto vi è d'importante nell'« individuo storico universale » in modo che tutti gli elementi complessi e capillari dello sviluppo di tutta la società dell'epoca trovino il loro posto nel quadro, e che, anzi, i tratti importanti dell'« individuo storico universale » non solo scaturiscano organicamente da questa evoluzione, ma al tempo stesso la spieghino, la rendano consapevole e la innalzino a un livello superiore.

Ciò che nel dramma storico è necessariamente un presupposto, vale a dire la missione concreta dell'eroe (l'eroe col suo comportamento nel dramma dimostra di avere questa missione e di essere capace di assolverla), viene, nel romanzo storico, narrato diffusamente e sviluppato lentamente e per gradi. Come abbiamo già indicato, Balzac fa notare giustamente che l'«individuo storico universale», nel romanzo storico classico, non solo è di necessità una figura secondaria, ma per lo più compare soltanto con l'approssimarsi del punto culminante dell'azione. La sua comparsa viene preceduta e preparata da una vasta descrizione dell'epoca in modo che questo carattere specifico della sua importanza possa essere colto, rivissuto e compreso.

Il protagonista e il centro di questo quadro dell'epoca è l'eroe « medio » del romanzo storico. Proprio quei tratti sociali ed umani che escludono questi personaggi dal dramma o assegnano loro soltanto una parte secondaria ed epizodica, li rendono atti a stare al centro del romanzo storico. Poiché la relativa indeterminatezza di lineamenti del loro carattere, la mancanza di grandi passioni capaci di condurre a una presa di posizione netta e decisa, i loro contatti con entrambi i campi avversi e altre circostanze del genere li rendono atti ad esprimere, nel loro proprio destino, la capillarità complicata dei fatti del romanzo. Otto Ludwig è stato forse il primo a riconoscere con chiarezza questa differenza fra dramma e romanzo e a illustrarla con grande precisione in alcuni esempi. « Questa è la differenza principale fra l'eroe del romanzo e l'eroe del dramma. Si pensi a *Re Lear* come romanzo, e allora Edgar potrebbe essere il protagonista... Se, invece, volessimo fare un dramma di *Rob Roy*, il protagonista dovrebbe essere lo stesso Robin, ma la storia dovrebbe essere molto modificata, e la figura di Franz Osbaliston andrebbe eliminata del tutto. Così, in *Waverley*, l'eroe tragico sarebbe Vich Jan Vohr, e in *The Antiquary* la contessa Glenallen ».

3. *Il problema della pubblicità.*

Potrebbe sembrare che qui si sia giunti di nuovo a un problema formale, a un problema di composizione, ma anche in questo caso la forma reale è solo un rispecchiamento artisticamente generalizzato di fatti della vita che si ripetono regolarmente. Considerata nel suo contenuto, la differenza da noi elaborata fino a questo punto implica il *carattere pubblico* del dramma. È vero che, nella sua origine storica, anche l'epica è stata un'arte pubblica. Ed è questa, senza dubbio, una delle ragioni per cui la distanza formale fra l'epos antico e il dramma era minore di quella fra il romanzo e il dramma (benché fra questi ultimi abbia avuto luogo un maggiore influsso reciproco). Ma questo carattere pubblico dell'antico epos greco non è che il carattere pubblico di tutta la vita in una società primitiva, e doveva necessariamente scomparire con l'evoluzione ulteriore della società. Se manteniamo la definizione dell'epos come «totalità degli oggetti» — e proprio i poemi omerici rappresentano la base e la migliore conferma pratica della giustezza di questa definizione — è chiaro che un mondo di questo genere in tutta la sua estensione può mantenere il suo carattere pubblico solo a un grado molto primitivo di evoluzione sociale. Si pensi alle osservazioni storiche di Engels a proposito del carattere pubblico, per esempio, del governo della casa in una società primitiva e alla necessaria privatizzazione di tutti i fatti e le operazioni relative al sostentamento, che ha avuto luogo a un grado appena poco più elevato di sviluppo. E non si dimentichi la parte che nei poemi omerici ha appunto il carattere pubblico di questi aspetti della vita quotidiana.

Ma i momenti drammatici della vita sono di per se stessi, come parti eminenti e sopraelevate del processo vitale, necessariamente pubblici in *ogni* società. Anche questa distinzione non deve essere intesa in maniera pedantesca, e in particolare non deve mai condurre a una classificazione dei fatti della vita in pubblici e non pubblici, drammatici ed epici. Quasi ogni fatto della vita può, in determinate

circostanze, manifestarsi a un'*altezza* per cui acquista un carattere pubblico; esso ha un lato che interessa *direttamente* la vita pubblica e che, per essere rappresentato, esige un'espressione pubblica. Proprio qui si può vedere con grande chiarezza il trapasso della quantità in qualità. Il conflitto drammatico non si distingue dagli altri eventi della vita nel suo complesso, per il suo contenuto sociale, ma solo per la maniera e il grado dell'accentuarsi delle contraddizioni; il quale accentuarsi, naturalmente, produce poi una nuova e peculiare qualità.

Questa unione di unità e diversità è indispensabile per l'effetto immediato del dramma. Il conflitto drammatico deve poter essere vissuto dallo spettatore in modo diretto, senza spiegazioni apposite, altrimenti non potrebbe risultare efficace. Deve quindi avere una grande comunanza di contenuto con la vita di tutti i giorni. Nello stesso tempo deve rappresentare anche una qualità nuova e speciale, per potere così, su questa base comune di vita, esercitare sul pubblico riunito l'ampio e profondo effetto del vero dramma. Proprio gli esempi, da noi in precedenza ricordati, di drammi borghesi di importanza e significato storico universale, come *Il giudice di Zalamea*, *Amore e intrigo* e via dicendo, presentano con la massima chiarezza questa conversione. Essi dimostrano che proprio l'intensificazione trascina con vigore di fronte al tribunale dell'opinione pubblica il fatto di per sé consueto. Ma questo è un processo che si presenta con grande frequenza nella vita stessa. Il dramma, in quanto opera letteraria di carattere pubblico, presuppone quindi una tematica e un'elaborazione formale che corrispondano, sotto ogni riguardo, a questo alto livello di universalizzazione e di intensificazione.

Il carattere pubblico del dramma ha un duplice aspetto, come notava già Puškin con la massima chiarezza. A proposito del contenuto del dramma egli dice: « Quale elemento si dispiega nella tragedia? Quale è il suo fine? l'uomo e il popolo. Il destino dell'uomo e il destino del popolo ». E ricollegandosi strettamente a questa definizione Puškin parla della genesi pubblica e dell'azione pub-

blica del dramma. « Il dramma è nato sulla pubblica piazza; era un divertimento popolare. Come i bambini, il popolo chiede divertimento ed azione; il dramma gli appare come un avvenimento vero e straordinario. Il popolo vuole impressioni forti; per esso anche le esecuzioni capitali sono uno spettacolo. La tragedia presentò anzitutto orrendi delitti, indicibili sofferenze, anche fisiche (come Filottete, Edipo, re Lear); ma l'assuefazione attenua le impressioni, l'immaginazione si abitua ai tormenti e alle esecuzioni capitali e considera poi queste cose con indifferenza; mentre la descrizione delle passioni e delle effusioni dell'anima umana è sempre nuova per il popolo, sempre interessante, grande e istruttiva. Il dramma si volse al dominio delle passioni e dell'anima umana ».

Puškin, riunendo questi due lati del carattere pubblico del dramma, ne coglie in modo profondo e comprensivo l'essenza. Il dramma tratta di destini umani, anzi, non c'è altro genere letterario che si concentri in modo così esclusivo sui destini umani, e più precisamente su quei destini che risultano dai reciproci rapporti di lotta fra gli uomini, ed esclusivamente da essi. Ma perciò stesso si tratta di destini umani colti e rappresentati in modo speciale. Sono destini che esprimono *direttamente* destini universali: destini di interi popoli, di intere classi e perfino di intere epoche. Questo nesso inscindibile fra diretta efficacia di massa e alta universalizzazione del significato del contenuto umano è formulato da Goethe con grande precisione in queste parole: « Ma a rigore niente è adatto per il teatro se non ciò che per gli occhi è al tempo stesso simbolico; un'azione importante che allude ad un'altra ancora più importante ».

Abbiamo visto come questo problema del carattere pubblico del contenuto sia strettamente legato al carattere pubblico della recita. L'essenza dell'effetto drammatico è l'effetto *immediato* e diretto su di una moltitudine. (Questo presupposto sociale della forma drammatica viene distrutto dallo sviluppo capitalistico. Da un lato nasce un dramma più o meno « puramente letterario », in cui queste caratteristiche necessarie della forma drammatica man-

cano del tutto o sono molto attenuate. Dall'altra parte nasce una vuota pseudoarte teatrale che, con abilità formalistica, utilizza per il vano passatempo delle classi dominanti gli elementi di tensione derivanti dall'originario principio drammatico. Ritorna così, in un certo senso, il periodo iniziale del teatro a cui alludeva Puškin. Ma ciò che allora era rozzezza primitiva, da cui col tempo poterono emergere un Calderón o uno Shakespeare, diventa ora vuota e raffinata brutalità per il divertimento di un pubblico decadente). Il riferimento effettivo e diretto della forma drammatica all'efficacia immediata su una massa di spettatori ha conseguenze molto profonde per tutta la sua struttura, per l'organizzazione di tutto il contenuto drammatico, e ciò in netto contrasto con le esigenze formali di ogni grande epica, a cui manca questo rapporto *immediato* con la massa e questa necessità di esplicitare su di essa una azione immediata.

A conclusione delle lunghe discussioni avute con Schiller, in parte a voce e in parte per lettera, a proposito delle caratteristiche comuni e delle caratteristiche diverse della forma epica e della forma drammatica, Goethe riassume le sue idee in un breve saggio d'importanza fondamentale. Egli prende le mosse da un concetto affatto generale dell'epica e del dramma. Di conseguenza egli non tiene conto, in sede teorica, della peculiarità dell'epica moderna, della perdita della declamazione pubblica. Ma anche nelle affermazioni molto generali in cui Goethe parla delle declamazioni epiche dei rapsodi, appare con tutta chiarezza una differenza straordinariamente importante fra i due generi. Goethe dice: « La loro grande e fondamentale differenza... consiste in questo, che il poeta epico racconta il fatto come *completamente passato* e il poeta drammatico lo rappresenta come *completamente presente* ».

È chiaro che queste due specie di rapporto con la materia rappresentata si riconnettono strettamente al carattere pubblico della rappresentazione. La presenza temporale implica già di per sé un rapporto diretto con lo spettatore. Per essere testimoni di un avvenimento presente e concepito come presente bisogna assistervi di

persona. Mentre il prendere conoscenza di un fatto completamente passato non richiede affatto necessariamente il rapporto materiale immediato, e quindi il carattere pubblico della comunicazione o della rappresentazione. Vediamo così che, benché Goethe, muovendo dalla tradizione classica, consideri la declamazione epica ancora come pubblica, dalle sue affermazioni risulta tuttavia chiaro che nell'epica il carattere di pubblicità è *contingente*, e non è legato in tutto e per tutto alla forma.

Da questo confronto risultano altre importanti differenze fra la forma epica e la forma drammatica. Rileveremo solo alcune delle più essenziali. La necessità dell'efficacia immediata del dramma, la necessità che ogni fase dell'azione, ogni fase del dispiegarsi dei caratteri sia colta e vissuta subito nell'atto stesso in cui si svolge, e il fatto che, nel dramma, non è dato allo spettatore il tempo di riflettere, di fermarsi, di risalire al passato ecc., determina un maggior rigore formale tanto per chi crea come per chi ascolta. Schiller, nella sua risposta al saggio di Goethe, riassume chiaramente questa differenza: « L'azione drammatica si muove davanti a me, mentre intorno all'azione epica mi muovo io stesso, ed essa sembra, per così dire, star ferma ». Egli, inoltre, mette in evidenza la maggiore libertà del lettore dell'epica rispetto allo spettatore del dramma.

A questa differenza si riconnette il definito e limitato ambito del dramma in contrasto con la quasi illimitata estensione e variabilità dell'epica. E poiché, in questi limiti, il dramma deve dare l'impressione di una totalità, ne consegue che tutti gli aspetti che si manifestano nei personaggi e nell'azione, non solo devono essere immediatamente comprensibili, chiari ed efficaci, ma devono anche avere una grande concentrazione di significato. Il dramma non può trattare separatamente, con una divisione artistica del lavoro, i diversi elementi e motivi che peraltro, anche nell'epica, sono oggettivamente collegati fra loro. Al romanziere è consentito di inserire scene, narrazioni ecc. che non conducono direttamente avanti l'azione, ma raccontano, per esempio, cose passate per rendere intelligibili

fatti presenti o futuri. Nel vero dramma l'azione deve andare avanti ad ogni battuta. Anche la narrazione di cose passate deve avere la funzione di portare avanti l'azione. Ogni battuta di un vero dramma deve quindi concentrare in sé tutta una serie di funzioni.

Per questo carattere della rappresentazione drammatica l'uomo è posto al centro molto più energicamente che nell'epica, e in primo luogo come essere morale e sociale. Il dramma rappresenta personaggi ed azioni esclusivamente mediante il dialogo; vi ha valore artistico solo ciò che è reso al vivo nel dialogo. Invece, nella poesia epica hanno straordinaria importanza la realtà fisica degli uomini, la natura circostante e gli oggetti che costituiscono l'ambiente; l'uomo viene rappresentato nei rapporti di reciproca dipendenza di questo tutto e i suoi tratti etico-sociali non sono che una parte, per quanto importante, di questo tutto. Per questa ragione, nel dramma, domina un'atmosfera molto più spirituale che nell'epica. Ciò non implica una stilizzazione idealistica degli uomini e dei loro rapporti, ma solo che i tratti non immediatamente etico-sociali dell'uomo possono comparire solo come premesse e occasioni di conflitti etico-sociali, e il mondo della natura circostante, il mondo di oggetti che forma l'ambiente degli uomini, può figurare, appena accennato, solo come sfondo o come strumento di mediazione. (Il misconoscimento delle leggi interne del dramma ha suscitato negli ultimi tempi, in campo teatrale, l'impiego raffinato, eccessivo e vuoto, da parte dei registi, di succedanei epici del mancante elemento drammatico).

Tutti questi elementi della concentrazione drammatica si manifestano con la massima evidenza nel fatto che il tempo degli avvenimenti drammatici realmente rappresentati deve coincidere con il tempo della rappresentazione, mentre nell'epica un lungo periodo di tempo può essere trattato in poche parole e talora, viceversa, il poeta epico, per narrare un fatto assai breve, è autorizzato a impiegare un tempo di parecchie volte più lungo. Il celebre requisito dell'« unità di tempo » ha qui, io credo, la sua vera radice. Certo le ragioni addotte a giustificazione di

questa norma erano, per lo piú, false e artificiose, ma anche molti dei suoi avversari si sono lasciati sfuggire il vero problema. Manzoni, che combatté le « unità » della *tragédie classique* in nome di quel vero dramma storico che egli vagheggiava, ha concentrato molto giustamente la sua polemica sulla necessità di dare al drammaturgo il diritto di porre *fra* le sue scene realmente rappresentate un periodo di tempo qualsiasi.

Tutte queste differenze fra il dramma e la poesia epica appaiono sintetizzate nella già citata affermazione di Goethe sul carattere simbolico dei personaggi drammatici, sull'unità di immediatezza sensibile e di significatività tipica in ogni elemento della rappresentazione drammatica. L'unità di questi due momenti si trova, naturalmente, anche nell'epica, ma in essa è molto meno stretta. Nel dramma questa unità deve essere realizzata continuamente e risultare immediatamente efficace in ogni singola fase, mentre per l'epica è sufficiente che si attui gradualmente nel corso dell'azione complessiva. Anche qui possiamo cogliere chiaramente le conseguenze formali del carattere pubblico del dramma.

Qui, però, è necessario eliminare due equivoci. Al problema del carattere pubblico del dramma abbiamo collegato quello del suo effetto diretto e immediato. Ma questa immediatezza di effetto non è il contrassegno di ogni forma d'arte? Naturalmente lo è. Belinskij ha posto giustamente al centro della sua teoria dell'arte appunto la necessità di una rappresentazione e di un effetto immediati. Ma nel caso del carattere pubblico del dramma abbiamo messo in rilievo un'immediatezza particolare, qualcosa di caratteristico per il solo dramma *nell'ambito* della generale immediatezza di tutta la letteratura. Questi tratti speciali dell'immediatezza del carattere pubblico nel dramma si fanno sempre piú netti ed evidenti, nel corso dell'evoluzione storica, per il fatto che, sviluppandosi la divisione sociale del lavoro e complicandosi i rapporti sociali nelle società divise in classi, si determina, nella vita stessa, una separazione fra ciò che è pubblico e ciò che è privato. La letteratura, in quanto rispecchiamento della vita, non può

fare a meno di riprodurre questo processo, e non solo per il contenuto, poiché essa rappresenta i problemi umani derivanti da questa evoluzione: anche le forme letterarie, in quanto forme universalizzate del rispecchiamento di quegli aspetti costanti e ricorrenti della vita che si accentuano in questa evoluzione, non possono non risentire di tale processo.

Ma in ciò l'epica e il dramma seguono vie del tutto opposte. L'epica, come rispecchiamento della totalità estensiva della vita, della « totalità degli oggetti », si deve adattare a questo processo. Il romanzo, in quanto « epopea borghese », nasce appunto come prodotto della coerenza artistica con cui, dal cambiamento della vita, vengono tratte tutte le conseguenze anche sotto l'aspetto formale. (Il carattere artisticamente contraddittorio del cosiddetto « epos d'arte » deriva, fra l'altro, anche proprio dal fatto che determinati elementi dell'epos antico furono conservati in un'epoca in cui la realtà ad esso corrispondente era già morta e furono applicati ad una materia a cui si opponevano come alcunché di estraneo e, quindi, di formalistico, poiché quegli elementi appartenevano ai rispecchiamenti specifici di un periodo già trascorso dell'evoluzione dell'umanità).

La cosa è completamente diversa per il dramma. La forma drammatica segue le sorti del carattere pubblico e immediato che le è proprio. Essa è quindi costretta, o a scomparire dalla vita, o a cercare, in circostanze sfavorevoli e in lotta con una materia sfavorevole, nuotando, per così dire, contro corrente, di portare sulla scena nella maniera che le è propria gli elementi pubblici della vita sociale ancora esistenti. Questi problemi si sono posti in forma particolarmente acuta tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX e sono in stretto rapporto coi tentativi allora compiuti per creare un grande dramma storico. I migliori drammaturghi di questo periodo vivevano intensamente i due lati del dilemma che stava loro dinanzi: le condizioni sfavorevoli della vita del loro tempo — che, come sentimento della vita, influiscono anche sull'elaborazione artistica di argomenti storici — e le necessità della forma drammatica.

Le discussioni intorno al principio apparentemente soltanto formale della possibilità d'introdurre il coro antico nel dramma moderno mostrano forse con la massima evidenza i motivi sociali che sono risultati decisivi per questa elaborazione formale. Nella prefazione alla tragedia *Die Braut von Messina (La sposa di Messina)* Schiller si esprime con grande chiarezza intorno a questo problema. A proposito dell'uso del coro nella tragedia antica egli dice: « Essa lo trovò nella natura e ne fece uso perché lo trovò. Le azioni e i destini degli eroi e dei re sono già in se stessi pubblicamente manifesti, e lo erano ancor più nella semplice età primitiva ». Completamente diversa è, per Schiller, la situazione del poeta moderno. La vita, nella società odierna, è divenuta astratta e privata. « Il poeta è costretto ad aprire di nuovo i palazzi, a portare i tribunali sotto il cielo aperto, rimettere in piedi gli dei; deve ripristinare ogni immediatezza distrutta dall'organizzazione artificiosa della vita reale... » Appunto a questo fine Schiller, nella *Sposa di Messina*, aveva introdotto il coro.

Non ci importa qui di ripetere il fatto universalmente noto che l'uso schilleriano del coro condusse a un esperimento formale artificioso, al più debole dei suoi drammi. Ciò che conta, per noi, è il problema generale. E Schiller ha sentito molto giustamente che, da un lato, la presenza del coro nella tragedia greca è scaturita naturalmente e organicamente dalle condizioni storico-sociali della vita greca, ma che, d'altra parte, — ed è questo il problema essenziale per il drammaturgo moderno — in un vero dramma tutti gli eventi devono essere rappresentati in modo tale e tutte le manifestazioni della vita devono essere innalzate a una altezza tale da sopportare la presenza del coro.

Non appena la quarta parete mancante del palcoscenico si è ridotta al tetto reso trasparente di *Le diable boiteux* di Lesage, il dramma ha cessato di essere realmente drammatico. Lo spettatore del dramma non assiste per caso a qualche fatto privato e accidentale della vita, non spia, per così dire, attraverso un grosso buco di serratura la vita privata del prossimo; ma ciò che gli viene presentato deve essere, nella sua sostanza più intima e nella sua forma essenziale,

un evento pubblico. Il difficile lavoro dei drammaturghi moderni consiste appunto nel trovare nella vita temi e argomenti di questo genere e nell'assoggettare questi argomenti a una rielaborazione intrinsecamente drammatica in modo che essa possa sopportare continuamente la pubblicità nel senso che abbiamo chiarito. E qui il nuovo drammaturgo è costretto a lottare non solo all'esterno contro la materia della vita che si trova nella società moderna, ma anche, nello stesso tempo, contro il suo proprio sentimento della vita, che è nato dal terreno di questa società. Per questo senso della vita è quanto mai caratteristico ciò che Grillparzer diceva a proposito del coro: « Sono noti a tutti gli inconvenienti del coro. La sua continua presenza è per lo più molesta in relazione a ciò che è segreto. Il coro dava ai drammi degli antichi un carattere di pubblicità. E tanto peggio, forse. Da parte mia non amerei un'istituzione che mi costringesse a rinunciare a tutti i sentimenti e a tutte le situazioni che non ammettono un carattere di pubblicità ».

Molto tempo prima che nascesse il cosiddetto teatro da camera, Grillparzer ne esprime qui il fondamento sentimentale. Egli lo fa con la franchezza e le sincerità di quell'importante scrittore che era. Ma egli non osserva — e i suoi seguaci più tardi e a lui molto inferiori lo osserveranno ancor meno — che proprio il prevalere di questo senso della vita fa del dramma un prodotto artificioso, un oggetto di sterili esperimenti formalistici, e che proprio questo sviluppo ha spezzato il contatto vivo fra il dramma e il popolo.

A noi qui non interessava il problema del coro in se stesso, ma le questioni che si nascondono dietro questo problema. Gli esperimenti col coro in se stessi danno risultati molto dubbi non solo in Schiller, ma anche in Manzoni. Ma questo mette in luce le difficoltà della rappresentazione degli aspetti pubblici della vita nel dramma moderno. I grandi drammaturghi dell'età moderna da Shakespeare a Puškin, hanno cercato la soluzione del problema nel senso d'introdurre scene popolari, e questa è, senza dubbio, la soluzione sana e naturale. Ma vi è una differenza

fondamentale fra il coro antico e la moderna scena popolare. Qui ci è impossibile esaminare il problema con l'ampiezza che sarebbe necessaria. Indichiamo solo un particolare essenziale in questo contesto: il coro antico è sempre presente, mentre le scene popolari sono soltanto singoli momenti del dramma, e le scene più importanti fra i protagonisti si svolgono senza testimoni. Ma ciò non significa che queste ultime scene siano senza rapporto con il popolo presente nel dramma. Già in Shakespeare si trova assai spesso un rapporto molto vivo di questo genere. Si pensi solo come gli umori del popolo intervengono vivacemente nelle scene fra Bruto e Porzia o fra Bruto e Cassio. La nuova ondata del dramma storico ha reso questi rapporti ancora più stretti. Schiller pone, è vero, *Wallensteins Lager* (*Campo di Wallenstein*) solo come prologo all'inizio della sua tragedia, ma, dal punto di vista del contenuto drammatico, esso è più che un prologo. E nel dramma dell'epoca successiva a Walter Scott questi rapporti si sono ulteriormente rafforzati. Ricordiamo ancora un esempio molto significativo: quello dell'intimo rapporto di interazione, in *La morte di Danton* di Büchner, fra le scene popolari e le scene della « vita privata » di Danton. Il susseguirsi delle scene forma, in certo qual modo, una serie di battute per cui la questione posta in una scena trova risposta nell'altra.

Veniamo ora a parlare del secondo complesso di possibili equivoci a proposito dell'immediatezza specifica del dramma. Come sappiamo, questa immediatezza è quella del carattere pubblico. E può sembrare ovvio che quei lati della vita moderna (e della storia) che per il loro contenuto sono necessariamente e direttamente di carattere pubblico offrono la materia più adatta per il dramma; e cioè la vita politica come tale. Ma, concepita in questo senso, l'immediata rispondenza della vita politica alle esigenze del dramma è solo un pregiudizio. Abbiamo visto come il fatto di accettare senza lotta le tendenze alla privatizzazione di molte importanti manifestazioni individuali e sociali della vita umana conduce il dramma a dissolversi nel « teatro da camera ». Ma questa « privatizzazione » è solo un aspetto

di un processo il cui secondo aspetto — da esso inseparabile — si manifesta nella progressiva astrattezza della vita politica, che in apparenza diventa sempre piú indipendente e piú autonoma. Se quindi il poeta drammatico non supera questa separazione, la separazione apparente di *citoyen* e *bourgeois* indicata da Marx, se non mostra nella politica le basi sociali rappresentando vivi destini umani — destini individuali che nel loro specifico carattere individuale riasumono i tratti tipici e rappresentativi di questi rapporti —, la materia politica rimane sterile per il dramma. Nasce allora, nel secolo XVIII, la vuota e patetica *Haupt-und Staatsaktion*¹ nel secolo XIX, il vano e declamatorio « dramma a tesi »; e cosí via.

Anche su questo argomento Schiller si è espresso in modo molto istruttivo. Al tempo in cui lavorava per il *Wallenstein* scrisse a Körner: « La materia è... al massimo grado inadatta ad essere foggata per un tale fine... è in fondo una vicenda politica e quanto all'utilizzazione poetica ha in sé tutti i difetti che un'azione politica può avere: un oggetto contratto che non si vede, *piccoli e molti* mezzi, azioni *slegate*, un procedere cauto, una finalità troppo fredda e arida (perché il poeta se ne possa giovare), senza che questa, peraltro, sia condotta al suo ultimo compimento e quindi a una certa qual grandezza poetica; poiché alla fine il disegno fallisce solo per inettitudine. La base su cui Wallenstein fonda la sua impresa è l'esercito; si tratta quindi, per me, di un campo infinito che non posso cogliere con lo sguardo e che solo con indicibile fatica riesco a rendere presente alla fantasia. Non posso quindi mostrare l'oggetto su cui egli si appoggia e tanto meno le ragioni della sua caduta; che sono nello stesso tempo l'umore dell'esercito, la corte, l'imperatore ».

Questa analisi ci sembra quanto mai istruttiva. Essa mostra, anzitutto, che per l'appunto la materia politica è data al poeta immediatamente in una molteplicità dispersa e infinita, una ricchezza che si lascia propriamente raffigurare solo con i mezzi dell'epica. La stilizzazione drammatica con-

¹ Espressione che indica la forma assunta in terra tedesca dalla tragedia tedesca di soggetto storico-politico [N. d. T.].

siste qui nell'isolare quei pochi elementi in cui l'intimissimo della politica con la sua base sociale e le passioni umane che la esprimono può manifestarsi con una concentrazione immediata ed evidente (ricordiamo ancora una volta l'« anello della catena »), e tuttavia in maniera tale che questa concentrazione non sminuisca la ricchezza delle tendenze sociali antitetiche che provocano il conflitto politico. Una « stilizzazione » in questo senso, e cioè una mutilazione e un impoverimento della « totalità dei movimenti », traviserebbe sostanzialmente la materia e toglierebbe rilievo al conflitto drammatico. Ma qui non si rende necessaria solo la selezione di alcuni momenti, ma la concentrazione dell'infinita e dispersa ricchezza dei momenti intorno a quelli che rappresentano effettivamente tutti i momenti, tutte le forze motrici del conflitto storico-politico.

Particolarmente interessanti e istruttive sono le osservazioni in cui Schiller parla dell'« arida finalit  » da superarsi poeticamente e delle vie che possono condurre a superarla. Egli fa notare giustamente, in sede teorica, che solo il coerente e completo svolgimento dell'azione pu  portare a un superamento. La qual cosa significa che nel caso estremo e concentrato del rappresentante di questo conflitto devono manifestarsi proprio le basi sociali e umane di quest'« arida finalit  »; e che proprio il percorrere questa via fino in fondo, proprio la scoperta delle determinazioni specifiche di questa finalit  deve superare le qualit  poeticamente negative della materia. Proprio la prassi di Schiller mostra quanto poco servano, per dominare tale materia, le « aggiunte umane »: esse rimangono aggiunte e inserti, mentre l'aridit  dei nessi politici rimane non superata. D'altro lato, nel dramma diventa vivo solo ci  che si converte nell'elemento umano con immediatezza sensibile. Senza questa conversione immediata, il conflitto politico giustamente valutato nel contenuto, la collisione storica costruita nel modo pi  raffinato dal punto di vista storico-filosofico rimangono cosa morta. E dal punto di vista della distruzione della forma drammatica   quasi la stessa cosa se questa mancanza di vita della produzione puramente concettuale di rapporti storico-politici si esprime in forma propagandi-

atica o misticheggiante. Anche in questi casi l'evoluzione piú recente del dramma si muove sulla linea di un'oscillazione pendolare fra due falsi estremi.

Shakespeare ha mostrato col massimo vigore come grandi conflitti storici possano essere tradotti in termini umani e quindi arricchiti di vita drammatica. Non è senza interesse, a questo proposito, ricordare l'appunto che Hegel muove al *Macbeth*. Hegel trova che la fonte di Shakespeare fa cenno di un titolo legale che Macbeth avrebbe avuto per la corona di Scozia e biasima Shakespeare per aver lasciato da parte questo motivo. A noi sembra che per il problema della dissoluzione della società feudale e della sua necessaria autolacerazione, che è oggetto del *Macbeth*, questo motivo sia del tutto superfluo. Nel suo ciclo di drammi sui re inglesi Shakespeare mostra attraverso innumerevoli esempi come tali titoli legali fossero usati del tutto arbitrariamente nella lotta di classe fra monarchia e nobiltà feudale. Nella concreta rappresentazione delle lotte avvenute in Inghilterra egli assegna a questi motivi la parte episodica che loro conviene. In *Macbeth*, invece, doveva essere espressa in forma concentrata la quintessenza umana di questa ascesa e di questa caduta. Con mirabile fedeltà e concisione espressiva Shakespeare mostra qui i tratti umani che sorgono necessariamente proprio su questo terreno storico-sociale. Egli ha perfettamente ragione di rappresentare questa essenza umana, socialmente e storicamente condizionata, e di non appesantire il suo disegno con motivi meschini. Il suggerimento di Hegel avrebbe condotto a un dramma del tipo di Hebbel e non a quello di Shakespeare.

Peraltro Hegel ha compreso, in linea generale, le esigenze storico-contenutistiche e drammatico-formali del dramma piú chiaramente della maggior parte dei teorici. Piú volte egli mette in guardia contro il duplice pericolo che si presenta nella caratterizzazione delle figure drammatiche: da un lato di dissolvere la figura stessa nel contenuto delle forze storiche astratte, dall'altro di cadere nella mera psicologia umana privata. Quando Hegel dalle figure drammatiche esige il « pathos » e cerca di distinguere questo pathos dalla passione, egli si trova sulla giusta via per caratteriz-

zare la specificità delle figure del dramma. Definisce il pathos « una potenza dell'animo in se stessa giustificata, un elemento essenziale della ragione », e si richiama al « sacro amor fraterno » di Antigone, si richiama al fatto che Oreste non uccide la madre in un violento moto dell'animo, ma « il pathos che lo spinge ad agire è ben ponderato e del tutto razionale ». Questo naturalmente non significa che gli eroi della tragedia debbano essere uomini privi di passioni. Anche Antigone e Oreste hanno le loro passioni. Il rilievo dato al pathos significa qui che l'elemento decisivo è la diretta coincidenza del grande contenuto storico, del grande compito storico con la personalità particolare, con la particolare passione dell'eroe drammatico. In questo senso l'eroe di un dramma storico deve necessariamente essere un « individuo storico universale ». Ma appunto e soltanto questo carattere del suo pathos, la peculiarità né astrattamente universale né patologico-individuale di questa passione rende possibile che la concentrazione della personalità su questo pathos trovi una risonanza immediata nelle masse: l'universalità concreta, la razionalità e l'immediatezza del suo contenuto fanno sí che l'eroe possa mettere direttamente e umanamente in moto, in ogni uomo della massa, aspetti e tendenze affini.

4. *La raffigurazione del conflitto nell'epica e nel dramma.*

Il nostro confronto fra il romanzo e il dramma mostra che il modo di rappresentazione del romanzo è piú vicino di quello del dramma alla vita o, per meglio dire, al manifestarsi normale della vita. Ma, come abbiamo visto, la cosiddetta lontananza del dramma dalla vita non significa una « stilizzazione » formalistica, bensí piuttosto il rispecchiamento poetico di una determinata specie di fatti della vita. Del pari questa vicinanza del romanzo alla vita non significa una piatta riproduzione della realtà empirica quale essa è, non significa che il naturalismo sia lo stile congenito del romanzo. Anche l'ambito del romanzo piú grandioso è limitato. Anche se si considerasse la *Comédie humaine* co-

me un unico romanzo, essa, anche dal punto di vista estensivo, darebbe soltanto una minuscola particella dell'incommensurabile realtà sociale. Non si può affatto pensare a un rispecchiamento artistico quantitativamente adeguato dell'infinità della vita. Il lavoro di Sisifo dello scrittore naturalistico ha di caratteristico non solo che in esso va perduta la totalità, creata dall'arte, del mondo rispecchiato, e che l'oggetto rappresentato diventa una sezione, un frammento intimamente incompleto, ma altresì che neppure la più grande accumulazione naturalistica di particolari permette di rendere in modo adeguato le infinite qualità e relazioni che un solo oggetto della realtà possiede in sé. E il romanzo non si propone di riprodurre fedelmente una semplice sezione della vita, ma rappresentando una parte di realtà estensivamente limitata, per quanto ricco possa essere il mondo raffigurato, vuole dare l'impressione della totalità del processo di evoluzione sociale.

I problemi formali del romanzo nascono quindi dalla completezza, di necessità soltanto relativa, di ogni rispecchiamento della realtà oggettiva, che qui si trova di fronte al compito artistico di dare l'impressione immediata della ricchezza estensiva della vita, del complicato intrecciarsi delle sue vie di sviluppo, dell'infinità dei suoi particolari. Il problema, da noi più volte messo in evidenza, della « totalità degli oggetti » come meta della rappresentazione artistica nella grande epica, deve quindi essere inteso in un senso ampio ed esteso; e cioè, questa totalità non abbraccia soltanto gli oggetti inanimati in cui si esplica la vita sociale dell'uomo, ma anche tutti i costumi, le operazioni, le consuetudini, gli usi in cui si manifestano il carattere particolare e la direzione di sviluppo di una fase determinata della società umana. La società, la vita sociale dell'uomo, nel suo continuo rapporto di azione reciproca con la natura che la circonda e costituisce la base della sua attività, con le diverse istituzioni o usanze sociali che mediano i rapporti sociali fra i singoli uomini, forma l'oggetto principale del romanzo. Ricordiamo che nel dramma tutti questi elementi vanno rappresentati soltanto in forma molto abbreviata e allusiva, solo per quel tanto che formano l'occasione del-

l'agire etico-sociale dell'uomo. Nel romanzo si determinano proporzioni tutte diverse. Questo mondo non appare soltanto come occasione, ma in un intreccio concreto e complesso di rapporti con tutti i particolari del comportamento e dell'agire umano nella società.

È però evidente che, se da questo complesso deve nascere l'impressione della totalità, se una limitata cerchia di uomini, un limitato gruppo di « oggetti » in questo senso deve essere rappresentato in modo che nel lettore sorga l'impressione immediata di tutta la società nel suo movimento, è necessario che si realizzi anche una concentrazione artistica, e che si rinunci nel modo più radicale e deciso a « copiare » semplicemente la realtà. Di conseguenza il romanzo deve sempre, alla stessa maniera del dramma, collocare in posizione centrale, in tutti i momenti del suo percorso, la tipicità dei caratteri, delle circostanze, delle scene e via dicendo; solo che il contenuto e la forma di questa tipicità sono diversi da come erano nel dramma. Nel romanzo il rapporto della peculiarità individuale col tipico è molto più complicato e meno stretto. Mentre il personaggio drammatico deve risultare subito e immediatamente tipico, senza perdere, naturalmente, la sua individualità, il carattere tipico di un personaggio di romanzo è spesso solo una tendenza che si afferma a poco a poco, che emerge solo per gradi dall'insieme, dalla complessa interdipendenza degli uomini, dei loro rapporti, delle istituzioni, delle cose, ecc. Anche il romanzo, come il dramma, deve rappresentare la lotta delle diverse classi, ceti, partiti e tendenze. Ma la rappresentazione ch'esso ne dà è molto meno parca e concentrata. Nella produzione drammatica, tutto deve essere concentrato sui rappresentanti delle possibili prese di posizione fondamentali, su *un* solo conflitto centrale. Una direzione essenziale dell'agire umano può quindi avere, conformemente all'essenza del dramma, solo un rappresentante; un duplicato sarebbe, come abbiamo visto, una tautologia artistica. (Ciò naturalmente non va inteso in modo schematico. Se Goethe, nella sua analisi dell'*Amleto*, mette in evidenza la grande finezza di Shakespeare nel rappresentare la figura del cortigiano servile e senza carattere nella

coppia di Rosencranz e Guildenstern, ciò non contraddice la legge generale della stilizzazione drammatica. Rosencranz e Guildenstern compaiono sempre insieme e, dal punto di vista della struttura dell'azione drammatica, formano una figura sola).

Nel romanzo, invece, non deve essere presentata l'essenza concentrata di una tendenza, bensì, al contrario, il modo in cui questa tendenza nasce, muore ecc. Il carattere tipico del personaggio di romanzo, il modo in cui esso incarna e rappresenta determinate tendenze sociali, sono quindi molto più complessi. Poiché nel romanzo si tratta proprio di mostrare i diversi aspetti in cui si manifesta una tendenza sociale, i diversi modi in cui essa si afferma ecc. Ciò che nel dramma sarebbe tautologia è qui invece una forma indispensabile all'elaborazione dell'elemento veramente tipico.

Questa caratteristica del romanzo ha anche per conseguenza che il rapporto del personaggio col gruppo sociale di cui fa parte e che poeticamente rappresenta è molto più complesso di quanto non sia nel dramma. Questo complicarsi dei rapporti fra individuo e classe non è però, anche in questo caso, un prodotto dell'evoluzione letteraria; al contrario, tutto lo sviluppo delle forme letterarie, e nella fattispecie del romanzo, non è che il rispecchiamento dell'evoluzione sociale stessa. Marx ha esposto con grande esattezza questo cambiamento del rapporto fra individuo e classe nel capitalismo. Egli dice: «... nel corso dell'evoluzione storica, e proprio perché, nell'ambito della divisione del lavoro, i rapporti sociali si rendono inevitabilmente autonomi, emerge una differenza fra la vita del singolo individuo in quanto essa è personale e in quanto rientra in un qualche ramo del lavoro e nelle condizioni relative... Nella casta (e più ancora nella stirpe gentilizia) questo fatto è ancora nascosto: per esempio un nobile rimane sempre un nobile, un plebeo sempre un plebeo, a prescindere da ogni altra sua condizione: è una qualità inseparabile dalla sua individualità. La differenza fra l'individuo personale e l'individuo della classe, la casualità delle condizioni di vita per l'individuo si presentano solo con l'avvento della classe,

che è essa stessa un prodotto della borghesia. Solo la concorrenza e la lotta degli individui fra loro provoca e sviluppa questa casualità come tale. Quindi, sotto il dominio della borghesia, gli individui sono teoricamente piú liberi di prima, perché le loro condizioni di vita sono per loro casuali; in realtà, naturalmente, sono meno liberi, perché soggetti a un potere oggettivo». Ciò si manifesta con la massima chiarezza nelle figure di transizione: mentre il conflitto drammatico divide gli uomini che agiscono in due campi avversi, nel romanzo è non solo consentita, ma addirittura necessaria una neutralità, un'indifferenza dei personaggi rispetto a questioni centrali.

È chiaro che una simile evoluzione dei rapporti fra individuo e società è molto sfavorevole per la produzione drammatica. D'altra parte, questa stessa evoluzione costituisce proprio l'elemento vitale del romanzo. Non per caso le caratteristiche peculiari del romanzo si sono sviluppate artisticamente solo nel corso dell'evoluzione sociale di questi rapporti fra individuo e classe. Occorre tutta la brutale mancanza di senso storico della sociologia volgare per essere completamente ciechi di fronte a questi nessi e per far rientrare il « romanzo » greco, persiano ecc. sotto lo stesso genere della forma specificamente moderna dell'« epopea borghese ».

Questo intimo rapporto tra la forma del romanzo e la struttura specifica della società capitalistica non significa però affatto che il romanzo possa rispecchiare senz'altro questa realtà così come essa è direttamente ed empiricamente. In tali pregiudizi sono incorsi, da un lato, i naturalisti; e d'altra parte i classicisti, sostenitori delle forme antiche e tradizionali, non intendono meglio dei naturalisti i problemi artistici nati dalla nuova situazione: solo che il loro giudizio di valore è opposto a quello naturalistico. Così, per esempio, Paul Ernst, il teorico del neoclassicismo in Germania, chiama il romanzo una « semiarte ».

Già le nostre esposizioni precedenti hanno mostrato che questa concezione del romanzo e del suo rapporto con la realtà ch'esso rispecchia è fundamentalmente sbagliata. Come, analizzando la cosiddetta lontananza del dramma dalla

vita, abbiamo mostrato che proprio questa lontananza è una maniera specifica di rispecchiare artisticamente fatti molto concreti della vita, così ora dobbiamo indicare alcuni fatti importanti e generali della vita che formano il fondamento del romanzo: solo che qui il nostro scopo è l'opposto. Allora bisognava mostrare che alla base della stilizzazione apparente vi è un rispecchiamento della vita stessa, mentre ora bisogna far vedere che questa apparente aderenza del romanzo alla vita esige una rielaborazione artistica della materia vitale su cui si basa in modo non meno perentorio di quanto avviene per il dramma (anche se i fini diversi richiedono diversi mezzi).

Cominciamo dal punto in cui è più evidente l'opposizione fra il romanzo e il dramma, e cioè dal problema del conflitto. Nel romanzo non si tratta di rappresentare la soluzione violenta di un conflitto nella sua forma estrema ed esasperata. Si tratta invece piuttosto di mostrare il carattere vario, complesso, intricato, nonché l'« accortezza » (Lenin) di quelle vie che, nella vita sociale, provocano questi conflitti, li risolvono o li attenuano. E così siamo giunti fin d'ora a un fatto molto importante della vita.

Se la forma del conflitto tragico è una delle forme necessarie in cui si manifesta la vita sociale, lo è però solo in circostanze e a condizioni ben determinate. Che i conflitti si attenuino e finiscano nel nulla, che sia nella vita personale dell'individuo che a livello sociale e generale non conducano a una soluzione chiara e definitiva, può essere del pari un fatto della vita sociale. E ciò sotto un duplice aspetto: in primo luogo vi sono determinate fasi di sviluppo della società in cui questo attenuarsi delle contraddizioni è la forma tipica di soluzione dei contrasti sociali, e in secondo luogo è anche un fatto della vita sociale che, pur nel periodo del massimo acutizzarsi dei contrasti, non tutti i conflitti si aggravino fino a diventare tragici nella vita individuale dell'uomo singolo. E poiché il romanzo mira alla rappresentazione della totalità estensiva della vita sociale, in esso il conflitto portato all'estremo è solo un caso limite, un caso fra molti altri. Nella fattispecie, esso può non comparire affatto, e se compare esso è solo *un* elemento in un

sistema di molti elementi. Si mostrano le circostanze particolari che, nel caso di determinate collisioni, provocano il conflitto tragico, ma esse sono indicate come circostanze particolari oltre e accanto alle quali ne operano anche altre e che non debbono necessariamente svilupparsi in una purezza immune da perturbazioni.

Così, se nel dramma viene avviata un'azione tragica parallela, essa serve solo a completare e a sottolineare la linea principale del conflitto. Si pensi all'azione parallela, già ricordata, fra il destino di re Lear e il destino di Gloster in Shakespeare. La cosa è completamente diversa per il romanzo. Tolstoj, per esempio, affianca al destino tragico della sua Anna Karenina diverse azioni parallele. Le antitesi Kitty-Levin, Dar'ja-Oblonskij, che corrispondono alla coppia Anna-Vronskij, sono solo i grandi complementi centrali, oltre ai quali vi è un gran numero di azioni parallele a più spiccato carattere episodico. Queste azioni, che si chiariscono a vicenda, si completano però in una direzione del tutto opposta. In *King Lear* il destino di Gloster sottolinea la tragica necessità del destino del protagonista. In *Anna Karenina* le azioni parallele sottolineano proprio il fatto che il destino della protagonista è bensì tipico e necessario, ma proprio come caso estremamente individuale. Senza dubbio esso rivela col massimo vigore le contraddizioni del moderno matrimonio borghese, ma ci mostra anche che, in primo luogo, queste contraddizioni non insorgono sempre ed ovunque in questa stessa direzione e possono quindi acquistare forme e contenuti anche radicalmente diversi, e che, in secondo luogo, solo in circostanze sociali e individuali molto particolari conflitti analoghi a questo, conducono di necessità al tragico destino di Anna.

Vediamo qui che il rapporto delle azioni parallele e delle figure di contrasto che si integrano a vicenda è molto più stretto nel dramma di quanto non lo sia nel romanzo. Nel romanzo basta un'affinità esteriormente anche molto lontana del problema sociale ed umano fondamentale perché si determini un'azione parallela complementare. Nel dramma questa identità generica del problema non basta, ma anche il contenuto, la direzione e la forma del problema

posto devono, in entrambi i casi, riferirsi l'uno all'altro in maniera evidente.

Questa differenza appare in modo forse ancora piú chiara se si considera la composizione dei contrasti di carattere nel dramma e nel romanzo. Si pensi a gruppi di caratteri contrastanti come Amleto-Laerte-Fortebraccio in Shakespeare o Egmont - principe d'Orange - duca d'Alba in Goethe. E si confronti il modo in cui queste figure si richiamano e si illuminano reciprocamente col modo in cui, per esempio, i personaggi principali si completano a vicenda in *Le père Goriot* di Balzac. Lo stesso Balzac, in uno dei suoi scritti teorici, fa notare come Goriot e Vautrin siano due figure parallele che si completano a vicenda; nel romanzo stesso viene messa in rilievo l'efficacia « pedagogica » complementare della vicomtesse de Beauséant e di Vautrin su Rastignac; e a loro volta Rastignac, du Marsay, de Trailles formano una serie di paralleli e di contrasti che viene integrata dall'altra parte, dal gruppo Vautrin, Nucingen, Taillefer ecc. In questa contrapposizione è importante che i personaggi non devono necessariamente acquistare queste funzioni in virtù del tratto principale del loro carattere o dell'elemento essenziale del loro destino, ma, in un determinato contesto complessivo, queste integrazioni o questi contrasti possono essere efficacemente provocati proprio da fattori del tutto secondari, episodici e marginali.

Tutto questo si riconnette alla particolarità del romanzo che abbiamo sottolineato all'inizio, per cui in esso il conflitto non è presentato « in sé », ma nella sua oggettiva connessione sociale ampiamente sviluppata, come parte ed elemento di un grande processo di evoluzione sociale. Qui è molto istruttivo paragonare la composizione di *King Lear* con quella di *Le père Goriot*, tanto piú che, come è noto, l'opera di Balzac ha risentito in modo estremamente forte dell'influenza di Shakespeare. Anzitutto il destino di re Lear, che si ritrova in Goriot, nel romanzo diventa un episodio, ancorché molto importante. Il detto di Otto Ludwig, da noi citato in altra occasione, per cui in un *King Lear* trasformato in romanzo forse il protagonista sarebbe Ed-

gar, si avvera qui con determinate varianti. Poiché anche nel destino di Rastignac è posto il problema dei rapporti fra genitori e figli, e la naturalezza ingenuamente egoistica con cui Rastignac sfrutta la sua famiglia ha una certa affinità, per quanto attenuata, con il comportamento delle figlie di Goriot nei confronti del padre. Ma la differenza più importante, dal punto di vista della composizione, è che qui il rapporto con la famiglia viene completamente ricacciato nello sfondo. A proposito di Rastignac Balzac accenna soltanto a questo aspetto; ciò che importa, per lui, è l'evoluzione che Rastignac attraversa a contatto con le più diverse specie di uomini e di rapporti umani. Ed è interessante osservare come proprio la maggiore ampiezza del romanzo, il graduale ed ampio sviluppo dei caratteri che ne costituisce l'intento principale (a differenza dell'esplosione drammatica di qualità già esistenti nei caratteri) provocano una maggiore concentrazione e una nuova, originale accentuazione dell'elemento tipico che in Shakespeare doveva necessariamente mancare.

L'osservazione di Otto Ludwig a proposito della trasformazione di *King Lear* in romanzo è estremamente acuta. Ma essa è stata approfondita e ampliata dalla prassi geniale di Balzac. Poiché Rastignac non è semplicemente una specie di Edgar, ma una sua variante peggiore, che, sotto l'impressione delle circostanze, si *sviluppa* dando luogo ad un Edgar più debole, più malleabile, meno privo di scrupoli e meno spinto. O, per dir meglio, lo è se consideriamo isolatamente questo romanzo, che si svolge *in questa direzione*. Il romanzo conosce quindi, come il dramma, l'unità e l'opposizione degli estremi e utilizza a volte analoghi insprimenti delle situazioni. Ma conosce anche forme tutte diverse dell'unità e dell'opposizione degli estremi: casi in cui, dal loro concorso, nasce un nuovo sviluppo inaspettato alla superficie, una nuova direzione di movimento. Il tratto più importante dei romanzi veramente grandi consiste appunto nella rappresentazione artistica di queste direzioni di movimento. Essi non rappresentano uno stato determinato della società: o per lo meno è uno stato solo in apparenza. La cosa più importante è di mostrare come in mo-

vimenti minuti, impercettibili e, si vorrebbe dire, capillari della vita individuale si manifesti la *direzione* di una tendenza dell'evoluzione sociale.

Qui è tangibilmente chiaro un fatto decisivo della vita che è alla base della forma di romanzo. Il dramma ha rappresentato artisticamente le grandi convulsioni, il crollo tragico di un mondo. Alla fine di ciascuna delle grandi tragedie di Shakespeare è tutto un mondo che va in rovina e ci troviamo all'inizio di un'epoca del tutto nuova. I grandi romanzi della letteratura mondiale, in particolare quelli del secolo XIX, rappresentano non tanto il crollo di una società quanto il suo processo di dissoluzione, ogni passo che conduce verso questa dissoluzione. Anche nel romanzo più drammatico non è affatto necessario che compaia, anche solo per accenni, il crollo della società in se stesso. Gli scopi della rappresentazione artistica del romanzo sono completamente raggiunti quando il corso irresistibile dell'evoluzione storico-sociale viene reso con convincente vigore. Lo scopo essenziale del romanzo è di presentare la direzione di movimento della società.

Per determinate classi, in determinate circostanze questo movimento può essere, naturalmente, un movimento di ascesa. Ma, anche in questo caso, il poeta epico coerente indicherà solo la direzione del movimento di ascesa: non è affatto necessario rappresentare una vittoria decisiva del movimento e tanto meno la sua vittoria definitiva. Si pensi all'esempio classico di *La madre* di Maksim Gor'kij e si confronti il moto d'inarrestabile avanzata di questo capolavoro, nella cui vicenda è implicitamente rappresentata anche la futura vittoria, col senso drammatico di sfacelo e di apocalissi del vecchio mondo borghese nel grande dramma gor'kijano *Egor Bulyčëv*.

Dopo tutto ciò non abbiamo bisogno, credo, di diffonderci troppo a spiegare che la scelta e la combinazione di un limitato numero di uomini e di destini umani — per quanto grande possa essere il loro numero in confronto all'economia del dramma — può rendere evidenti queste direzioni di sviluppo solo in seguito e grazie ad una elaborazione poetica molto energica. Naturalmente queste dire-

zioni di sviluppo sono contenute nei destini degli uomini, reali, nella vita « in sé ». Ma anche il contrasto drammatico è presente nei conflitti della vita « in sé ». L'elaborazione poetica della vita, la forma poetica del rispecchiamento della realtà consiste, in entrambi i casi, sia pure con mezzi diversi, nel trasformare questo « in sé » in un « per noi ». Quest'ultimo si trova altrettanto e altrettanto poco nella materia elaborata del romanzo come in quella del dramma. Anche qui, nei singoli uomini che appaiono immediatamente come individui affatto particolari, e nei singoli destini umani, si devono manifestare con immediatezza le leggi del divenire storico-sociale. La necessaria unione poetica di fenomeno ed essenza, di manifestazione completa dell'intera essenza nel puro fenomeno, esige un distacco almeno altrettanto grande dall'empiria rozza e immediata nel caso in cui, nella materia data, fenomeno ed essenza sembrano molto vicini fra loro, che in quello in cui, viceversa, sono visibilmente lontani. Le difficoltà che l'arte deve superare nel romanzo sono diverse da quelle che deve superare nel dramma, ma non sono meno grandi.

La diversità dei fatti della vita che i due generi rispecchiano nelle loro forme appare specialmente chiara nel diverso modo di comporre l'azione. Goethe, nel saggio da noi già citato sull'epica e sulla drammatica, tratta in linea di principio anche questo problema. Egli analizza i diversi motivi che determinano l'azione e ne trova alcuni, da un lato, che sono comuni all'epica e alla drammatica, mentre altri invece, rappresentano una caratteristica particolare dell'uno o dell'altro genere. Questi ultimi sono, secondo Goethe: « 1) *Progressivi*, che fanno avanzare l'azione; di essi si serve di preferenza il dramma. 2) *Regressivi*, che allontanano l'azione dalla sua meta; di essi si serve quasi esclusivamente il poema epico ».

Per intendere l'ultima affermazione di Goethe bisogna particolarmente far notare che egli distingue con cura i motivi regressivi da quelli *ritardanti*. Ritardanti sono, secondo Goethe, quegli elementi « che frenano il processo o allungano la strada; di questi si servono col massimo vantaggio entrambi i generi poetici ». Si potrebbe pensare che fra

motivi ritardanti e regressivi vi sia solo una differenza quantitativa; il motivo ritardante, quanto diventasse dominante nell'intero corso dell'azione, diventerebbe per ciò stesso un motivo regressivo. Una simile obiezione non è del tutto falsa; ma essa non considera che proprio questa intensificazione, in apparenza soltanto quantitativa, che fa di quel motivo il motivo dominante dell'azione complessiva, comporta qualche cosa di qualitativamente nuovo. La questione è relativamente semplice e senz'altro evidente nel dramma: l'eroe si lancia con impeto verso la sua meta e lotta con grande veemenza contro tutti gli ostacoli che gli si oppongono; l'azione è un continuo scontro di motivi progressivi e di motivi ritardanti. Ma nella grande epica lo schema dell'azione è perfettamente opposto: proprio quei motivi che allontanano l'eroe dalla sua meta finiscono per riuscire vittoriosi, e non solo nelle circostanze esteriori, ma diventando perfino una forza motrice nell'eroe stesso. Si pensi ai poemi omerici. Quali motivi muovono l'azione dell'*Iliade*? In prima linea l'ira di Achille e gli avvenimenti che ne derivano, e cioè esclusivamente motivi che ricacciano sempre più lontano lo scopo che forma l'argomento dell'*Iliade*: la presa di Troia. Che cosa muove l'azione dell'*Odissea*? L'ira di Posidone, che cerca d'impedire il raggiungimento dello scopo epico di questo poema: il ritorno di Ulisse.

Naturalmente questa azione regressiva non si attua senza lotta. Non solo lo stesso eroe, ma anche un gruppo di altri personaggi operanti tende a realizzare lo scopo epico e lotta senza posa contro il movimento che allontana da questa meta. Se questa lotta non ci fosse, tutta l'epica scadrebbe nella semplice descrizione di uno stato di cose. Ma il predominio di questo modo di condurre l'azione è strettamente legato alla natura particolare di quei fatti della vita di cui queste forme sono l'espressione poetica.

È senz'altro evidente, prima di tutto, che la rappresentazione artistica della «totalità degli oggetti» attraverso l'azione si può sviluppare solo nel quadro di un intreccio di questo genere. L'azione drammatica si muove rapidamente in avanti e le sue tappe successive, raggiunte me-

dianete la lotta coi motivi ritardanti, sono solo determinati e rilevanti punti nodali di questo movimento verso l'estremo inaspirarsi della situazione, verso il conflitto. Solo l'azione costruita su motivi regressivi offre la possibilità di rappresentare in maniera movimentata l'intero ambiente dell'azione, la natura e la società, come tappe di questa via, nella forma di avvenimenti e fatti significativi. Non è certo un caso che già nell'*Odissea* compaia come intreccio un motivo così importante della poesia epica successiva, quale è il viaggio o la peregrinazione con tutti i suoi ostacoli. Ma è evidente che la semplice esposizione di un viaggio non condurrebbe mai a un poema epico, ma soltanto alla descrizione di una condizione. Solo per il fatto che il « viaggio » di Ulisse è una lotta continua con una potenza piú forte, solo per questo ogni passo su questa via acquista una tensione significativa: non una sola situazione descritta è una semplice condizione o stato, bensí un vero avvenimento; è il risultato di un'azione, la causa determinante di un ulteriore scontro delle forze in lotta.

Nasce in tal modo una forma di azione che è la sola adatta a risolvere il fondamentale problema stilistico dell'epica, cioè il problema di tradurre in un operare umano quella grande serie di condizioni naturali, di istituzioni umane, di usi, di costumi e via dicendo, che, nel loro complesso, formano la « totalità degli oggetti ». L'azione drammatica irrompe attraverso tali « condizioni »; per essa esse non sono che occasioni per rivelare le forze motrici etico-sociali presenti nell'uomo. Per il dramma, quindi, non sussiste qui alcuna difficoltà specifica di rappresentazione artistica. Ma poiché qui la grande epica è grande proprio perché presenta nella sua massima pienezza questo mondo delle « cose », delle « condizioni », e tuttavia deve trasformarle sempre e dovunque in azioni umane, essa ha bisogno di un racconto che, nel corso di una lotta continua, conduca i suoi personaggi attraverso tutto questo mondo. Solo se si determinano continuamente campi di battaglia, occasioni di lotta, premi per la lotta sostenuta ecc., viene superata artisticamente la meccanica staticità delle « cose »; il vasto mondo dell'uomo appare nel suo continuo e vivo movi-

mento. Parlando di Ulisse, abbiamo fatto notare la superiorità del suo antagonista. Questo elemento è anch'esso di importanza decisiva per il modo di rappresentazione della grande epica. Sia il dramma che la grande epica, per dare una visione fedele della vita, devono rispecchiare in modo giusto la dialettica di libertà e necessità. Devono quindi presentare l'uomo e le sue azioni come legati e vincolati dalle circostanze del suo agire, dalla base storico-sociale delle sue azioni. Al tempo stesso, però, devono rappresentare la parte sostenuta dall'iniziativa umana e dall'azione del singolo individuo nel corso degli avvenimenti sociali.

Nel conflitto drammatico l'iniziativa individuale sta in primo piano. Le circostanze che, con una complicata necessità, suscitano questa iniziativa, vengono solo accennate nelle linee generali. Solo nel conflitto, solo nell'esito del conflitto si esprimono concretamente la limitazione e la determinatezza storico-sociale dell'azione umana. Nella grande epica, invece, l'elemento della necessità è sempre presente e sempre dominante. Il motivo regressivo dell'azione non è che l'espressione di quelle generali forze oggettive che sono sempre più forti di quanto possano essere la volontà e la decisione del singolo. Mentre quindi il dramma concentra in una catastrofe eroica la giusta dialettica di libertà e necessità, la grande epica dà un vasto e complesso quadro delle molteplici lotte degli individui, grandi e piccole, in parte vittoriose e in parte terminanti nella sconfitta, nel cui complesso si esprime la necessità dell'evoluzione sociale. Le due grandi forme letterarie rispecchiano quindi la stessa dialettica della vita. Ma pongono l'accento su lati diversi dello stesso contesto. Questa diversità è solo un'espressione dei diversi fatti della vita che le due forme esprimono, fatti di cui già abbiamo diffusamente parlato.

In base a questi rapporti si comprende come nel dramma l'iniziativa personale degli uomini che vi agiscono sia molto più importante che nell'epica. È così anche nel dramma antico, dove regna una necessità molto più rigorosa che nel dramma moderno. Consideriamo l'*Edipo re* di Sofocle, una tragedia che per molto tempo è stata presa come esem-

pio tipico del fatalistico « dramma del destino ». Quale ne è la vera struttura? Naturalmente, alla fine dell'azione, Edipo è chiamato a « render conto » dei suoi giorni passati; naturalmente il contenuto principale dell'azione è la rivelazione di eventi da gran tempo trascorsi. Ma la via che a questo conduce è determinata dall'energica e infaticabile iniziativa dello stesso Edipo. Egli viene schiacciato dal passato, ma i suoi propri sforzi hanno messo in movimento la pietra che lo schiaccia. La « tendenza al romanzo » di tanti drammi moderni si manifesta con tutta evidenza nel confronto con questo modello antico. Si vedano in particolare i drammi di Schiller del periodo di Weimar. La sua Maria Stuarda è, per esempio, quasi esclusivamente oggetto della lotta delle opposte forze storiche che sono personificate in figure secondarie. Il suo posto nella composizione rivela già forti tendenze epiche.

Abbiamo visto che già nell'antica poesia epica la forza motrice dell'azione non era costituita dall'eroe epico, bensì dalle forze della necessità impersonate dagli dei. La grandezza dell'eroe epico si esprimeva soltanto nella sua eroica oppure tenace e accorta resistenza a queste forze. Questa tendenza della grande epica si accentua ulteriormente nel romanzo. E in tal modo la preminenza del fattore regressivo acquista un'importanza ancora maggiore. Poiché l'oggetto dell'epopea è una lotta di carattere nazionale, che ha quindi di necessità una meta chiara ed espressa. Ora, nella lotta per il raggiungimento di questa meta, il fattore regressivo domina lo sviluppo del racconto nella forma di una catena ininterrotta di ostacoli che vi si oppongono. Il nuovo rapporto fra individuo e società, fra individuo e classe determina una situazione nuova per il romanzo moderno. L'agire individuale ha solo in misura molto limitata e solo in casi speciali uno scopo immediato di carattere sociale. Anzi, nel corso dell'evoluzione nascono sempre più romanzi importanti la cui azione non ha né può avere alcuno scopo concreto. Già per don Chisciotte l'intento di rinnovare la cavalleria e di andare in cerca di avventure, vale solo in generale. È impossibile dire che esso è uno scopo come quello di Ulisse, che vuole tornare in patria. Simile è il caso

di importanti romanzi come *Tom Jones*, *Wilhelm Meister* ecc. In *Wilhelm Meister*, alla fine, la peculiarità del nuovo romanzo è perfino chiaramente espressa: il protagonista riconosce di aver raggiunto qualcosa di completamente diverso e assai di più rispetto a ciò che voleva quando si era posto in cammino. Qui si manifesta chiaramente, dal punto di vista sociale e contenutistico, l'accresciuta funzione del fattore regressivo. In quanto la potenza dei rapporti sociali si rivela più forte dell'intento dell'eroe, in quanto si afferma vittoriosa in questa lotta, nasce appunto ciò che è socialmente necessario: gli uomini operano secondo le loro inclinazioni e passioni individuali, ma il risultato delle loro azioni è tutto diverso da quello che avevano voluto.

Va da sé che neppure qui sussiste una muraglia cinese fra l'epopea e il romanzo. Innanzi tutto vi sono importanti romanzi il cui contenuto è uno scopo ben determinato. Anche nel raggiungimento di questo fine, tuttavia, si rivela sempre la vittoria della necessità sociale. Anche qui è valida la saggezza delle parole conclusive del *Wilhelm Meister*, mentre lo scopo nazionale dell'antica epopea, poteva essere realizzato adeguatamente sia pure dopo il superamento di grandi ostacoli. Si pensi, per esempio, a *Resurrezione* di Tolstoj, dove Nechljudov vuole liberare la Maslova; questo gli riesce sí, ma la meta raggiunta si rivela interiormente ed esteriormente affatto diversa da come era stata immaginata.

Queste forme di trapasso hanno più importanza proprio in rapporto al romanzo storico. Poiché la realtà ch'esso descrive è più affine al mondo dell'epos di quella del romanzo moderno, possono naturalmente emergere, in esso, motivi che presentano una forte affinità con l'epos antico. In questo senso abbiamo già fatto notare l'epicità nell'arte di Walter Scott, di Cooper o di Gogol'. Ma anche qui rimane una differenza importante. L'epos antico presenta questa fase storica dell'umanità nel suo pieno fiorire. Il romanzo storico moderno scorge questo periodo in un lontano passato, lo considera come uno stato trascorso dell'umanità e lo vede nella tragica necessità del suo tramonto.

Così la rappresentazione della necessità nell'intreccio è molto più complicata e meno lineare che nell'epos antico; poiché viene introdotto nell'azione il rapporto di azione reciproca con le formazioni più sviluppate. Possono ancora sussistere fini epici generali, ma nel quadro complessivo della società essi hanno già un carattere particolare e hanno quindi perduto la loro natura puramente epica.

Il secondo caso importante, per quanto riguarda l'esistenza di trapassi fra epopea e romanzo, si riferisce all'arte del socialismo. Già nella lotta di classe del proletariato nella società capitalistica si possono dare finalità che implicano un'unità immediata dell'elemento individuale e di quello sociale. Nella società capitalistica, senza dubbio, esse non possono essere mai adeguatamente realizzate, ma l'opera epica si può muovere, in modo chiaro e rettilineo, verso la realizzazione futura di questi fini generali. Poiché la discussione dei problemi formali che qui si determinano esorbita dal campo di questo studio, possiamo limitarci a ricordare *La madre* di Gor'kij.

In entrambe le grandi forme letterarie, quindi, la necessità storico-sociale deve necessariamente trionfare nella lotta con la volontà e le passioni degli individui. Ma nel dramma e nel romanzo il modo della lotta e il modo della vittoria sono fundamentalmente diversi. E principalmente per il fatto che il romanzo e il dramma rispecchiano ciascuno un lato diverso e determinato del processo vitale. Vediamo che nel romanzo la necessità si esprime nella sua forma sviluppata e intricata, affermandosi attraverso una serie di casi contingenti. Nel dramma questa stessa necessità viene rappresentata come l'esito inevitabile di un grande conflitto sociale. Perciò la chiara finalità dell'eroe rimane, almeno come tendenza, anche nel dramma moderno. L'eroe tragico corre con coerenza fatale verso la sua meta, e il raggiungimento della meta, o il fallimento dello scopo, il crollo di tutta la prospettiva ecc. rivelano il carattere necessario del conflitto drammatico.

Anche questa analisi della differenza fra il romanzo e il dramma ci riconduce alla nostra constatazione precedente. Gli eroi del dramma sono « individui storici universali »,

(sia pure col giusto allargamento al dramma « borghese », suggerito da Hebbel, di questo concetto). La figura centrale del romanzo si trova invece, con pari necessità, sulla linea degli « individui conservatori » (anche questo concetto nel senso piú vasto e dialettico che abbiamo indicato, per cui l'autoriproduzione della società, le tendenze a uno sviluppo ulteriore o alla decadenza che si dispiegano in essa a poco a poco ecc., rientrano nell'ambito del « conservare »). Nel complicato intreccio dell'intero processo storico-sociale, dove il vero protagonista è la vita stessa, dove le generali forze motrici della storia formano il nucleo nascosto dei fattori regressivi in cui si esprimono le tendenze necessarie dello sviluppo, l'« individuo storico universale » può essere solo una figura secondaria del racconto. La sua grandezza storica si esprime appunto nella complicata interazione, nel suo molteplice nesso coi diversi destini privati della vita sociale, nel cui insieme si manifestano le tendenze dei destini popolari. Nel vivo dibattito del dramma queste forze storiche sono presentate direttamente. E poiché l'eroe del dramma riunisce nella sua personalità proprio le determinazioni etico-sociali essenziali di queste forze che provocano il conflitto, egli è necessariamente — nel senso piú ampio prima indicato — un « individuo storico universale ». Il dramma rappresenta le grandi scariche e le grandi eruzioni del decorso storico. Il suo eroe rappresenta il culmine luminoso di queste grandi crisi. Il romanzo presenta piuttosto il prima e il dopo di queste crisi, in un vasto nesso di azione reciproca fra la base popolare e le sommità appariscenti.

Questo rilievo dato a elementi diversi ma ugualmente reali della vita sociale ha vaste conseguenze per il rapporto dei due generi letterari con la realtà storica. Il dramma concentra la rappresentazione delle leggi fondamentali dello sviluppo intorno al grande conflitto storico. La descrizione dell'epoca e degli specifici aspetti storici è, per il dramma, solo un mezzo per esprimere in modo chiaro e concreto il conflitto stesso. La storicità del dramma si concentra quindi sul carattere storico del conflitto stesso nella sua forma pura. Tutto ciò che non si risolve direttamente

e totalmente in questo conflitto non fa che disturbare, o addirittura impedire e annullare, il corso del dramma.

Ciò non implica, naturalmente, un carattere «sovra-storico» o «universalmente umano» e astratto del conflitto, come in parte era ancora supposto dall'illuminismo e come viene proclamato da molti moderni teorici reazionari del dramma. Ancora Hebbel vedeva chiaramente che già la forma pura del conflitto, se viene rettamente intesa, è storica nella sua essenza piú profonda. Egli dice: « Si pone ora il problema: in che rapporto sta il dramma con la storia, e fino a che punto esso deve essere storico? Io penso: *nella misura in cui lo è già in sé e per sé* [sottolineato da me, G. L.] e in cui l'arte può valere come la piú alta forma di storiografia, poiché essa non può rappresentare i piú grandi e piú significativi processi di vita senza mettere insieme in evidenza le crisi storiche decisive che li suscitano e li determinano, il dissolversi o il graduale consolidarsi delle forme religiose e politiche del mondo, come principali veicoli e portatori di ogni civiltà: in una parola l'atmosfera dei tempi ». Queste osservazioni di Hebbel, benché vi si trovino ulteriormente esagerate certe tendenze idealistiche di Hegel, indicano in modo esatto il nocciolo del carattere storico del dramma. Hebbel è sulla via giusta anche quando, nelle considerazioni successive, esclude dal campo del dramma storico la rappresentazione dei cosiddetti particolari caratteristici dell'epoca e dei singoli fatti storici. Autenticità storica per il dramma, significa intrinseca verità storica del conflitto.

Per il romanzo, invece, il conflitto è solo una parte di quel mondo complessivo che esso ha il compito di rappresentare. Per il romanzo rendere una determinata realtà sociale in una determinata epoca, con tutto il suo colorito e tutta la sua atmosfera specifica, è il fine della rappresentazione artistica. Tutto il resto, tanto i conflitti che insorgono quanto gli «individui storici universali» che vi compaiono, non sono che mezzi per raggiungere questo fine. Poiché il romanzo rappresenta la «totalità degli oggetti», deve scendere necessariamente ai particolari minuti della vita quotidiana, calarsi nell'epoca concreta dell'azione, de-

ve rendere evidente il carattere specifico di questa epoca nella complessa azione reciproca di tutti questi fatti e elementi particolari. Lo storicismo generale del conflitto centrale, che forma il carattere storico del dramma, non è sufficiente per il romanzo. Questo deve essere genuinamente storico in tutte le sue parti.

Riepiloghiamo questi risultati: il romanzo è piú storico del dramma. Vale a dire che in esso la storicizzazione di tutte le manifestazioni della vita deve abbracciare ogni cosa molto piú profondamente che nel dramma. Allo storicismo generale dell'essenza del conflitto il romanzo contrappone uno storicismo concreto di tutti i particolari.

Ne consegue che la possibilità dell'« anacronismo necessario » è nel dramma senza confronto maggiore che nel romanzo. Nel rappresentare artisticamente gli elementi piú essenziali di un conflitto storicamente autentico può bastare che venga colto con profondità e autenticità storica il conflitto stesso nella sua essenza. L'espressione, che nel dramma è di necessità concettualmente intensificata, si può spingere molto al di là dell'orizzonte reale del tempo e tuttavia — se non compromette l'essenza del contenuto storico del conflitto e anzi la rende con piú intensità — mantenere la necessaria fedeltà storica.

Nel romanzo, invece, i limiti dell'« anacronismo necessario » sono molto piú ristretti. Abbiamo già accennato che neppure il romanzo può fare a meno di questo anacronismo. Ma dal momento che il romanzo presenta l'affermarsi della necessità storica non solo in generale e nella sua essenza, bensí in tutta la complessità e l'astuzia con cui essa trionfa, proprio quest'ultimo aspetto deve risultare determinante. Ma in tal modo il campo dell'« anacronismo necessario » rimane assai piú limitato che nel dramma. A questo proposito ha grande importanza, com'è ovvio, anche la vasta rappresentazione della vita popolare in tutti i suoi aspetti esteriori. Ma proprio l'evoluzione del romanzo moderno mostra quanto poco sia decisiva la genuinità dei particolari. Questi possono essere presentati con la piú concienzosa acribia antiquaria, e tuttavia il romanzo come insieme può essere tutto uno stridente anacronismo anti-

storico. Ciò non significa che la genuinità dei particolari non abbia alcuna funzione. Al contrario essa è molto importante. Ma acquista la sua importanza proprio in quanto diventa un termine di mediazione intuitivo e concreto nella rappresentazione di questa qualità specifica, di questo modo particolare in cui la necessità storica trionfa in una determinata epoca, in un determinato luogo, in determinati rapporti di classe ecc.

Siamo giunti così a un risultato in apparenza paradossale. Abbiamo detto che la possibilità dell'« anacronismo necessario » è maggiore nel dramma che nel romanzo e al tempo stesso abbiamo mostrato come il dramma si valga, molto più spesso del romanzo, di personaggi storicamente autentici e storicamente fondati. La necessità della fedeltà storica del romanzo, nonostante il suo protagonista liberamente inventato e la sua azione immaginaria, dovrebbe essere ormai abbastanza evidente dopo le considerazioni sin qui fatte. La questione della fedeltà storica del drammaturgo, della sua aderenza alla determinatezza storica dei suoi personaggi, ha dominato invece tutto il dibattito teorico intorno alla storia come oggetto della poesia. Poiché tratteremo ampiamente questo argomento nel paragrafo successivo, potremo analizzare a fondo solo allora la dialettica di questo problema.

Ci limitiamo qui a mettere in evidenza un elemento essenziale atto a lumeggiare il lato formale della questione. Abbiamo indicato come differenza essenziale fra il dramma e la grande epica il fatto che il dramma è per sua essenza qualcosa di presente, un avvenimento che si svolge sotto i nostri occhi, mentre la grande epica, del pari per sua essenza, ci viene presentata come qualcosa di passato, come un fatto che si è già interamente compiuto.

Per la tematica storica ciò significa quanto segue: la rappresentazione storica di un fatto nel romanzo non si trova affatto in un rapporto paradossale col suo modo di esposizione. Se dobbiamo rivivere tutti i contenuti del romanzo storico anche come cosa nostra, per riceverne un'impressione artistica, li riviviamo però come *nostra preistoria*. Mentre « cosa nostra », nel dramma storico, significa qual-

cosa di paradossale. Poiché dobbiamo rivivere questo evento da gran tempo trascorso come un fatto presente e come tale che ci riguarda direttamente. Se un interesse puramente antiquario, un sentimento di pura curiosità distrugge già l'effetto del romanzo storico, l'esperienza della mera preistoria non basta perché l'impressione suscitata dal dramma sia immediata e ci trascini. Quindi, salvo restando la genuinità storica dell'essenza del contrasto, il dramma storico deve rendere evidenti, negli uomini e nei loro destini, quei tratti che vengono direttamente sentiti come presenti anche da uno spettatore per cui questi avvenimenti sono lontani di parecchi secoli. Il *tua res agitur* ha, nel dramma, un significato qualitativamente diverso da quello che può avere nel romanzo. Ciò ha per conseguenza che il dramma mette in rilievo, in tutti gli uomini, quei tratti che nel corso della storia sono stati relativamente più permanenti, più generali, più regolari. Come disse una volta Otto Ludwig, il dramma ha un carattere essenzialmente « antropologico ».

5. *Lineamenti dello sviluppo dello storicismo nel dramma e nella teoria drammatica.*

Solo ora possiamo intendere chiaramente la questione storica posta all'inizio di questo capitolo e rispondere ad essa; come sia stato possibile, cioè, che nell'epoca di una coscienza storica poco sviluppata e quasi inesistente nascessero grandi drammi storici, mentre i romanzi storici erano vere e proprie caricature sia del romanzo che della storia. Intendiamo naturalmente parlare anzitutto di Shakespeare e di alcuni dei suoi contemporanei. Ma non solo di essi, poiché senza dubbio alcune tragedie di Corneille o di Racine, di Calderón o di Lope de Vega sono tragedie storiche di grande importanza e di grande efficacia. È oggi un fatto universalmente noto che questa ondata di grandi drammi, ivi compresi i drammi *storici*, è nata dalla grande crisi e dal crollo del sistema feudale. Deve anche considerarsi come universalmente noto — e immediatamente accertabile per ognuno che legga con attenzione i « drammi dei re » di

Shakespeare – che i maggiori poeti di questo periodo avevano una visione profonda dei principali conflitti del grande periodo di transizione. Specialmente in Shakespeare si manifesta con la massima chiarezza una serie di contraddizioni interne del sistema feudale, che portano necessariamente alla sua dissoluzione.

Ma ciò che interessava in prima linea questi poeti – e in primo luogo Shakespeare – era non tanto la complicata causalità storica reale, che portava con sé necessariamente il tramonto del feudalesimo, quanto i conflitti umani che nascevano in modo necessario e tipico dalle contraddizioni di questo tramonto, quanto i vigorosi e interessanti tipi storici dell'antica umanità feudale che scompare e il nuovo tipo eroico in ascesa del nobile o del signore umanistico. Soprattutto il ciclo dei drammi storici di Shakespeare abbonda di conflitti di questo genere. Con una chiarezza geniale di sguardo e un senso sottilissimo delle differenze Shakespeare considera questo groviglio delle contraddizioni che riempiono il corso ineguale della crisi mortale del feudalesimo, durata per secoli. Shakespeare non semplifica mai questo processo riducendolo a una meccanica opposizione del « vecchio » e del « nuovo ». Egli vede il carattere umanistico vittorioso del nuovo mondo nascente, ma vede anche che questo mondo nuovo ha provocato la rovina di una società patriarcale per più riguardi migliore dal punto di vista umano e morale, più intimamente legata agli interessi del popolo. Shakespeare vede la vittoria dell'umanesimo, ma vede nello stesso tempo che il nuovo mondo che si afferma porterà il dominio del denaro, l'oppressione e lo sfruttamento delle masse, lo sfrenato egoismo, la smoderata avidità. Soprattutto i tipi del feudalesimo socialmente, moralmente e umanamente degenerato sono rappresentati nei suoi drammi storici con forza e verità incomparabile, e contrapposti ai tipi della vecchia nobiltà, ancora intimamente priva di problemi e incorrotta. (Shakespeare prova una viva simpatia personale per quest'ultimo tipo e talvolta lo idealizza, ma da grande poeta chiaroveggente si rende conto dell'inevitabilità del suo tramonto). Con questa chiara visione dei tratti etico-sociali che si manifestano in que-

una grande crisi storica, Shakespeare può creare drammi storici di grande autenticità e fedeltà storica, anche se non ha ancora vissuto la storia come storia, nel senso del secolo XIX, nel senso di quella concezione che abbiamo analizzato in Walter Scott.

Qui naturalmente non interessano gli innumerevoli anacronismi minuti e fattuali di Shakespeare. Egli tratta sempre la verità storica, nel senso del costume, degli oggetti ecc., con la sovrana libertà del grande drammaturgo che è istintivamente e profondamente convinto della irrilevanza di tali piccoli particolari rispetto alla verità del grande conflitto. Così Shakespeare innalza sempre ogni conflitto, anche se tratta gli argomenti a lui ben noti della storia inglese, al livello di grandi contrasti umani tipici, che sono storici solo in quanto Shakespeare accoglie generalmente in ognuno dei tipi che si presentano, i tratti più significativi e più importanti della crisi sociale, risolvendoli completamente nella diretta rappresentazione dell'individuo. Raffigurazioni di caratteri come Riccardo II o Riccardo III, contrasti come quello di Enrico V e Percy Hotspur, sono sempre fondati su questa base storico-sociale osservata in modo mirabile. Ma il loro effetto drammatico decisivo è di carattere etico-sociale, etico-umano, « antropologico »: in tutti questi casi Shakespeare rappresenta i tratti più generali e più costanti di tali conflitti e contraddizioni sociali.

In tal modo Shakespeare concentra nei conflitti storici le relazioni umane decisive con una veemenza di cui non si ha esempio né prima né dopo di lui. Con la noncuranza dei grandi tragediografi per la cosiddetta verosimiglianza (che Puškin, nei suoi scritti teorici, ha sempre combattuto con passione), Shakespeare fa sempre scaturire questo ultimo effetto umano dalle lotte storiche del suo tempo, conferendogli però un'altezza umana, una concentrazione e generalizzazione insieme, che raggiunge a volte una chiarezza e precisione veramente antica di contrasti. Sembra di ascoltare un coro antico, quando Shakespeare, nel terzo atto di *Henry VI*, riunisce sul campo di battaglia un figlio che ha ucciso il padre e un padre che ha ucciso il figlio e fa dire a uno di essi:

« A Londra sono stato arruolato di prepotenza da quelli del re; mio padre, che era al servizio del duca di Warwick, fu costretto ad arruolarsi col partito di York: e così io, che dalle sue mani ho ricevuto la mia vita, l'ho spogliato della sua ».

E quindi:

« FIGLIO (*che ha ucciso il padre*) Fu mai un figlio tanto disperato per la morte di suo padre?

« PADRE (*che ha ucciso il figlio*) Fu mai un padre in tanto pianto per la morte d'un figlio?

« RE ENRICO Fu mai un re tanto angosciato dal dolore dei suoi sudditi? Molto è il vostro dolore; cento volte più è il mio »¹.

Aspetti analoghi si potrebbero mostrare in tutti i punti culminanti di questi drammi. L'elaborazione shakespeariana della storia mira sempre a cogliere e a rappresentare, sul terreno storico reale della guerra delle due rose, le opposizioni più grandiose in senso umano. La sua fedeltà e genuinità storica consiste nel fatto che quei tratti umani hanno accolto in sé gli elementi più essenziali di quella grande crisi storica. Ricordiamo soltanto l'esempio di Riccardo III e della sua sposa, una scena che rivela direttamente solo elementi umani e morali, solo il misurarsi di due volontà umane, ma che proprio per questo suo carattere rappresenta con straordinaria evidenza storica la grande energia, il cinismo perfettamente amorale del più importante personaggio di questo periodo di dissoluzione, dell'ultimo tragico protagonista della guerra civile fra la nobiltà.

Non è certo un caso che Shakespeare, al culmine della sua creatività poetica, abbia abbandonato questa tematica storica in senso stretto. Così facendo, egli è rimasto del tutto fedele alla storia nel senso in cui fa vivere, e ha creato immagini di questa transizione storica ancora più grandiose che al tempo dei « drammi dei re ». Infatti le grandi tragedie della maturità (*Hamlet, Macbeth, King Lear* ecc.) utilizzano il materiale leggendario e aneddoticico di antiche

¹ Traduzione di Cesare Vico Lodovici [N. d. T.].

cronache per rappresentare singoli problemi etico-sociali di questa crisi di transizione in una forma ancora piú concentrata di quanto fosse possibile ottenere restando legati agli avvenimenti della storia inglese. Queste grandi tragedie respirano lo stesso spirito storico dei drammi storici in senso stretto; solo che, degli eventi esteriori, dell'alternativa vicenda delle lotte sociali nella storia reale — che dal punto di vista drammatico appare fortuita —, è rimasto solo quanto era assolutamente indispensabile per mettere in evidenza il problema morale ed umano di volta in volta centrale. I grandi personaggi tragici del periodo della maturità di Shakespeare sono perciò i piú possenti tipi storici di questa crisi di transizione. Proprio per il fatto che Shakespeare poté procedere qui assegnando il primato all'azione — con maggiore concentrazione drammatica, con una caratterizzazione piú « antropologica » che nei drammi « storici » —, queste grandi tragedie sono piú profonde e piú vere storicamente nel senso shakespeariano.

Sarebbe del tutto falso vedere, in questa elaborazione della materia leggendaria in Shakespeare, una « modernizzazione » nel senso attuale. Anche critici di valore ritengono che i suoi drammi sulla storia romana, contemporanei delle grandi tragedie, siano in realtà eventi inglesi e con caratteri inglesi, dove il mondo antico servirebbe solo da costume esteriore. (Anche in Goethe si possono ritrovare affermazioni analoghe). Ma nel giudicare questi drammi bisogna tener conto proprio dell'aspetto universalizzante della caratterizzazione shakespeariana, nonché della straordinaria ampiezza e profondità del suo sguardo nel valutare quelle correnti il cui complesso forma la crisi del suo tempo. E l'antichità è, per questo periodo, una viva potenza etico-sociale a cui non si ha bisogno di ritornare come a un remoto passato. Quando Shakespeare, ad esempio, rappresenta Bruto, gli sono presenti in una visione viva i tratti storici del repubblicanesimo della nobiltà del suo tempo. (Si pensi all'amico di giovinezza Montaigne, a Etienne de la Boétie). Poiché questo tipo era familiare a Shakespeare nei suoi tratti sociali e umani piú profondi, egli poté ricavarne e sviluppare, dalla storia di Plutarco, quei tratti che

sono stati caratteristiche comuni e storicamente costanti, comuni aspetti « antropologici » dei due periodi. Egli quindi non trasferisce semplicemente lo spirito del suo tempo nell'antichità, ma partendo da esperienze realmente e intrinsecamente vicine, storicamente e moralmente affini del proprio tempo, giunge a rendere vivi quegli avvenimenti tragici dell'antichità in cui si potevano trovare, in questa forma universalizzata, tratti oggettivamente comuni.

I drammi che attingono la loro materia dalla storia romana appartengono quindi, riguardo allo stile, alla serie delle grandi tragedie già ricordate della piena maturità. Ivi Shakespeare concentra di volta in volta le tendenze più generali della crisi della sua epoca in un conflitto significativo di universalità e profondità tipiche. Il primo dramma realmente storico raggiunge qui il suo punto culminante: quel dramma storico che era storicamente possibile in questa prima crisi di transizione della nuova società nascente.

La seconda ondata del dramma storico si ha, come abbiamo già mostrato, con l'illuminismo tedesco. Abbiamo fatto notare allora le ragioni storico-sociali che hanno condotto proprio in Germania a questo rafforzamento nel senso storico. Questo sviluppo comincia col *Götz von Berlichingen* di Goethe, che in superficie appare come una continuazione delle « storie » di Shakespeare. Ma questa affinità è solo esteriore. In Goethe manca il grande tratto drammatico delle « storie » di Shakespeare, mentre c'è una tendenza alla fedeltà e all'autenticità storica dei particolari della vita che a Shakespeare era completamente estranea. Si è determinata, in quest'opera, una forte epicizzazione del dramma, l'introduzione nel dramma della « totalità degli oggetti » storica. La povertà di argomenti della storia tedesca ha reso impossibile, come lo stesso Goethe riconobbe più tardi, un ulteriore sviluppo in questa direzione. Le persecuzioni dirette di questo dramma conducono alla vuota teatralità dei drammi cavallereschi. In un ampio senso storico, il *Götz von Berlichingen* è piuttosto un precursore del romanzo di Walter Scott che un evento nell'evoluzione del dramma storico.

Ma nello stesso Goethe e soprattutto in Schiller si de-

termina una nuova fioritura del dramma storico. Essa poggia sulla grande epoca di crisi che costituisce l'immediata fase preparatoria della Rivoluzione francese e sulla Rivoluzione stessa. Grazie al carattere intimamente dialettico di questa crisi essa ha, rispetto a Shakespeare, una piú forte e consapevole tendenza storicistica. Si tratta di rappresentare non solo gli elementi della realtà storica di un periodo, connessi inseparabilmente ai tratti umani e morali dei personaggi, e integralmente risolti in essi, ma anche i tratti storico-sociali molto concreti di una determinata fase di sviluppo. La rappresentazione della crisi preparatoria della Rivoluzione dei Paesi Bassi nello *Egmont* e quella della Guerra dei Trent'anni nel *Wallenstein* presentano in misura molto maggiore questi caratteri *storici determinati*, di quanto non fosse il caso nei drammi storici di Shakespeare. E non piú nell'accumulazione di tipo epico di tratti storici interessanti di un'epoca, come avviene ancora nel *Götz*, ma cercando di trasferire la qualità storica particolare di una situazione storica determinata il piú profondamente possibile nei caratteri stessi, nel loro peculiare modo di agire, nelle particolari svolte dell'azione.

Particolarmente profonde ed esatte queste caratteristiche storiche sono nell'*Egmont* di Goethe. L'abbandono della tendenza epica del *Götz* è legato al tentativo di avvicinare il nuovo dramma storico a quel tipo di dramma che Shakespeare aveva creato nel periodo della maturità. Goethe e Schiller aspiravano a toccare quell'altezza di universalizzazione umana dei conflitti che Shakespeare aveva raggiunto in quei drammi. Ma essi volevano rappresentare, nei loro drammi, una crisi dello sviluppo affatto concreta e storicamente reale. Lo stile del *Macbeth*, del *King Lear* ecc. doveva quindi diventare lo stile dominante del dramma storico. (In questa breve rassegna possiamo lasciare da parte certi esperimenti classicistici).

Da queste tendenze risulta senza dubbio accentuato lo storicismo del dramma, ma questo storicismo è anche molto piú discorde e problematico, rispetto a quello di Shakespeare. Poiché Goethe e Schiller seguivano tendenze contraddittorie nell'affrontare la materia storica, questa

contraddittorietà produceva — specialmente in Schiller — profonde dissonanze di stile. In primo luogo entrambi derivavano dall'illuminismo la tendenza a rappresentare nelle loro opere l'« universale umano ». In questa tendenza sono contenute molte intenzioni polemiche e rivoluzionarie dell'illuminismo; un impiego consapevole di questo « universale umano » contro tutte le particolarità e le esclusioni della società divisa in caste. E nonostante tutti i cambiamenti della loro visione del mondo, in Goethe e in Schiller questa tendenza rimase sempre viva: essi non considerarono mai il modo di apparire storico-sociale di un uomo come qualcosa che ne avesse penetrato a fondo ed esaurito l'essenza umana. In secondo luogo, però, proprio in seguito allo sviluppo dell'ideologia illuministica, alla fine del secolo XVIII si erano straordinariamente rafforzati in loro gli elementi storicistici. Non è nemmeno necessario riferirsi ai particolari studi storici di Schiller, poiché questa tendenza alla storicizzazione concreta della materia era presente in lui fin da prima, e in Goethe questa tendenza corrisponde alle sue generali aspirazioni realistiche.

Il tentativo di applicare lo stile della maturità di Shakespeare al dramma storico così inteso conduce essenzialmente a trovare un compromesso artistico fra queste tendenze antitetiche. Abbiamo già mostrato, in altro contesto, quale fu la soluzione trovata da Goethe per questo problema e quale posto essa occupa nello sviluppo storico complessivo. Schiller non raggiunge una visione unitaria. Sebbene egli, specialmente nell'ultimo periodo, studi a fondo il carattere storico delle epoche che tratta e le rappresenti in quadri storici avvincenti e grandiosi, e spesso anche storicamente autentici, molte delle sue figure, diventando « universalmente umane », abbandonano ogni realtà storica e diventano, come dice Marx, « megafoni » del poeta, emanazioni dirette del suo umanesimo idealistico.

Un nuovo e più alto grado di storicismo nel dramma è stato prodotto dal romanzo storico di Walter Scott. Veramente questo grado si manifesta da principio solo in singole opere eminenti: nei drammi di Manzoni e soprattutto nel *Boris Godunov* di Puškin. Quest'ultimo riconosce, co-

me abbiamo visto, con grande chiarezza che con l'avvento di Walter Scott è nato, anche rispetto a Goethe, un nuovo periodo del dramma storico; e sente con grande sicurezza che questo nuovo periodo si può esprimere solo in un consapevole avvicinamento a Shakespeare, e che la sua novità consiste nel realizzare l'unità della concreta realtà storica con la sua universalizzazione etico-sociale, col più forte rilievo dato alla necessità storica e alle « costanti » antropologiche in uno spirito consapevolmente storico.

Così Puškin si allontana dalle aspirazioni stilistiche di Goethe e di Schiller; il suo modello stilistico tornano ad essere le « storie » di Shakespeare, questa volta, però, non sulla linea di un'epicizzazione della vicenda drammatica, come nel giovane Goethe, bensì, al contrario, nella direzione di una più forte concentrazione drammatica interna. Questa consiste anzitutto in una accentuazione della necessità storica generale, più forte che nello stesso Shakespeare. In questa tendenza Puškin si trova certamente d'accordo con il Goethe e lo Schiller del periodo di Weimar. Ma li supera entrambi, specialmente Schiller, in quanto rappresenta la necessità evitando ogni astrazione formalistica e facendola nascere organicamente dalla rappresentazione della vita del popolo. (Ricordiamo quanto abbiamo già detto a proposito del coro nella tragedia). In tal modo Puškin crea una così rigorosa cornice di necessità della vicenda storica che, senza spezzarla, può presentare singole scene di shakespeariana potenza e esplosività nella vita di una grande personalità storica. Scene come la confessione dello pseudo-Dimitri a Marina con la sua repentina svolta finale, hanno un'arditezza, una concretezza e verità di passione, un grado di universalizzazione drammatica e umana che si ritrovano soltanto in Shakespeare.

Il nuovo grado dello storicismo si manifesta particolarmente nel fatto che la più profonda concretizzazione della materia storica rende possibile a Puškin (e anche a Manzoni) di umanizzare in modo profondo la presa di posizione dei suoi eroi di fronte ai problemi politico-sociali e di tradurla direttamente in un'espressione drammatica, etico-umana. Invece Goethe, e soprattutto Schiller, erano costret-

ti a introdurre nei loro drammi storici motivi di amicizia e di amore per creare un campo in cui le passioni veramente umane potessero esplicarsi liberamente. (Si pensi anzitutto a Max Piccolomini nel *Wallenstein*). La relativa riduzione di questi motivi in Puškin, in Manzoni e anche nel grande drammaturgo tedesco Georg Büchner è quanto mai caratteristica per questa fase di sviluppo; si hanno qui, fra l'altro, gli elementi ai quali si dovrebbe ricollegare uno sviluppo odierno.

Ma proprio qui bisogna sottolineare due punti che nella successiva evoluzione sono caduti nell'ombra. In primo luogo la riduzione dei motivi umani « privati » non significa affatto che essi vengano del tutto esclusi. Sono solo ridotti a quanto è drammaticamente indispensabile; di essi si presenta, in forma molto concentrata, solo quanto è assolutamente necessario per caratterizzare le grandi personalità storiche nel loro rapporto coi problemi della vita del popolo. In tal modo Dimitri, Boris Godunov, il conte di Carmagnola o Danton sono rappresentati come eroi storici la cui vita umana sottolinea in loro e rende più comprensibili quei tratti per cui appunto essi sono diventati questi concreti « individui storici universali », e in virtù dei quali s'innalzano e tramontano tragicamente. Questo modo di rappresentazione non significa, a differenza di quanto avviene nell'evoluzione successiva, una descrizione spoglia, feticistica, mistificata o puramente propagandistica della necessità storico-politica. La grandezza drammatica di questo periodo, e anzitutto di Puškin, consiste nel fatto che in esso si riuscì a tradurre effettivamente le forze motrici storico-sociali nell'azione e reazione di concreti individui in lotta.

In secondo luogo, in Puškin e nei suoi contemporanei veramente grandi il modo d'individualizzazione non si orienta mai verso ciò che è meramente individuale, non ristagna mai negli aspetti storico-sociali caratteristici. I frammenti della prefazione scritta da Puškin per il suo dramma mostrano bene come egli si ponesse consapevolmente il problema dell'universalizzazione umana dei suoi personaggi storici. Egli sottolinea, per esempio, nella figura del suo

pretendente, i tratti che lo avvicinano a Enrico IV, e fornisce cenni altrettanto illuminanti circa le sue intenzioni a proposito di Marina, Šuiskij ed altri. E proprio questa universalizzazione dei personaggi e del loro destino tragico gli è riuscita in modo mirabile. Ma il realismo molto più modesto del periodo successivo a Puškin non ha più inteso questa tendenza, e il suo grande avvio è rimasto senza continuatori. Una sorte simile ebbe il grande tentativo compiuto in Germania da Georg Büchner. Il periodo a lui successivo cade in parte in un raffinamento psicologico delle passioni « private » degli eroi drammatici, e in parte in una rappresentazione mistificata delle necessità storiche. I più importanti autori di drammi storici, specialmente in Germania, cercano bensì di convertire adeguatamente lo spirito dei tempi in termini drammatici, ma nonostante una comprensione spesso profonda di questi problemi, tornano sempre di nuovo a scivolare nella modernizzazione. (Questa problematica appare con la massima chiarezza nel notevole teorico della tragedia e tragediografo di grande talento Friedrich Hebbel).

Abbiamo visto come, data la necessità, per il dramma storico, di fare suoi protagonisti « individui storici universali », il problema della fedeltà ai fatti storicamente dati debba necessariamente sorgere molto presto. Poiché la natura stessa delle cose fa che questi « individui storici universali » siano per la maggior parte figure note della storia stessa, e poiché la forma drammatica esige necessariamente profonde trasformazioni nella materia storica data, doveva sorgere, nella teoria del dramma, la questione dove cominci la libertà del drammaturgo di fronte alla sua materia storica e fino a che punto essa possa giungere senza distruggere del tutto il carattere storico dell'opera.

Le motivazioni teoriche della *tragédie classique* prendono posizione di fronte a questo problema ancora in modo piuttosto empirico, facendo violenza al passato con ingenua indipendenza. Corneille sostiene la tesi che i tratti fondamentali degli avvenimenti offerti dalla storia o dalla leggenda sono vincolanti per il poeta; la sua libertà consisterebbe invece nel poter liberamente inventare la via che

collega questi avvenimenti. Nella trattazione concreta di tali questioni appare nel modo piú chiaro come in questi drammaturghi non vi sia nemmeno una traccia di comprensione per la tematica antica da essi preferita. Mentre Shakespeare prende dal passato solo quegli argomenti che presentano un'affinità di problemi viva e storicamente fondata con le grandi crisi storiche del suo tempo, la tematica della *tragédie classique*, considerata da questo punto di vista, è talvolta indiscriminata e arbitraria. Essa vuole rappresentare grandi esempi di necessità tragica; e crede di trovarli nella storia e nelle leggende dell'antichità. Ma le mancano i presupposti per intendere i fondamenti reali di queste azioni. È quindi costretta ad attribuire ai personaggi una psicologia del tutto estranea alla materia originaria, cosicché la fedeltà ai fatti diventa una semplice esteriorità.

A questo riguardo basta forse citare un esempio significativo. Nelle sue considerazioni teoriche intorno alla tragedia Corneille analizza il modo in cui l'*Orestide* potrebbe essere rielaborata « secondo i tempi ». Ed è interessante che egli sia urtato proprio dal motivo storicamente e socialmente decisivo, cioè dal fatto che Oreste uccida la madre: dal motivo stesso in cui si esprime, come crisi della storia universale, la lotta fra matriarcato e patriarcato. Corneille propone come soluzione che Oreste si trovi bensì costretto, *de facto*, a uccidere la madre, dato che questo avviene nell'antica leggenda; ma la sua intenzione dovrebbe essere solo quella di uccidere il seduttore della madre Egisto, e il matricidio dovrebbe essere solo la conseguenza di un caso disgraziato in questa lotta. Qui si vede fino a che punto tale concezione della fedeltà alla materia storica si trasformi in caricatura. Ma non si tratta affatto di una concezione isolata di Corneille. Secondo Condorcet, Voltaire si gloria di avere, rielaborando questo ciclo, reso Clitennestra « piú commovente » ed Elettra « meno barbara » che negli antichi drammaturghi.

In queste affermazioni si manifesta con grande chiarezza la mancanza di senso storico, anzi lo spirito antistorico di questo periodo. È come se un abisso incolmabile separasse questo antistoricismo dalla grande visione storica della

prassi drammatica di Shakespeare. Qui, naturalmente, esiste un'opposizione che si rispecchia anche nella rappresentazione artistica di temi storicamente meno estranei da parte della *tragédie classique*. Ma l'ingenua rozzezza di queste formulazioni teoriche sarebbe forse meno patente se i drammaturghi dell'età elisabettiana si fossero espressi in termini altrettanto astratti circa il loro rapporto con la storia. La prassi drammatica di Shakespeare sta infinitamente al di sopra della comprensione teorica che, ai suoi tempi, si aveva per la storia in generale. Ma questa superiorità ha la sua vera radice nel vivo rapporto col popolo, che è una caratteristica dell'arte di Shakespeare, e grazie al quale i grandi e vivi problemi generali del tempo gli erano presenti e volevano essere da lui rappresentati artisticamente. La *tragédie classique* era invece un'arte di corte che, come tale, si trovava molto più fortemente sotto l'influsso di correnti teoriche in cui era venuta meno la comprensione per questi grandi problemi della vita del popolo e quindi per gli avvenimenti storici affini che li chiariscono direttamente. Puckin, nelle sue osservazioni sul dramma, fa notare molto giustamente come il drammaturgo, che sia al tempo stesso un poeta popolare, abbia una libertà di movimento, di fronte alla materia e al pubblico, molto maggiore di quella del drammaturgo di corte, che scrive o s'immagina di scrivere per un pubblico che gli è superiore per posizione sociale e per cultura.

Nonostante questo carattere problematico, spinto fino alla caricatura, nel modo di concepire il rapporto del dramma con la storia, anche qui non va dimenticato che questi poeti cercavano la vera drammaticità, il contatto diretto col loro tempo, il carattere immediatamente pubblico del dramma; e che quindi, nella loro violenta modernizzazione della tematica storica, si nasconde anche un elemento veramente drammatico, anche se spesso in modo invertito e deformato in seguito alla base sociale problematica di tutto questo dramma. D'altronde non si deve immaginare che questa deformazione antistorica sia ovunque uniforme. Essa dipende molto dall'intimo rapporto di ciascuna tematica concreta coi problemi scottanti del presente. A questo ri-

guardo i miti antichi sono certamente un caso limite di incomprendione. Dove invece, o il carattere feudale del tema costituisce un ponte verso il presente, come ad esempio nel *Cid*, o la storia antica solleva problemi che, come nei drammi shakespeareiani di argomento antico, presentano una certa affinità elettiva coi problemi contemporanei (si pensi al *Cinna* di Corneille e ancor più alla rappresentazione del personaggio di Nerone in Racine), può essere raggiunto un grado abbastanza alto di storicismo drammatico. Ma l'esame di queste gradazioni, e a maggior ragione delle loro cause, non rientra nel quadro del presente studio.

Nonostante tutte queste tendenze in contrario la linea principale di queste raffigurazioni artistiche rimane anti-storica e sovrastorica. Perciò la nascita del senso storico nel corso del secolo XVIII doveva approfondire ulteriormente questa problematica nei drammaturghi francesi. Il problema dell'autenticità e della fedeltà storica è, in Voltaire, solo fedeltà ai fatti storici. E poiché egli accoglie sostanzialmente invariate le basi del dramma dai suoi predecessori, le contraddizioni si manifestano in modo ancor più deciso che in Corneille e in Racine.

Quanto fosse aspro e inconciliabile il contrasto fra le esigenze del dramma e l'autenticità storica agli occhi degli illuministi si può forse mostrare con la massima chiarezza nelle affermazioni di Hénault. Questi fu uno dei pochi francesi del suo tempo che ricevettero da Shakespeare una grande e positiva impressione. Particolarmente *Henry VI* destò l'entusiasmo di Hénault, il quale cercò di gareggiare con la vastità e la ricchezza della visione storica di Shakespeare in una serie di scene in prosa sul regno e sul destino di Francesco II. Ma egli solleva il problema dal lato della storiografia. Dopo aver descritto l'impressione del dramma shakespeareiano, si chiede: « Perché la nostra storia non è scritta così? Come mai nessuno è ancora giunto a questa idea? » E da questo punto di vista critica la maniera superficiale, l'esposizione priva di rilievo e di vita degli storici di allora. « La tragedia ha un difetto opposto, ugualmente grave per colui che ne vuole ricevere un ammaestramento, ma un difetto che essa giustamente assume

come propria legge: quello di rappresentare solo un'azione importante e, come la pittura, di limitarsi a un momento solo; poiché, se l'immaginazione vagasse per una serie di momenti diversi, il nostro interesse si raffredderebbe. Così la storia presenta freddamente, rispetto alla tragedia, una lunga e precisa serie di eventi; mentre la tragedia rende con vigore il singolo avvenimento che prende a rappresentare, ma, in confronto alla storia, è povera di fatti. Non potrebbe forse, dalla loro unione, nascere qualcosa di utile e di gradito? » In questa teoria vediamo ancora storicismo e drammatica in netta opposizione fra loro. Nonostante il suo entusiasmo per Shakespeare, Hénault è ancora relativamente cieco di fronte al suo *storicismo drammatico*. Ma nonostante questa rigidità immediata e antidialettica dei contrasti, non si può negare che sia stato compiuto qui un importantissimo passo in avanti nel senso di una visione più chiara del problema.

Il grande merito di Lessing, che gli vale una posizione particolare nella storia dell'estetica illuministica, è di avere considerato per la prima volta come problema — anche se in modo ancora approssimativo — il rapporto dialettico fra storia e tragedia. La nuova concezione dell'illuminismo circa il rapporto fra dramma e storia riceve negli scritti di Lessing la sua più alta formulazione. Abbiamo osservato come Lessing, a prima vista, rappresenti una tendenza del tutto antistorica, poiché vede nella storia solo un « repertorio di nomi ». Ma un'analisi più attenta mostra che la cosa non è affatto così semplice. Il nocciolo della concezione di Lessing si può riassumere nella tesi « che i caratteri, per il poeta, debbono essere molto più sacri dei fatti ». Perciò egli formula la questione nel modo seguente: « *Fino a che punto il poeta si può allontanare dalla verità storica? Fin dove vuole, in tutto ciò che non concerne i caratteri. Solo i caratteri sono sacri per lui; accentuarli, metterli meglio in luce è tutto ciò che può aggiungervi di suo; il minimo cambiamento essenziale distruggerebbe la ragione per cui essi portano questi nomi e non altri. E nulla è più urgente di ciò di cui non sappiamo dare alcuna ragione* ».

Con ciò Lessing formula la questione anzitutto in modo

molto piú deciso, esplicito e sincero che non i teorici del classicismo francese. Come grande teorico del teatro, egli comprende che l'uomo si trova incondizionatamente al centro del dramma; e che solo un essere umano con cui possiamo direttamente e fortemente immedesimarci in tutta l'estensione del suo destino, in tutta la natura peculiare della sua psicologia, può diventare il protagonista di un dramma. Quindi, nonostante la formulazione apparentemente antistorica della sua domanda, nonostante le molte tendenze antistoriche della sua concezione filosofica generale, Lessing pone la questione già in termini molto piú storici. Egli non permette piú ai drammaturghi di escogitare una « via » per collegare fra loro fatti storici rimasti incompresi. Esige da loro che si accostino alle figure del passato considerandole come totalità indivisibili e che scelgano fra esse, per farne dei protagonisti, solo quelle che possono essere rese comprensibili all'età presente in tutta l'estensione del loro destino. È questo un grande passo in avanti verso la chiarificazione teorica del problema. Certo la tematica storica rimane, anche in Lessing, fortuita, poiché la storia non si presenta ancora come un processo che spinge verso il presente e l'idoneità richiesta dei caratteri storici non dipende ancora dall'intima natura storica dell'urto di forze sociali che è alla base del conflitto.

Ma non si può negare che in Lessing, cominciano a sorgere anche tendenze verso una comprensione di questi rapporti. Esse certo derivano piuttosto dalla profonda comprensione della peculiarità della forma drammatica che da un vero e proprio senso storico. Ma Lessing ha perfettamente ragione quando, nel giudicare un dramma storico, rifiuta energicamente di fare appello all'autenticità o inautenticità storica. Ciò avviene appunto in considerazione delle necessità della forma drammatica. « Ciò è realmente accaduto? Sia pure: vuol dire che avrà avuto la sua buona ragione nell'eterno e infinito nesso di tutte le cose. In questo è saggezza e bontà ciò che nei pochi elementi presi dal poeta ci appare come cieco fato e malvagità. Di questi pochi elementi egli dovrebbe fare un tutto perfettamente concluso, in cui l'uno spieghi perfettamente l'altro, e dove non

si incontri alcuna difficoltà che non ci permetta di trovare appagamento in un piano, e ci costringa a cercarlo fuori di esso nel piano universale delle cose...» Lessing difende quindi la libertà del poeta drammatico nei confronti della mera esattezza oggettiva dei fatti storici, in nome della totalità conclusa del dramma, aggiungendovi l'esigenza che questa totalità sia un'immagine adeguata delle leggi essenziali del processo storico. Rivendica quindi la libertà di allontanarsi dai singoli fatti, in nome di una più profonda fedeltà allo spirito del tutto. Questa è già una profonda motivazione del rapporto del dramma con la realtà.

Nelle sue analisi concrete, Lessing va però ancora oltre. Egli riconosce che vi sono molti casi in cui la realtà storica offre la tragedia cercata dal drammaturgo già in una forma pura. Egli esige, in tali casi, che il drammaturgo si affidi all'interna dialettica di questa materia e ne colga con la massima fedeltà le leggi del movimento. Il suo biasimo all'ultimo Corneille si concentra sul fatto che questi non è capace di riconoscere il grande corso tragico della storia reale e quindi deforma e degrada con meschine invenzioni questa grande linea di avvenimenti che è già data nella realtà.

In questo spirito Lessing difende la materia della tragedia di Corneille *Rodogune* contro Corneille stesso. « Che cosa le manca... ancora come materia tragica? Per il genio non le manca nulla, per il mestierante tutto... Questo procedere naturale attrae il genio e spaventa il mestierante. Possono interessare il genio soltanto eventi reciprocamente motivati, solo catene di cause e di effetti. Ricondurre questi a quelle, equilibrare quelle con questi, escludere ovunque il caso, far vedere che tutto ciò che accade non potrebbe accadere altrimenti: questo è il suo compito, se egli lavora nel campo della storia, per convertire gli inutili tesori della memoria in nutrimento dello spirito ». L'« incognoscibilità » dei classicisti francesi si risolverebbe invece semplicemente in analogie, non collegherebbe ciò che è oggettivamente connesso e finirebbe per trovare sterili gli momenti più grandiosi, che devono quindi essere integrati e « abbelliti » mediante insignificanti intrighi d'amore.

Qui si richiede già un rapporto estremamente profondo del drammaturgo con lo stesso processo della vita. Ciò che manca ancora alla teoria di Lessing è la comprensione del fatto che questo processo della vita è già in se stesso e di per se stesso un processo storico. La comprensione teoretica di questo fatto fu conquistata solo dal periodo classico della poesia e della filosofia in Germania, sebbene le sue formulazioni particolari risentissero ancora necessariamente dell'assurdità dell'idealismo filosofico. Il brano di Hebbel da noi già citato mostra chiaramente il passo avanti realizzato da questo sviluppo.

Ma questa nuova conoscenza si è affermata solo molto lentamente, solo attraverso dure lotte, ed è pervenuta a vera chiarezza anche nella questione del dramma solo dopo la comparsa di Walter Scott. Abbiamo già visto come ancora in Goethe le tendenze antistoriche di Lessing abbiano conservato per molti rispetti un'importanza teorica decisiva. I pochi riferimenti alla sua prassi poetica spiegano anche perché non potesse essere altrimenti. Ma le tradizioni precedenti erano ancora così forti in questo periodo che perfino un aspro avversario del dramma classico come Manzoni, che ha contrapposto ad esso, con grande decisione e originalità, appunto il dramma storico, ha diviso i personaggi dei suoi drammi storici in personaggi « storici » e « ideali », e cioè liberamente inventati. Quando Goethe combatté questa concezione con gli argomenti della *Ham-burgische Dramaturgie*, aveva perfettamente ragione e convinse lo stesso Manzoni dell'inesattezza del suo punto di vista.

La svolta decisiva in questo problema è rappresentata dalla teoria a noi già nota di Goethe e di Hegel intorno all'« anacronismo necessario ». Belinskij trasse le conseguenze di questa teoria per il dramma storico con un radicalismo straordinario. « La distinzione della tragedia in storica e non storica non ha alcun valore essenziale: il protagonista di questa come di quella rappresenta allo stesso modo la realizzazione delle eterne forze sostanziali dell'anima umana ». Non bisogna sopravvalutare qui l'importanza della formulazione hegeliana di Belinskij. Lo spirito

generale dei suoi scritti mostra una profonda comprensione per i problemi concreti del processo storico. Così, quando Belinskij, nelle osservazioni che fanno seguito a questa tesi generale, affronta singoli problemi del dramma storico sulla base di esempi classici, egli lo fa nello spirito del nuovo e grande storicismo di questo periodo. Egli difende qui la concezione schilleriana della figura di Filippo II nel *Don Carlos*, volutamente lontana dal carattere storico di questo re, contro il Filippo di Alfieri, che è piú fedele al modello storico. E difende altresí la concezione goethiana di Egmont contro le critiche mosse in particolare da Schiller, e per cui Goethe, del personaggio storico Egmont, che era sposato e aveva una famiglia numerosa, fa una figura di giovane solo, radiosa e affascinante. E in appoggio alla sua esposizione si richiama proprio agli argomenti addotti da Goethe contro Manzoni.

Forse che per questo Belinskij sostiene l'arbitrio storico nel dramma? O non si rivela piuttosto in lui la nuova e piú profonda intelligenza della trattazione drammatica della storia? Crediamo che questa seconda ipotesi sia la giusta. Che cosa hanno cambiato infatti Schiller e Goethe nel carattere dei loro eroi? Li hanno forse resi antistorici? Hanno eliminato il carattere specificamente storico del conflitto tragico da loro rappresentato? Riteniamo di no. È vero che Schiller lo ha fatto in taluni casi, ma non nel caso appunto considerato da Belinskij. La sua concezione di Filippo II è la tragedia umana, l'interna rovina umana del monarca assoluto, una rovina provocata dai necessari effetti delle tipiche determinazioni storico-sociali del dispotismo e non dalla malvagia natura del re come persona umana. Un conflitto di questo genere non è di carattere storico? Lo è nel significato piú profondo del termine e lo rimane anche se né il re di Spagna Filippo II, né alcun altro monarca assoluto ha mai vissuto nella realtà una tale tragedia. Poiché la necessità storica e la possibilità umana di questa tragedia sono state determinate dallo stesso sviluppo storico. Se nessuno l'ha mai vissuta effettivamente — ciò che peraltro non possiamo sapere con certezza —, ciò è avvenuto solo perché gli uomini che si trovarono in quella situazione

erano umanamente troppo meschini per vivere fino in fondo quella tragedia.

Certo nell'elevatezza e nel modo patetico in cui tale conflitto è rappresentato si nasconde « un anacronismo necessario », una visione chiara della problematica interna della monarchia assoluta che solo nell'età dell'illuminismo era giunta a coscienza. Ma non era un'escogitazione da Schiller. Se si considera, per esempio, la figura del principe in *Emilia Galotti* di Lessing, si vede chiaramente che anche questo grande illuminista non voleva combattere la monarchia assoluta solo dall'esterno, ma mostrava anche come questo sistema, condannato a morte dalla storia e destinato alla distruzione rivoluzionaria, conducesse con necessità storico-sociale i propri rappresentanti alla rovina umana, li deformasse e li facesse degenerare moralmente nei casi minori, e li spingesse in quelli di maggior rilievo, a conflitti tragici e ad una tragica autolacerazione. Un caso monumentale di questo genere è rappresentato da Schiller nel suo *Don Carlos*. E Belinskij aveva perfettamente ragione di difendere la legittimità storica di questo dramma, che gli appariva tragicamente più profondo della fedeltà storica di Alfieri. *Mutatis mutandis*, la superiorità dei grandi illuministi tedeschi rispetto ai loro predecessori è simile a quella della rappresentazione fatta da Gor'kij delle interne tragedie dei migliori rappresentanti della classe capitalista rispetto ai quadri in bianco e nero dei poeti delle *agitki* (opuscoli di propaganda). *Mutatis mutandis*, lo Jegor Buličev di Gor'kij è un parallelo storico della legittimità, difesa da Belinskij, dell'impostazione del giovane Schiller.

Belinskij ha ragione anche più chiaramente nel caso di Goethe. L'aver modificato nella figura di Egmont le circostanze esteriori, le condizioni di famiglia e altri particolari del genere, non toglie proprio nulla al carattere storico del conflitto rappresentato da Goethe. Questi delinea il carattere particolare di quegli aristocratici, come il conte di Egmont e il principe di Orange, che le circostanze avevano posto a capo del movimento di liberazione, e lo fa con una straordinaria fedeltà storica che lo conduce perfino a scoprire genialmente il nesso fra l'indecisa condotta di Eg-

mont e la base materiale della sua esistenza. Mutando le circostanze di vita e la psicologia del protagonista, Goethe acquista la possibilità di rappresentare, nel legame d'amore di Egmont con Klärchen, l'aspetto popolare del carattere di lui e dei suoi rapporti col popolo con evidenza drammatica molto maggiore di quanto sarebbe stato possibile senza questa relazione. Un Egmont come quello desiderato da Schiller avrebbe avuto un contatto con la massa solo nelle scene popolari in senso stretto, e il grande slancio della fine della tragedia, l'innalzamento di Klärchen a eroina popolare, a espressione della futura riscossa del popolo, sarebbe completamente mancato.

Riepiloghiamo: il punto di vista dello storicismo, rappresentato da Goethe e da Hegel, da Puškin e da Belinskij, si riassume nella tesi per cui la fedeltà storica del poeta consiste nel rendere con fedeltà poetica i grandi conflitti, le grandi crisi e svolte della storia. Per esprimere poeticamente in modo adeguato questa concezione *storica*, il poeta può procedere con tutta libertà riguardo ai singoli fatti, mentre la semplice fedeltà ai singoli fatti della storia senza questo rapporto è del tutto priva di valore poetico. «La verità delle passioni, la verosimiglianza dei sentimenti in circostanze inventate è ciò che il nostro spirito chiede al drammaturgo», dice Puškin.

Questa distinzione fra la vera fedeltà storica alla totalità e lo pseudostoricismo nella semplice autenticità dei singoli fatti sussiste naturalmente per il romanzo come per il dramma. Solo che, come abbiamo già ripetutamente e ampiamente mostrato, quella totalità è, nel romanzo, rispecchiamento di fatti della vita diversi da quelli del dramma. Nel romanzo si tratta della fedeltà nel rendere le basi materiali di vita di un periodo, i suoi costumi, i sentimenti e i pensieri che ne scaturiscono. Ciò implica per il romanzo, come del pari abbiamo visto, un'aderenza ai singoli elementi specificamente storici più stretta che nel dramma. Ma non implica mai un'aderenza a singoli fatti storicamente tramandati. Riguardo a questi invece il romanziere deve operare con perfetta libertà per poter rendere fedelmente questa totalità molto più complessa e ramificata. Dal punto di vista

del romanzo storico è del pari sempre casuale che un fatto, un carattere, un racconto della tradizione sia adatto a sviluppare quella linea in cui si esprime realmente la fedeltà storica del grande romanziere.

Se consideriamo con rigore queste circostanze, vediamo che il rapporto dello scrittore – sia drammaturgo che romanziere – con la realtà storica non può essere in linea di principio diverso da quello con la realtà in genere. E qui la prassi di tutti i grandi scrittori ci insegna che la materia offerta loro direttamente dalla vita, allo stato bruto, solo per caso si può prestare a mettere adeguatamente in luce le leggi della vita. Così, per esempio, Balzac scrive che il modello del suo d'Esgrignon (*Cabinet des antiques*) in realtà fu condannato e non salvato come il suo eroe. Un altro caso simile, che egli conosceva, aveva uno svolgimento meno drammatico, ma era più caratteristico per i costumi della provincia. « Dall'inizio di un fatto e dalla conclusione di un altro nacque così l'insieme. Questa maniera di procedere è necessaria per lo storico dei costumi: il suo compito consiste nel riunire i fatti analoghi in un unico quadro; non è egli costretto ad attenersi più allo spirito che alla lettera degli avvenimenti? »

Anche se Balzac non si fosse chiamato qui storico dei costumi – e non già in senso figurato, ma in un senso profondamente legittimo –, sarebbe ugualmente evidente che tutte le sue considerazioni valgono per il romanzo storico come per il romanzo di argomento moderno. Non vi è nessuna ragione di presupporre che l'intima struttura degli avvenimenti, il carattere necessariamente irto di casi dei singoli fenomeni, siano annullati dal fatto che si tratta di cose passate. E il fatto che essi siano tramandati in memorie, cronache, lettere ecc. non può rappresentare in alcun modo una garanzia che la scelta così determinatasi sia proprio la conservazione dell'essenziale in unione proprio con quei casi accidentali che sono assolutamente indispensabili per animare poeticamente l'essenza.

Quanto più la conoscenza storica che uno scrittore ha di un'epoca è profonda e genuina, e più grande sarà la sua libertà di movimento nella materia e meno egli si sentirà le-

gato a singoli fatti tramandati. La grande genialità di Walter Scott è consistita proprio nel trovare una tematica, per il romanzo storico, che sgombrava la strada proprio per questa « libertà di movimento nella materia », mentre le precedenti tradizioni dei suoi cosiddetti predecessori avevano eliminato ogni libertà di movimento anche per un eventuale vero talento poetico. Va da sé che qui c'è una difficoltà particolare nella trattazione della materia specificamente storica. Ogni scrittore veramente originale, che elabora una concezione e un'immagine nuova di un certo campo di fatti storici, deve combattere coi pregiudizi dei suoi lettori. Ma non è detto che l'immagine che vive nel pubblico di un personaggio storico famoso, debba essere falsa. Anzi, col crescere del vero senso storico e con l'aumento delle conoscenze storiche essa diventa sempre più esatta. Ma in determinate circostanze anche questa immagine esatta può essere sfavorevole agli scopi dello scrittore, e proprio di quello che riproduce in modo fedele e genuino lo spirito del tempo. È un caso eccezionalmente fortunato quando tutte le manifestazioni note e accertate della vita di un personaggio storico famoso corrispondono ai fini della letteratura. (Per semplicità si suppone qui che l'immagine storica tradizionale sia esatta e che anche la tendenza del drammaturgo o del romanziere che elabora la storia sia orientata verso il raggiungimento della verità storica).

Qui sorgono, in molti casi, problemi del tutto insolubili. Abbiamo visto con quale libertà grandi drammaturghi del periodo classico abbiano rielaborato note figure storiche e conservato tuttavia, in definitiva, la fedeltà storica nel senso più ampio. Balzac ammira sempre l'abilità con cui Walter Scott sfugge a questi pericoli, non solo facendo, secondo le intime leggi del romanzo storico, dei protagonisti della storia figure secondarie del racconto, ma anche, dove è possibile, scegliendo dalla vita di questi personaggi episodi ignoti o magari non accertati. Questo modo di sfuggire ai pericoli non è un compromesso, poiché la possibilità di trasformare radicalmente una figura storica nota è, per ragioni che già conosciamo, più difficile nel romanzo che nel dramma. La maggiore aderenza alla vita, propria del ro-

manzo, e la maggiore ricchezza dei particolari permettono di innalzare e di universalizzare una figura storica, facendone un tipo, in misura molto minore di quanto abbiamo visto avvenire nel dramma.

Ripetiamo che il rapporto dello scrittore con la storia non è qualcosa di speciale o di isolato, ma è un importante elemento costitutivo del suo rapporto con la realtà intera e in special modo con quella sociale. Se diamo uno sguardo complessivo a tutti i problemi che sorgono nel romanzo e nel dramma dalla relazione del poeta con la realtà storica, non vediamo alcun problema essenziale che sia proprio soltanto della storia. Questo naturalmente non significa che il rapporto con la storia si possa semplicemente e meccanicamente identificare col rapporto con la società presente. Al contrario, esiste una molto complessa azione reciproca fra il rapporto dello scrittore col presente e il suo rapporto con la storia. Ma un esame teorico e storico più approfondito di questo nesso mostra che in questa azione reciproca il rapporto dello scrittore ai problemi della società del suo tempo è il fattore decisivo. Lo abbiamo potuto osservare sia nella genesi del romanzo storico che nel particolare e ineguale sviluppo del dramma storico e della sua teoria.

Ma queste osservazioni hanno una base teorica molto più ampia, in cui si presenta l'intera questione della possibilità di conoscere il passato. Questa possibilità dipende sempre dalla conoscenza del presente, dalle tendenze di sviluppo che oggettivamente hanno condotto al presente e che si manifestano con chiarezza nella situazione attuale; dipende inoltre, sotto l'aspetto soggettivo, dal modo e dal grado in cui la struttura sociale del presente, il suo livello di sviluppo, il carattere della lotta di classe ecc. favoriscono, ostacolano o impediscono un'adeguata conoscenza dell'evoluzione passata. Marx esprime con grande chiarezza il nesso oggettivo che qui sussiste: «L'anatomia dell'uomo è una chiave per l'anatomia della scimmia. Le allusioni alle forme superiori, che sono presenti nelle specie animali inferiori, possono invece essere comprese solo se lo stesso livello superiore è già noto. L'economia borghese ci offre la chiave per intendere l'economia antica, e così via. Non

già però alla maniera degli economisti che cancellano ogni differenza storica e in tutte le forme della società vedono la forma borghese. Si possono capire il tributo, le decime ecc. se si conosce la rendita fondiaria, ma non si debbono identificare con essa ».

In queste affermazioni Marx attacca aspramente la modernizzazione della storia. In altri passi delle sue opere egli mostra come queste false idee sul passato siano nate con storica necessità dai problemi sociali del presente. Confutando le false concezioni intorno al passato, egli dà quindi al tempo stesso una nuova conferma storica della sua concezione, qui esposta, dello svolgimento oggettivo della conoscenza della storia. Questi nessi sono della massima importanza per i nostri problemi; abbiamo visto infatti quale alto grado di elaborazione epica dei problemi sociali del presente, quale profonda conoscenza dei problemi contemporanei da parte degli scrittori fossero necessari perché potesse nascere un vero romanzo storico.

Chi non consideri l'evoluzione del romanzo storico né da un punto di vista filologico meschino, né in modo meccanicamente sociologico, deve necessariamente notare che proprio la sua forma classica nasce dal grande romanzo sociale e — arricchita dalla consapevole considerazione storica — sfocia di nuovo nel grande romanzo sociale. Da un lato solo l'evoluzione del romanzo sociale rende possibile il romanzo storico, e d'altro lato solo quest'ultimo innalza il romanzo sociale al livello di una vera storia del presente, di una vera storia dei costumi, come già voleva il romanzo del secolo XVIII nei suoi maggiori rappresentanti. Né i più profondi problemi della rappresentazione artistica della realtà, né le leggi storiche dello sviluppo del genere consentono quindi di separare il romanzo storico in senso stretto dalle vicende del romanzo in generale. (Il processo di sviluppo del dramma storico è, per ragioni che abbiamo mostrato, diverso, ma ugualmente legato a queste questioni fondamentali). Per il romanzo storico, quindi, la vera questione del genere indipendente emerge soltanto quando per qualche motivo manca la giusta e adeguata connessione con la giusta conoscenza del presente, quando questa connes-

sione *non c'è ancora o non c'è più*. Pertanto, contrariamente a quanto credono molti moderni, il romanzo storico non si rende indipendente come genere per la sua particolare fedeltà al passato, ma quando le condizioni oggettive o soggettive di una fedeltà storica nel senso ampio non sono ancora o non sono più presenti. Allora si escogitano criteri molto complicati e molto metafisici per giustificare teoricamente questa separazione. (Il significato teorico e pratico di questi rapporti potrà, naturalmente, essere messo in piena luce solo quando si prenderanno in esame i romanzi posteriori al 1848. Un'analisi particolareggiata di questi problemi può quindi essere data solo nei capitoli seguenti).

Chi prende sul serio il problema marxista dei generi, chi riconosce un genere solo là dove constata un particolare rispecchiamento letterario di particolari fatti della vita, non può indicare un solo problema fondamentale che giustifichi la costituzione di un genere specifico della tematica storica nel romanzo o nel dramma. Va da sé che vi sono sempre compiti speciali e particolari che scaturiscono dalla trattazione della storia. Ma nessuno di questi elementi specifici ha né può avere il peso necessario per fondare un genere veramente autonomo di poesia storica.

III.

IL ROMANZO STORICO E LA CRISI DEL REALISMO BORGHESE

La rivoluzione del 1848 significa, per i paesi dell'Europa occidentale e centrale, una trasformazione decisiva nel raggruppamento delle classi e nel loro atteggiamento di fronte a tutte le questioni importanti della vita sociale e della prospettiva di sviluppo della società. La lotta combattuta dal proletariato parigino nel giugno del 1848 è una svolta storica di portata internazionale. Nonostante il cartismo, nonostante le singole sommosse francesi al tempo della « monarchia borghese », nonostante la sommossa dei tessitori tedeschi del 1844, viene qui per la prima volta risolta con la forza delle armi una battaglia decisiva fra la borghesia e il proletariato: il proletariato si presenta per la prima volta sulla scena della storia come una massa armata e risoluta alla lotta; la borghesia, in questi giorni, combatte per la prima volta per la nuda conservazione del suo dominio economico e politico. Basta considerare la storia degli avvenimenti tedeschi del 1848 per vedere quale svolta abbiano rappresentato la rivoluzione proletaria di Parigi e la sua sconfitta per lo sviluppo della rivoluzione borghese in Germania. Va da sé che tendenze antidemocratiche e stati d'animo di trasformazione delle tendenze rivoluzionarie democratico-borghesi in un pigro liberalismo di compromesso col regime assolutistico-feudale erano presenti fin da prima negli ambienti della borghesia tedesca. Queste correnti si presentarono rafforzate già subito dopo le giornate di marzo. Ma la battaglia di giugno del proletariato parigino determinò una svolta decisiva nel campo della borghesia, una straordinaria accelerazione del processo di differenziazione interna, nel senso della trasformazione della de-

mocrazia rivoluzionaria in un liberalismo di compromesso.

Questa svolta si manifesta in tutti i campi dell'ideologia borghese. Sarebbe affatto superficiale e sbagliato credere che un così profondo distacco di una classe dai suoi precedenti fini e ideali politici potesse lasciare immuni da conseguenze i campi dell'ideologia, il destino della scienza e dell'arte. Marx ha mostrato più volte con ricchezza di particolari l'importanza delle lotte di classe fra borghesia e proletariato per la scienza sociale classica dell'evoluzione borghese, per l'economia politica. E se oggi — specie alla luce delle opere di Marx e di Engels anteriori al '48, di recente pubblicate — si segue attentamente il processo di dissoluzione della filosofia hegeliana, si vede che le lotte filosofiche delle diverse tendenze e sfumature all'interno dell'hegelismo non erano che lotte di tendenza del periodo preparatorio dell'imminente rivoluzione democratico-borghese del 1848. Solo se si intendono questi nessi diventa chiaro perché la filosofia hegeliana, che a partire dalla metà degli anni venti dominò in tutta la vita spirituale della Germania, dopo la sconfitta della rivoluzione, in seguito al tradimento della borghesia tedesca nei confronti delle proprie precedenti finalità borghesi-rivoluzionarie, si sia « improvvisamente » dileguata. Hegel, che era stato la figura centrale della vita spirituale in Germania, cadde « improvvisamente » in dimenticanza e diventò un « cane morto ».

Nelle sue analisi della rivoluzione del 1848 Marx parla con abbondanza di particolari di questa svolta, delle sue cause e delle sue conseguenze. Vi si trovano formulazioni di altissimo livello che riassumono concettualmente questa svolta e le sue conseguenze per tutti i campi di espressione ideologica della borghesia. « La borghesia, — dice Marx, — vide giustamente che tutte le armi da essa forgiate contro il feudalesimo le si rivolgevano contro, che tutti i mezzi d'incivilimento da essa prodotti si ribellavano alla sua propria civiltà, che tutte le divinità da essa create l'avevano abbandonata. Comprese che tutte le cosiddette libertà e gli organi di progresso del suo dominio di classe investivano e minacciavano al tempo stesso la base sociale e il vertice politico: che erano, cioè, diventati *socialisti* ».

Qui possiamo esaminare brevemente questa svolta solo in rapporto alle sue conseguenze sul sentimento storico, sul senso e sulla comprensione della storia; e cioè solo in rapporto con quei lati che sono d'importanza diretta e fondamentale per il nostro problema.

1. *Mutamenti nella concezione della storia dopo la rivoluzione del 1848.*

Anche qui si tratta, come nelle nostre considerazioni introduttive, non già di una questione interna della storia come scienza, di una polemica metodologica fra dotti, ma del modo onde la storia è vissuta dalle masse, di un'esperienza di cui sono partecipi le più vaste cerchie della società borghese, anche quelle che non s'interessano affatto della scienza storica e che non hanno alcun sentore della svolta che si è verificata in questo campo; allo stesso modo che il risvegliamento di un più consapevole senso della storia ha influenzato le esperienze e le idee di vaste masse, senza che esse dovessero necessariamente sapere che il loro nuovo senso dei nessi storici della vita produceva nella scienza storica un Thierry, nella filosofia uno Hegel ecc.

Questa particolare natura del rapporto deve essere messa bene in evidenza perché non si creda che la svolta della scienza storica debba avere influito direttamente sull'attività degli scrittori di romanzi storici, allorché si parla per essi di un cambiamento della concezione storica. Anche tale influsso esiste, naturalmente. Flaubert, per esempio, ebbe precisa conoscenza di Taine, di Renan e di altri storici non solo attraverso le loro opere, ma anche per rapporti personali. L'influsso esercitato da Jakob Burckhardt su Conrad Ferdinand Meyer è universalmente noto; e anche maggiore, forse, fu l'influsso direttamente esercitato sugli scrittori dalla concezione nietzschiana della storia. Ma non è questo influsso filologicamente dimostrabile che conta, bensì la *comunanza delle tendenze nel modo di reagire alla realtà* che produce nella storiografia e nella letteratura forme e contenuti analoghi di coscienza storica. Tali tendenze hanno le loro radici nella svolta, testè ricordata in breve, di

tutta la vita politica e spirituale della classe borghese. Se singoli storici e filosofi sono giunti ad esercitare un grande influsso in tali questioni, tale influsso non è una causa primaria, ma esso medesimo una conseguenza delle nuove tendenze ideologiche provocate dallo sviluppo storico-sociale tanto negli scrittori quanto nei loro lettori. Se quindi in seguito menzioneremo alcuni eminenti ideologi di questo nuovo rapporto con la storia, li considereremo come rappresentanti di generali correnti sociali che da essi appunto furono formulate nel modo letterariamente più efficace.

A questo punto però è necessario fare ancora un'osservazione introduttiva. Nel periodo anteriore al 1848 la borghesia era anche ideologicamente la guida dell'evoluzione sociale. La nuova maniera di difendere il progresso dal punto di vista storico segna la via maestra di tutto lo sviluppo ideologico di questo periodo. La concezione storica del proletariato si è sviluppata su questo terreno mediante un ulteriore svolgimento critico e polemico dell'ultima grande tappa dell'ideologia borghese, superandone i limiti. Nella misura in cui precursori importanti del socialismo non hanno accolto queste idee, essi furono — a questo riguardo — mistici o retrivi. Ciò cambia decisamente dopo la svolta provocata dal 1848.

La divisione di ogni popolo in « due nazioni » si è compiuta — almeno tendenzialmente — anche nel campo ideologico. Le lotte di classe della prima metà del secolo XIX condussero già, alla vigilia del 1848, alla formulazione scientifica del marxismo. In questo tutte le concezioni progressiste della storia sono « superate », proprio nel triplice significato hegeliano di questa parola, cioè non solo criticate e negate, ma anche conservate e innalzate a un livello superiore.

Se in questo periodo, anche nel movimento dei lavoratori e nelle correnti democratiche ad esso legate, si trovano forti influssi della generale ideologia borghese, ciò non contraddice al fatto fondamentale delle « due nazioni ». Il movimento operaio non si sviluppa nel vuoto, ma in mezzo a tutte le ideologie decadenti del tramonto borghese, e la

« missione storica » dell'opportunismo nel movimento operaio consiste appunto, sotto questo rispetto, nel « mediare », nel colmare la netta separazione su di una linea borghese. Tutti questi rapporti di reciproca dipendenza non debbono nascondere, però, il fatto fondamentale che oggi le ideologie della borghesia qui analizzate non sono più le ideologie dominanti di tutta l'epoca, ma solo ideologie di classe in un senso molto più stretto.

Il problema centrale in cui si esprime il mutato atteggiamento di fronte alla storia è il problema del *progresso*. Abbiamo visto che i maggiori poeti e pensatori del periodo anteriore al 1848 avevano compiuto il più importante passo in avanti proprio nella formulazione storica dell'idea di progresso: essi arrivarono a un concetto della contraddittorietà del progresso umano, anche se solo relativamente giusto e mai completo. Poiché gli avvenimenti della lotta di classe avevano mostrato agli ideologi della borghesia il futuro della loro società e della loro classe in una prospettiva così minacciosa, lo spregiudicato coraggio d'indagine, con cui le contraddizioni del progresso venivano scoperte ed espresse, doveva sparire. Come l'atteggiamento verso il progresso sia strettamente collegato alla prospettiva del futuro della società borghese, si può vedere benissimo negli avversari più intelligenti dell'idea di progresso nel periodo anteriore al 1848. Costoro esprimevano il loro pensiero in maniera ancora abbastanza franca, poiché i pericoli sociali, a cui essi alludevano e che determinavano il corso dei loro pensieri, non erano ancora diventati così minacciosi da provocare falsificazioni apologetiche. Così, per esempio, ancora negli anni trenta il reazionario romantico Théophile Gautier scrive intorno a questo problema. Egli mette in ridicolo ogni idea di progresso come superficiale e sciocca; fa dell'ironia a proposito delle utopie di Fourier, ma aggiunge che il progresso è possibile solo in questo modo e che tutto il resto è solo un amaro scherno, un'arlecchinata senza spirito: « il falansterio è realmente un progresso rispetto all'abbazia di Thelème... »

In queste circostanze l'idea di progresso subisce un'involuzione. L'economia classica, che arditamente aveva espres-

so a suo tempo determinate contraddizioni dell'economia capitalistica, si converte nel piatto e menzognero armonismo dell'economia volgare. In Germania la caduta della filosofia hegeliana significa la scomparsa dell'idea della contraddittorietà del progresso. Nella misura in cui una ideologia del progresso continua a dominare — ed essa rimane ancora per molto tempo l'ideologia-guida della borghesia liberale — viene eliminato da essa ogni elemento di contraddittorietà; nasce la concezione della storia come evoluzione uniforme e rettilinea. È questa, su scala europea e in misura crescente per molto tempo, l'idea centrale della nuova scienza sociologica, che soppianta i tentativi di dominare dialetticamente le contraddizioni del progresso storico.

Questa svolta è certo, al tempo stesso, legata a un abbandono dell'idealismo estremo della filosofia hegeliana e in qualche caso perfino a un ritorno almeno parziale all'ideologia dell'illuminismo e magari al materialismo meccanicistico. (Così nella Germania degli anni cinquanta e sessanta). Qui, però, dell'illuminismo erano riprese proprio le tendenze più deboli e più antistoriche, senza contare che determinati indirizzi di pensiero, che alla metà del secolo XVIII contenevano in potenza i germi di una concezione esatta, in questo rinnovamento dovevano necessariamente diventare ostacoli ad una concezione scientifica adeguata della storia.

Ci sia concesso d'illustrare ciò con due esempi della massima importanza per la concezione della storia in questo periodo. Un grande e importante progresso storico fu che gli illuministi del secolo XVIII iniziarono lo studio delle condizioni naturali dell'evoluzione sociale e cercarono di applicare direttamente le categorie e i risultati delle scienze della natura alla conoscenza della società. Di qui derivarono, naturalmente, molte tesi erranee e antistoriche, ma nella lotta contro la tradizionale concezione teologica della storia ciò rappresentò allora un progresso essenziale. Le cose stanno in modo tutto diverso nella seconda metà del secolo XIX. Se ora storici e sociologi cercano, per esempio, di fare direttamente del darwinismo la base della conoscenza dell'evoluzione storica, ne può derivare soltanto,

dal punto di vista scientifico, un travisamento e una deformazione dei nessi storici. Dal darwinismo, diventato ormai un astratto luogo comune, emerge come « nucleo » sociologico per lo più il vecchio reazionario Malthus, e nel corso dello sviluppo successivo l'applicazione fraseologica del darwinismo alla storia diventa una semplice apologetica del brutale dominio del capitale. La concorrenza capitalistica trova un'esaltazione destoricizzante, metafisica e mistica grazie alla « legge eterna » della lotta per l'esistenza. La filosofia di Nietzsche, che riunisce l'agone greco col darwinismo, facendone una mitologia, è il tipo più efficace di questa concezione della storia.

L'altro esempio del pari significativo è quello della razza. Come è noto, il problema della razza sostiene una parte importante sia nelle spiegazioni storiche dell'illuminismo, che soprattutto più tardi nelle opere storiche di Thierry e della sua scuola. Ora, quando Taine colloca il concetto di razza al centro della sua sociologia (per non parlare di un reazionario dichiarato come Gobineau), ciò può sembrare, a prima vista, una continuazione di queste tendenze. Ma questa apparenza è illusoria, poiché il problema della razza era, per Thierry, un'idea non analizzata fino in fondo della sua concezione centrale della storia come storia di lotte di classe. La contrapposizione dei Sassoni e dei Normanni in Inghilterra, dei Franchi e dei Galli in Francia serve solo a passare all'analisi delle lotte di classe fra il nascente « terzo stato » e la nobiltà nella storia del Medioevo e dell'età moderna. Thierry non è ancora riuscito a districare il complesso viluppo dei contrasti di nazione e di classe nell'epoca in cui sorgono i popoli moderni, ma la sua teoria della lotta delle razze era il primo passo verso una storia organica e scientifica del progresso. Già in Taine la tendenza va del tutto all'opposto. Sotto una falsa terminologia desunta dalle scienze naturali ha inizio una mitizzazione antistorica della razza. Questa tendenza lo conduce alla negazione reazionaria della storia, lo conduce a risolverla, in parte, in un sistema storico di « leggi » sociologiche e in parte in una mitica filosofia della storia, non meno astorica nella sua essenza.

Qui, naturalmente, non abbiamo la possibilità di enumerare, anche solo per accenni, i diversi indirizzi della concezione della storia, spesso in lotta tra loro, in cui si esplicava questa dissoluzione dello storicismo del periodo precedente. In parte questo sviluppo procede sulla via di un'aperta negazione della storia. Ricordiamo solo la filosofia di Schopenhauer, che proprio in questo periodo soppiantò in Germania la dottrina di Hegel continuando poi la sua marcia vittoriosa per tutti i paesi d'Europa. Ma questa astratta e decisa negazione di ogni storia non poteva durare a lungo come indirizzo dominante. Parallelamente ad essa sorsero altre tendenze orientate verso la stabilizzazione dell'antistoricismo in una forma storica. Anche la concezione storiografica di Ranke – come la filosofia di Schopenhauer – si è formata ancora prima del 1848. Ma diventò un indirizzo importante e dominante solo dopo la sconfitta della rivoluzione borghese. Questa concezione si presenta con la pretesa di essere il vero storicismo e combatte la filosofia hegeliana a causa del suo carattere costruttivo. Ma se consideriamo il vero nocciolo della polemica, lo troveremo nel fatto che Ranke e la sua scuola negano l'idea di un progresso dell'umanità che si afferma e si sviluppa attraverso la contraddizione. Secondo la loro concezione la storia non ha una direzione di sviluppo, non ha culmini né depressioni. « Tutte le epoche della storia sono assolutamente uguali di fronte a Dio ». Vi è quindi, sí, un movimento eterno, ma esso non ha alcuna direzione: la storia è raccolta e riproduzione di fatti interessanti del passato.

Come la storia viene concepita sempre meno come preistoria del presente, o anche quando lo sia, lo è in una piatta e rettilinea maniera evolucionistica, la preoccupazione, propria dello storicismo del periodo precedente, di cogliere le tappe del processo storico nella loro vera natura, quali sono state in realtà e obbiettivamente, ha perduto il suo interesse vivo. Quando non viene rappresentata esclusivamente l'« irripetibilità » degli accadimenti passati, la storia viene *modernizzata*. Questo significa che gli storici partono dal convincimento che la struttura fondamentale del passato sia stata – dal punto di vista economico come da quello

ideologico — la stessa del presente. Per intendere il passato si dovrebbe quindi attribuire semplicemente a uomini e gruppi di altre epoche pensieri, sentimenti e finalità degli uomini di oggi. In questo modo nascono concezioni storiografiche come quelle di Mommsen, di Pöhlmann ecc. Le teorie di Riegl e della sua scuola, che hanno esercitato un grande influsso nel campo della storia dell'arte, pur muovendo da altri punti di partenza, poggiano su presupposti analoghi. Così la storia si risolve in una raccolta di curiosità e di eccentricità. Se uno storico rifiuta di applicare decisamente questi metodi, egli deve fermarsi alla descrizione di queste curiosità, restare un narratore di aneddoti storici. Se attua fino in fondo questa modernizzazione, la storia diventa tanto più una raccolta di curiosità. Poiché se nella storia antica, per esempio, vi fossero stati davvero capitalismo e socialismo nel senso moderno, il comportamento degli antichi sfruttatori e degli antichi sfruttati sarebbe quanto di più curioso, di eccentrico e di aneddoticò si possa immaginare.

Questa tendenza alla modernizzazione, e quindi alla falsificazione della storia, che ha raggiunto il punto culminante nell'età dell'imperialismo in concezioni come quelle di Spengler, è strettamente legata alla svolta filosofica dell'ideologia borghese dopo il 1848. Tanto l'idealismo oggettivo di Hegel quanto la prassi dei grandi storici del suo tempo erano profondamente compenetrati dalla persuasione della conoscibilità della realtà oggettiva, e quindi della storia. I maggiori rappresentanti della cultura di questo periodo si accostavano quindi alla storia con un materialismo inconsapevole, e perciò non completamente realizzato; e cioè cercavano di scoprire le vere forze motrici della storia nella loro realtà oggettiva, e di spiegare la storia per mezzo di esse. Tutto questo viene ora a cessare su tutta la linea. L'economia politica borghese diventa volgare, perde ogni possibilità di essere uno strumento ausiliario della storia: nel corso di questo sviluppo essa si trasforma in un'analisi delle idee economiche anziché dei fatti oggettivi della produzione (teoria dell'utile marginale). Dal punto di vista metodologico, la nuova scienza sociologica è originale solo

nel separare e rendere indipendente dall'economia la conoscenza delle « leggi » dei fenomeni sociali. La filosofia, che compie in modo diverso una svolta verso l'idealismo soggettivo, considera sempre piú il partire dai « fatti della coscienza » come il solo metodo scientifico. In tal modo la modernizzazione della storia acquista una larga base filosofica. Sembra che l'applicazione del nostro modo di rappresentarci le cose, il partire dalle nostre rappresentazioni, offra l'unica possibilità di « intendere » (*Verstehen*) il passato.

Tutte queste tendenze, che abbiamo osservato finora soprattutto in indirizzi che si trovavano piú o meno sul terreno del riconoscimento del progresso, si presentano in forma ancora piú accentuata nei continuatori della critica romantica del capitalismo. La critica della divisione capitalistica del lavoro, dell'inciviltà del capitalismo e cosí via, passa sempre piú decisamente al servizio delle classi piú reazionarie, dell'ala piú reazionaria delle classi dominanti. Marx ed Engels danno già nel 1850 una critica interessante di questa svolta in due esponenti di rilievo del periodo anteriore al 1848. Essi mostrano come da un lato, in Guizot, per paura della rivoluzione proletaria, vengano eliminate tutte le conquiste della scuola degli storici francesi, e un volgare evolucionismo annulli tutte le differenze concrete e i concreti problemi di sviluppo della storia inglese e francese. D'altra parte, esaminando le nuove opere di Carlyle, mostrano come la sua critica del capitalismo, che era prima permeata di elementi rivoluzionari, sia diventata un'ideologia della reazione piú nuda e brutale.

Lo svolgimento successivo ha chiaramente dimostrato la giustezza di questa analisi compiuta da Marx. Mentre prima la critica romantica del capitalismo, nonostante la sua idealizzazione reazionaria del Medioevo, era stata per molti aspetti una protesta democratica, e a volte perfino ribelle, contro la dominazione oligarchica dei grandi capitalisti, come in Cobbet e nello stesso giovane Carlyle, ora si sviluppa sempre piú nel senso di una chiara avversione alla democrazia, combattendo con decisione sempre maggiore gli elementi democratici ancora presenti nel capitalismo e nel-

lo stesso imperialismo. La lotta contro l'inciviltà del capitalismo si trasforma in una lotta contro la democrazia, contro la «massificazione», per una nuova dittatura dei «forti», dell'*élite* e via dicendo. Basta pensare a sociologi come Pareto o Michels. Il carattere antidemocratico di questo sviluppo determina filosoficamente e psicologicamente il sorgere di una scienza apposita, il cui unico scopo è di mostrare «scientificamente» come il comportamento delle masse sia a priori e in linea di principio assurdo, irrazionale, privo di senso (Nietzsche, *Le Bon* ecc.).

Un'importanza particolare per l'evoluzione della letteratura hanno avuto, nella crisi di transizione, le concezioni di Taine, di Burckhardt e di Nietzsche. Consideriamo solo alcuni elementi della metodologia e della concezione storiografica di Burckhardt che sono particolarmente adatti a lumeggiare dal lato ideologico le tendenze che si manifestano in letteratura. Tralasciamo quegli elementi della sua concezione che sono già compresi nelle nostre osservazioni generali, per esempio la negazione del progresso, e che possiamo ritenere già noti.

Burckhardt prende consapevolmente e decisamente le mosse da una concezione soggettivistica della storia. «Un grande arbitrio soggettivo non può assolutamente essere evitato nella scelta degli oggetti. Noi siamo "antiscientifici"». Secondo lui ci sono i fatti nudi tramandati dalla tradizione, a cui ci si può accostare solo con la forza vivificante della propria soggettività. Secondo la sua teoria, in questa vivificazione della storia gli aneddoti storici svolgono una parte molto importante. Essi sono «una storia immaginata che ci dice di che cosa erano ritenuti capaci gli uomini di allora e che cosa è caratteristico per loro». (Al lettore di questo libro queste parole faranno tornare in mente la dichiarazione programmatica del romantico de Vigny).

La conseguenza più importante di questa concezione storiografica è che da essa i grandi uomini della storia vengono separati dal suo regolare decorso, isolati e innalzati a mito. Burckhardt formula più volte e con decisione questo concetto: «La grandezza è ciò che *noi non* siamo... La vera

grandezza è un *mistero*, essa opera in modo magico », e così via. Queste concezioni di Burckhardt sono state rese estremamente note e popolari dalle sue grandi trattazioni storiche, soprattutto dal libro sul Rinascimento. È questa una naturale e necessaria conseguenza del distacco ideologico della concezione del progresso che era propria del periodo precedente.

Va da sé che Burckhardt non è ancora un semplice apologeta dell'« uomo forte » del capitalismo. Al contrario, per quanto riguarda l'età presente, egli è tormentato dai dubbi più gravi e si trova in un continuo dissidio con se stesso. Questo caratteristico dissidio di Burckhardt è anche l'espressione di una tendenza generale di questo periodo. Burckhardt si accosta ai grandi uomini della storia da lui esaltati con ammirazione mista ad orrore. Grazie a lui l'uomo forte del Rinascimento è diventato il modello ideale di un capitalismo « culturalmente raffinato » che ha superato ogni democrazia. Ma egli stesso considera questi uomini, che uniscono una « profonda scelleratezza alla più nobile armonia », con un sentimento che « oscilla fra l'ammirazione e lo spavento ».

Nel modo di considerare la storia penetra così un doppio e contraddittorio soggettivismo, che, nel suo interno contrasto, crea l'illusione di una sorta di dialettica; ma che in realtà è solo il riflesso della mancanza di unità del punto di vista dell'osservatore e non ha niente a che fare con la storia stessa. I personaggi della storia vengono cioè isolati dalle vere forze motrici della loro epoca, e le loro azioni, divenute perciò incomprensibili, sono elevate, proprio in virtù di questa incomprensibilità, a una magnificenza decorativa. Questa rappresentazione decorativa viene ulteriormente accresciuta dal fatto che i tratti brutalmente eccessivi della storia vengono posti con particolare insistenza al centro del quadro.

Ma una volta che è sorta questa figura « al di là del bene e del male », lo storico Burckhardt si accosta ad essa col criterio odierno di valutazione morale, con l'etica raffinata e lontana dalla vita dell'intellettuale del tardo periodo capitalistico. Ed egli trasferisce, se possibile, nei tempi pas-

nati i conflitti che ne derivano per lui stesso. L'apparente dialettica di morale e bellezza che così sorge non è, quindi, una contraddizione interna della realtà stessa, ma un riflesso dell'incapacità di questa soggettività di cogliere in modo unitario la realtà storica del suo movimento.

Ciò che in Burckhardt era solo in germe, fiorisce in Nietzsche dando luogo a un sistema. Anche qui dobbiamo accennare solo ad alcuni elementi di importanza decisiva per il nostro problema. Lo straordinario influsso esercitato da Nietzsche dipende non da ultimo dal fatto che egli sviluppa seriamente e con la massima audacia l'agnosticismo e il soggettivismo del suo tempo. Egli dichiara apertamente che « non è possibile vivere con la verità ». Da questo punto di vista egli afferma, a proposito dell'essenza dell'arte, che essa è « un *adattamento* in alto grado interessato e *spregiudicatamente* interessato delle cose, una falsificazione essenziale, un'esclusione proprio del senso *oggettivo* che semplicemente accerta e riconosce... Piacere della *sopraffazione mediante l'introduzione di un senso* ».

Tutto ciò è già la filosofia della menzogna come forma necessaria di reazione dell'uomo vivente nei confronti della realtà. In rapporto alla storia ciò è espresso da Nietzsche, se possibile, con energia ancora maggiore. Egli combatte la storiografia accademica, il distacco dalla vita di una scienza storica di questo tipo. Ma il rapporto che egli stabilisce fra la scienza storica e la vita è quello del travisamento consapevole della storia e dell'esclusione consapevole dalla stessa dei fatti non graditi e non favorevoli alla « vita ». Nietzsche, volendo porre la storia in rapporto con la vita, si richiama a questo fatto vitale: « È proprio di ogni agire il dimenticare ».

Questa è già una cinica filosofia dell'apologetica. Ciò che gli storici accademici al servizio della borghesia nascondono imbarazzati, celandosi vilmente dietro la maschera dell'oggettività, è espresso da Nietzsche apertamente e senza disagio. La necessità storica, per la borghesia del suo tempo, di falsificare i fatti della storia e di trascurarli sempre più, appare in Nietzsche come una « profonda », « eterna » e « biologica » verità della vita.

Per l'evoluzione ideologica di tutto questo periodo è estremamente caratteristico il modo in cui Nietzsche motiva filosoficamente questa falsificazione apologetica della storia. Citiamo quindi il passo: « Ciò che una tale natura non sa vincere, sa dimenticarlo; non esiste piú: l'orizzonte è chiuso e completo, e nulla può far ricordare che al di là di esso ci sono ancora uomini, passioni, dottrine, fini. E questa è una legge generale; tutto ciò che è vitale può diventare forte, sano e fecondo solo all'interno di un orizzonte; se è incapace di tracciare intorno a sé un orizzonte e d'altra parte troppo egoistico per racchiudere il proprio sguardo entro un orizzonte estraneo, decade inerte o va incontro precipitosamente alla sua fatale rovina ».

Qui la filosofia del solipsismo storico è esposta forse per la prima volta con perfetta coerenza. Certo la teoria è già presente nella concezione delle civiltà e delle razze propria della sociologia anteriore e contemporanea. Ma Nietzsche fu il primo a generalizzarla con tanto cinismo. Essa dice che ognuno, che si tratti di un uomo singolo, di una razza o di una nazione, può vivere soltanto sempre se stesso. La storia esiste solo come riflesso di questo io, come ciò che si adatta alle speciali esigenze vitali di esso. La storia è un caos che in se stesso non ci riguarda affatto e a cui ognuno, a seconda delle proprie necessità, attribuisce un « senso » che gli conviene.

Nietzsche classifica con coerenza, in questo suo scritto giovanile, anche le possibilità di accostarsi alla storia secondo il metodo monumentale, il metodo archeologico e il metodo critico. Tutti e tre questi metodi sono determinati « biologicamente », vale a dire che nessuno di essi tende alla conoscenza della realtà oggettiva, ma soltanto all'adattamento e all'aggruppamento dei fatti storici che convengono alle esigenze vitali di un determinato tipo. (È questo lo schema del modo antistorico di concepire la società e la storia proprio di un intero periodo: lo schema di Nietzsche corrisponde sia al procedimento di Spengler, che alla « sociologia del sapere », che alla sociologia volgare dei menescvici).

Non vale la pena di spendere molte altre parole sulle

varie forme dell'ulteriore sviluppo di questo soggettivismo nei confronti della storia. Abbiamo ricordato Burckhardt e Nietzsche come rappresentanti di vaste correnti su questo problema. Solo come esempio conclusivo ricordiamo ancora la concezione storiografica di Croce, per mostrare con chiarezza come questa tendenza domini incontrastata per tutto il periodo e come le cosiddette tendenze verso l'idealismo oggettivo - Croce è un neohegeliano - non modifichino affatto questa linea fondamentale. « Ogni vera storia è storia contemporanea », dice Croce. Ma questa affermazione non va intesa nel senso di una connessione della storia ai problemi oggettivi dell'età presente, né come la tesi per cui si può comprendere il presente, nella sua essenza oggettiva, solo in base alla storia che l'ha preceduto. No, anche per Croce la storia è qualcosa di soggettivo, un *Erlebnis* (esperienza vissuta). Egli spiega la sua tesi in questi termini: a proposito di alcuni temi storiografici citati quali esempi, dopo essersi domandato quale interesse presente induca a trattarne risponde: « Per me in questo momento nessuno; e quindi per me, in questo momento, quelle storie non sono storie, ma, tutt'al più, semplici titoli di libri storici; e sono state o saranno storie in coloro che le hanno pensate o le penseranno, e in me, quando le ho pensate o quando le penserò, rielaborandole secondo il mio bisogno spirituale ». Basterebbe mettere in versi questa teoria della storia per avere un poema di Hofmannsthal o di Henri de Regnier.

In tutte queste teorie si riconosce la spasmodica preoccupazione degli ideologi di questo periodo di distogliere lo sguardo dai fatti reali e dalle tendenze di sviluppo della storia, di non prenderne conoscenza, e insieme di trovare, per questo atteggiamento evasivo, una spiegazione persuasiva e conforme ai tempi, ricavandola dall'« essenza eterna della vita ». La storia come processo complessivo è scomparsa, al suo posto rimane soltanto un caos da ordinare come si vuole. Questo caos viene affrontato da punti di vista consapevolmente soggettivi. Punti fermi in questo caos sono soltanto i grandi uomini della storia, che in maniera misteriosa salvano sempre l'umanità dalla rovina. E

l'elemento comico (nel migliore dei casi tragicomico) di questa situazione può essere apprezzato veramente solo se si considerano da vicino i « salvatori » storici reali di questo periodo: Napoleone III e Bismarck. Ma Burckhardt e Nietzsche erano personalmente troppo accorti e di buon gusto per ammirare ciecamente come vere grandezze questi « grandi » del loro tempo, come faceva la grande massa della classe ch'essi rappresentavano. Ma nei confronti dei grandi uomini in generale essi hanno lo stesso atteggiamento del filisteo parigino verso il suo « Badinguet » o del borghesuccio tedesco verso il suo « cancelliere di ferro ». La superiorità spirituale di Burckhardt e Nietzsche si riduce al fatto che essi, scontenti del Bismarck reale, si inventano e si costruiscono a loro uso e consumo, dei Bismarck piú grandi (e soprattutto piú di buon gusto dal punto di vista estetico) traendoli da una storia miticamente interpretata.

Poiché le categorie storico-politiche col cui aiuto essi realizzano queste costruzioni (potenza astratta, « politica realistica » ecc.) recano l'impronta delle azioni delle pseudograndezze storiche del loro periodo. E se qui Burckhardt rinnova continuamente riserve moraleggianti, se ai suoi occhi ogni potenza è in se stessa cattiva, ciò non modifica essenzialmente, come abbiamo visto, i principî fondamentali di questo atteggiamento, anzi non fa che accrescerne le contraddizioni, facendole assomigliare alle incertezze e alle esitazioni del piccolo borghese al di sopra del cui livello intellettuale egli d'altra parte s'innalza.

Ora che cosa può ricavare l'arte da un passato così inteso? Questo passato, ancora piú del presente, appare come un gigantesco caos dai colori cangianti. Nulla viene collegato all'essenza oggettiva del presente in modo veramente oggettivo e organico, ma appunto per questo la soggettività in libero e vario movimento può riattaccarsi dove vuole e come vuole. E poiché alla storia è stata tolta, nel pensiero, la sua vera grandezza intrinseca, la dialettica del suo sviluppo contraddittorio, la sola grandezza presa in considerazione dagli artisti di questo periodo è una grandezza pittorica e decorativa. La storia diventa una raccolta di

aneddoti esotici: per cui passano in primo piano, sempre in necessario rapporto col dileguarsi della capacità d'intendere i veri nessi storici, i tratti selvaggi, sensuali, anzi bestiali. Come in ogni arte di questo periodo, che riproduce il presente, al venir meno della comprensione per i grandi problemi del tempo si accompagna una brutalità ammantata di mistica biologica nella rappresentazione di fatti materiali (Zola in confronto a Stendhal e a Balzac), così avviene, come vedremo, anche nella raffigurazione della storia.

Da questo punto di vista è molto interessante conoscere i giudizi dei maggiori critici di questo periodo sul tipo classico del romanzo storico. Taine, che nella sua storia della letteratura inglese descrive il mondo di Shakespeare come un affascinante manicomio, pieno di alienati geniali e appassionati, critica anzitutto in Walter Scott la mancanza di brutalità. « Walter Scott si ferma alla soglia dell'anima e nell'atrio della storia; sceglie nel Rinascimento e nel Medioevo solo ciò che è piacevole e gradito, cancella il linguaggio semplice, la sensualità sfrenata, la barbarie bestiale; non rappresenta il primitivo eroismo e la brutta barbarie del Medioevo ». Questa concezione è ripetuta servilmente dal suo discepolo Georg Brandes. Walter Scott, egli dice, « rappresentò i tempi antichi attenuandone a tal punto gli elementi brutali che la verità storica ne soffre molto ». Questa concezione determina il giudizio della letteratura più avanzata di quest'epoca intorno al periodo classico del romanzo storico. Zola considera già come un incomprensibile capriccio di Balzac il fatto che si sia occupato così profondamente di Walter Scott. Brandes riassume il suo giudizio dicendo che le opere di Walter Scott non sono lette dalle persone colte, ma vengono cercate « solo da coloro che desiderano letture amene; o vengono conservate e fatte rilegare dalle persone colte per farne omaggio a figli e nipoti in occasione di compleanni e di cresime ».

E gli stessi scrittori di cui presto vedremo la mancanza di rapporti (storicamente necessaria) con il periodo classico del romanzo storico, cronologicamente non troppo lontano, negano ancora il vertice letterario di quest'epoca. Il loro modo di concepire la storia, nonostante ogni arbitrio sog-

gettivistico, è una nobile protesta contro la bruttezza, contro l'abietta meschinità del loro presente capitalistico. Per questa protesta romantica il passato viene stilizzato e dotato di un'ideale grandezza barbarica. (In seguito ci occuperemo a fondo del capolavoro di questa tendenza, e cioè di *Salammbô* di Flaubert).

Nonostante la problematicità di questa tendenza letteraria, essa si innalza decisamente al di sopra del romanzo mortalmente noioso dell'apologetica dell'età presente, dell'apologetica di quella « politica realistica » che ha condotto la borghesia tedesca alla vergognosa capitolazione di fronte alla « monarchia bonapartista » degli Hohenzollern e di Bismarck. In questa sede, dove analizziamo solo i tipi di sviluppo significativi per la letteratura mondiale, siamo costretti ad accennare soltanto al migliore prodotto di questa tendenza, agli *Avi* di Gustav Freytag.

Questa letteratura ha ancora una certa importanza per il suo contenuto, anche se questo contenuto è costituito dal compromesso liberale. Ma il distacco del presente dalla storia fa poi sorgere un romanzo storico in cui il vuoto esotismo antiquario o avventuroso, avvincente o mitico di una tendenza presa a caso e priva di nessi si degrada a una semplice lettura di passatempo. Aldous Huxley mette in ridicolo questo « incanto della storia », che da Ebers fino a Maurois riempie la letteratura storica amena. Egli dice che la storia forma, fra le « persone colte », una specie di ricordo familiare, di conversazione familiare. « Tutti i personaggi in qualche modo pittoreschi della storia sono i nostri zii e le nostre zie culturali »: se non si conoscono si è degli estranei, non si fa parte della « famiglia ».

Ma nella storia e anche nella storia letteraria questi ricordi di famiglia hanno breve vita. Sorgono temi esotici che per due o tre anni suscitano nelle persone colte un entusiasmo esaltato; dopo cinque anni tutto il rumore è stato dimenticato e dopo dieci solo qualche filologo diligente ricorderà che è esistito un celebre scrittore di romanzi storici come Felix Dahn. Per il nostro studio queste fosse comuni di antiche celebrità non meritano di essere prese in considerazione.

2. *Privatizzazione, modernizzazione ed esotismo.*

Salammbô di Flaubert è la grande opera rappresentativa di questa nuova fase di sviluppo del romanzo storico. Essa riunisce in sé tutte le grandi qualità artistiche dello stile di Flaubert. Si potrebbe dire che, dal punto di vista stilistico, essa è il paradigma delle aspirazioni artistiche di Flaubert; e proprio perciò questa importante opera mostra, molto più chiaramente che non i prodotti degli scrittori mediocri di questo periodo, le contraddizioni insolite, l'insuperabile problematica interna del nuovo romanzo storico.

Flaubert ha formulato programmaticamente i suoi intendimenti a questo proposito. Egli dice di voler applicare i procedimenti, il metodo del romanzo moderno all'antichità. E questo intento programmatico è stato pienamente accettato e riconosciuto dai maggiori rappresentanti della nuova tendenza del naturalismo. La critica di Zola a questo romanzo è essenzialmente un'applicazione di quest'osservazione di Flaubert. Zola trova a ridire su alcuni particolari, ma riconosce che Flaubert ha applicato bene i metodi del nuovo realismo alla materia storica.

Dal punto di vista esteriore *Salammbô* non ebbe lo straordinario successo di *Madame Bovary*. Ma l'eco di quest'opera fu tuttavia abbastanza forte. Il principale critico francese di questo periodo, Sainte-Beuve, dedicò a questo romanzo una serie di articoli critici. Lo stesso Flaubert giudicò questa critica così importante da prendere minutamente posizione, in una lettera a Sainte-Beuve, che sarebbe stata pubblicata in seguito di fronte a tutte le obiezioni del suo critico. Questa controversia getta una tale luce sui nuovi problemi, sorti in questa fase di sviluppo del romanzo storico, che non possiamo fare a meno di addentrarci nei principali argomenti della polemica.

L'atteggiamento critico fondamentale di Sainte-Beuve è negativo, nonostante la grande stima ch'egli aveva per la personalità letteraria di Flaubert. Questo atteggiamento negativo è tanto più interessante per noi in quanto il critico stesso, per molti riguardi, assume una posizione filosofica e

letteraria non diversa da quella dello stesso Flaubert. Solo che il piú anziano Sainte-Beuve era ancora in una certa misura legato alle tradizioni del periodo precedente e soprattutto – in tutte le questioni artistiche – era molto piú duttile e portato al compromesso di Flaubert, che seguiva fino in fondo la sua strada con la radicale mancanza di riguardo del grande scrittore profondamente convinto. La critica di Sainte-Beuve, come vedremo, non è quindi un rifiuto della maniera di Flaubert dal punto di vista del periodo di Walter Scott e di Balzac. Sainte-Beuve, al contrario, rappresentava già in questo periodo, e arrivava perfino a mettere in pratica, concezioni artistiche che per molti aspetti s'incontrano con quelle di Flaubert e sono invece in netto contrasto, per esempio, con quelle di Balzac.

Flaubert sentiva fortemente questa affinità per il proprio orientamento fondamentale e quello del suo critico. Di conseguenza, nella sua lettera a Sainte-Beuve, autore di *Port-Royal*, usa il seguente *argumentum ad hominem* contro il suo critico: « Un'ultima domanda, Maestro, una domanda sgradevole: perché Lei trova Schahabarim quasi comico e i suoi *bons hommes* di Port-Royal così seri? Per me M. Singlin è una figura triste accanto al mio elefante... E appunto perché esse [le figure di *Port-Royal*, G. L.] sono molto lontane da me, ammiro il Suo talento nel rendermele comprensibili – poiché sono persuaso da *Port-Royal* e tuttavia vorrei viverci ancora meno che a Cartagine. Anche *Port-Royal* era un'opera letteraria esclusiva, innaturale, forzata, dilacerata e tuttavia vera. Perché non vuole che esistano due verità, due eccessi opposti, due mostruosità diverse? »

È interessante paragonare a questa lode che Flaubert rivolge a Sainte-Beuve il giudizio del tutto negativo che Balzac dà di *Port-Royal*. Poiché nel giudizio sul mondo che Sainte-Beuve rappresenta da storico con pretese artistiche, Balzac e Flaubert si trovano abbastanza vicini. Entrambi vedono quanto in esso vi sia di lontano dalla vita, di eccentrico, di irrilevante. Ma Balzac si oppone con un rifiuto appassionato a questa concezione della storia, mentre Flaubert la considera con interesse e una certa qual scettica

curiosità. E non si tratta affatto, da parte di Flaubert, di una semplice cortesia verso il celebre critico. Quanto dice nelle sue lettere, ad esempio, a proposito delle rappresentazioni storiche dei fratelli Goncourt relative al secolo XVIII, in cui le tendenze di Sainte-Beuve appaiono portate all'estremo, prova chiaramente la sincerità anche di queste dichiarazioni. In tutti questi casi si esprime il nuovo modo di sentire dei maggiori ideologi del periodo di fronte alla storia.

Certo la posizione di Flaubert in questo processo non è quella media. La sua grandezza di scrittore si manifesta proprio in questo, che la tendenza generale del suo tempo si esprime in lui con onestà e appassionata coerenza. Mentre nella maggior parte degli scrittori di questo periodo l'atteggiamento negativo di fronte alla prosaica mediocrità della vita borghese è solo un passatempo estetico o — spesso — un sentimento reazionario, in Flaubert si trovano un intenso disgusto e un odio veemente.

Per questo disgusto e quest'odio Flaubert si volge ora alla storia. « Le cose brutte e gli ambienti banali mi fanno nausea. Madame Bovary mi ha reso nauseanti per lungo tempo i costumi borghesi. Forse vivrò per alcuni anni con uno splendido soggetto, molto lontano da questo mondo moderno che mi è venuto terribilmente a noia ». E in un'altra lettera, scritta del pari durante la composizione di questo romanzo, egli afferma: « Quando si leggerà *Salammbô*, non si penserà, spero, all'autore! Poche persone indovineranno quanto bisogna esser tristi per intraprendere la rievocazione di Cartagine! È una fuga nel deserto della Tebaide, dove mi ha cacciato la nausea per la vita moderna ».

Da questo orientamento di Flaubert consegue che egli volle far rivivere con coerenza programmatica un mondo scomparso di cui non c'importa nulla. Proprio questa mancanza di rapporti era per Flaubert il motivo di attrazione. Proprio in conseguenza dell'odio profondo che nutriva per la società moderna egli cercò con appassionato spirito di paradosso un mondo che non le somigliasse sotto nessun punto di vista, che non avesse con essa legami di nessun genere, né diretti, né indiretti. Certo questa mancanza di

rapporti – o per dir meglio, l'illusione di questa mancanza di rapporti – è anche l'elemento soggettivo che collega la tematica storico-esotica di Flaubert ai suoi temi quotidiani e attuali. Poiché non si deve dimenticare – le sue lettere scritte mentre lavorava ai romanzi sociali lo testimoniano in vari modi – ch'egli cercò di concepire e realizzare anche questi ultimi dal punto di vista di chi è estraneo e non prende parte. E non bisogna neppure trascurare il fatto che l'imparzialità programmatica, la famosa *impassibilité* si rivela in entrambi i casi un'illusione: letterariamente e sentimentamente Flaubert prende posizione sia per Emma Bovary che per Salammbô. Una vera differenza letteraria nella trattazione dei diversi temi si può riscontrare solo in quanto lo scrittore considera effettivamente senza grande partecipazione sentimentale le masse dei difensori e dei nemici di Cartagine, mentre la vita quotidiana dei romanzi contemporanei suscita in lui continuamente odio e amore. (Sarebbe piú che superficiale trascurare anche quest'ultimo elemento; basta pensare a Dussardin in *L'éducation sentimentale*). Tutto questo spiega come Flaubert potesse credere di poter rappresentare *Salammbô* con gli stessi mezzi letterari con cui aveva presentato *Madame Bovary*. Ma spiega anche i risultati artistici completamente diversi: la fecondità artistica dell'amore e dell'odio quando sono autentici, per quanto nascosti e repressi, nel secondo caso; il convertirsi della mancanza d'interesse in sterile esotismo nel primo.

Nella concreta realizzazione e soluzione artistica di questo compito si rivela in modo fin troppo evidente il carattere contraddittorio della posizione ideologica. Flaubert vuole rappresentare questo mondo realisticamente, con i mezzi artistici che ha scoperto e portato alla perfezione alcuni anni prima per *Madame Bovary*. Ma questo realismo del particolare minuziosamente osservato ed esattamente descritto non deve piú essere applicato alla grigia realtà quotidiana della provincia francese, ma deve far sorgere dinanzi a noi il mondo di Cartagine, straniero e lontano, incomprendibile ma pittoresco, decorativo, grandioso, splendido, crudele ed esotico. Di qui la disperata lotta di Flau-

bert per ricavare dai particolari archeologici esattamente studiati ed esattamente riprodotti un'immagine pittorica dell'antica Cartagine.

Sainte-Beuve sente fortemente la discrepanza artistica che deriva da questa intenzione. Egli fa ripetutamente osservare come in Flaubert la descrizione degli oggetti, del morto mondo di cose che circonda l'uomo, soffochi la rappresentazione degli uomini stessi: egli critica il fatto che in Flaubert tutti questi particolari siano descritti in modo esatto e brillante, ma senza che da questa descrizione risulti un tutto, neppure per quanto riguarda gli oggetti inanimati. Flaubert descrive porte, serrature, tutte le parti della casa, ma l'architetto che dà forma al tutto non si vede mai. Questa critica è riassunta da Sainte-Beuve nel modo seguente: « Il lato politico, la caratterizzazione dei personaggi, le peculiarità del popolo, gli aspetti per cui la storia particolare di questo popolo di navigatori e, a suo modo, portatore di civiltà è collegata con la storia universale e rende feconda la grande corrente della civiltà, sono sacrificati o completamente subordinati a una descrizione esorbitante, a un estetismo che poteva essere applicato solo a rari frammenti e doveva quindi per forza esagerare ».

Come queste osservazioni colgano esattamente un difetto centrale di *Salammbô*, risulta dalle lettere disperate scritte da Flaubert durante la composizione del libro. Così egli scrive una volta ad un amico: « Ora sono pieno di dubbi circa il tutto, circa il piano generale; credo che vi siano troppi mercenari. Questo è storico, lo so. Ma se un romanzo è noioso come un vecchio libro erudito, allora buona notte, allora l'arte è venuta a mancare... Comincio ora l'assedio di Cartagine. Sono completamente smarrito in mezzo alle macchine da guerra, alle baliste e agli scorpioni, non ne capisco proprio nulla, né io, né nessun altro! »

Ma che cosa può significare, per noi, un mondo rievocato in questo modo? Ammesso che Flaubert sia riuscito a risolvere in modo giusto tutti i problemi artistici da lui sollevati, il mondo così rappresentato ha per noi un significato vivo e reale? I paradossi di Flaubert circa la materia di cui non c'importa nulla e che è artistica appunto per questo,

sono molto indicativi per quello che doveva essere lo stato d'animo del poeta, ma dal punto di vista estetico-oggettivo hanno le conseguenze che ci sono già note. Sainte-Beuve nega questa importanza del mondo di *Salammô* per noi. E si serve di un argomento interessante che dimostra come in lui siano ancora vivi certi residui delle antiche tradizioni del romanzo storico. Egli esprime il dubbio se si possa elaborare artisticamente l'antichità in modo da farne oggetto di un romanzo storico che abbia un effetto vivo. « Si può ricostruire l'antichità, ma non la si può far rivivere ». Ed egli si richiama appunto al vivo e continuo rapporto della tematica di Walter Scott con il presente, ai molti e vivi termini di connessione che ci permettono di rivivere il lontano Medioevo.

Ma l'obiezione principale contro la tematica di *Salammô* non si limita a questo dubbio di carattere generale. Anche nell'ambito della tematica antica Flaubert sceglie, secondo Sainte-Beuve, un argomento particolarmente lontano e privo di rapporti con noi. « Che cosa m'importa della lotta fra Tunisi e Cartagine? Se mi si parla della lotta fra Cartagine e Roma, allora sono attento e profondamente interessato. Nella lotta fra Roma e Cartagine è in gioco tutta la civiltà futura; anche la nostra ne dipende... » A questa obiezione decisiva Flaubert non dà una risposta concreta: « Lei ha forse ragione nelle Sue considerazioni sul romanzo storico applicato all'antichità, ed è molto probabile che io abbia mancato lo scopo ». Ma in concreto egli non affronta più questo problema, e parla — negando il valore artistico dell'autenticità archeologica — solo dei nessi immanenti entro il mondo storico da lui in tal modo scelto e rappresentato. E sostiene che avrà ragione o torto a seconda che questa armonia immanente gli sia riuscita oppure no.

Inoltre egli difende la sua tematica e il suo stile in un modo che è piuttosto lirico-biografico. Dice: « Credo di essere stato meno duro di fronte all'umanità in *Salammô* che in *Madame Bovary*. La curiosità e l'amore che mi hanno spinto verso religioni e popoli scomparsi hanno, per quanto mi sembra, qualcosa di morale, qualcosa che deriva da un'umana simpatia ».

Il confronto fra *Salammbô* e *Madame Bovary* non è introdotto dallo stesso Flaubert, ma appare già nella critica di Sainte-Beuve. Questi analizza la figura di Salammbô. « Ella parla con la sua nutrice, le confida il suo vago desiderio, le sue passioni represses, la sua noia. Cerca, sogna, evoca qualche cosa d'ignoto. È questa la situazione di piú di una figlia di Eva, che sia di Cartagine o di altri luoghi; e un po' quella di madame Bovary al principio del romanzo, nei giorni in cui si è troppo annoiata ed ha vagato sola nel faggeto di Bannerville... La povera Salammbô prova a modo suo lo stesso sentimento di vaga aspirazione e di soffocante desiderio. L'autore non ha fatto che trasferire e *miticizzare* con molta arte questo oscuro lamento del cuore e dei sensi ». In un altro contesto egli paragona l'atteggiamento generale di Flaubert di fronte alle sue figure storiche col modo di rappresentazione artistica di Chateaubriand. Dice che la Salammbô di Flaubert non è tanto una sorella di Annibale quanto una sorella della vergine gallica Velleda di Chateaubriand.

In questi confronti è evidentemente contenuta l'accusa di *modernizzazione* delle figure storiche, sebbene Sainte-Beuve non ponga la questione in modo radicale e vigoroso e sia spesso molto indulgente in fatto di modernizzazione. Anche la protesta di Flaubert non si riferisce affatto al generale problema metodologico della modernizzazione. Questa gli sembra piuttosto qualcosa di ovvio e di naturale. Egli non è d'accordo solo sui confronti concreti che Sainte-Beuve adduce. « Per ciò che riguarda la mia eroina, io non la difendo. Secondo la Sua opinione... essa ricorda Velleda, madame Bovary. Neanche per idea! Velleda è attiva, intelligente, europea. Madame Bovary è agitata da molte passioni: Salammbô invece rimane chiusa in un'idea fissa. È una maniaca, una specie di santa Teresa. Non importa! Io non sono sicuro se essa lo sia realmente, poiché né io né Lei né alcuno, antico o moderno, può conoscere la donna orientale, dal momento che è impossibile avere rapporti con lei ».

Flaubert protesta quindi soltanto contro la forma concreta di modernizzazione che Sainte-Beuve gli ha attribuito

nella figura di Salammbô. La modernizzazione stessa è da lui ammessa come qualcosa di naturale; poiché in sé e per sé è del tutto indifferente che alla sorella di Annibale venga assegnata la psicologia di una borghese francese del secolo XIX o di una monaca spagnola del secolo XVII. Dove bisogna osservare, per inciso, che Flaubert modernizza naturalmente anche la psicologia di santa Teresa.

Qui non si tratta affatto di un lato secondario della produzione di Flaubert e dell'influenza da lui esercitata. Siccome Flaubert sceglie una materia storica della cui intima essenza storico-sociale non gli importa nulla e che egli quindi può rendere reale solo con una scrupolosa archeologia erudita, in modo esteriore, pittorico-decorativo, è costretto a creare in qualche punto un collegamento con sé e con il lettore mediante la *modernizzazione della psicologia*. Poiché l'orgoglioso e amaro paradosso secondo cui l'intero romanzo non ha nulla a che fare con il presente è — appunto — solo un modo paradossale di difendersi dalle odiate trivialità del proprio tempo. Dalle citate dichiarazioni di Flaubert vediamo quanto poco *Salammbô* sia stata un semplice esperimento artistico. Ma appunto per questo la modernizzazione della psicologia dei personaggi acquista un'importanza centrale: essa è l'unica fonte di vita e di movimento in questo freddo paesaggio lunare di esattezza archeologica.

È vero che si tratta di una vita spettrale e apparente. È di una vita apparente che distrugge la realtà esageratamente oggettiva degli oggetti. Nella descrizione dei singoli oggetti dell'ambiente storico Flaubert è molto più esatto e plasticamente evidente di ogni altro scrittore a lui anteriore. Ma questi oggetti non hanno niente a che fare con l'intima vita dei personaggi. Quando Walter Scott descrive la città medievale o il villaggio di un clan scozzese, questi oggetti sono elementi costitutivi della vita e del destino di uomini di cui tutta la psicologia è allo stesso grado di evoluzione storica di questi oggetti e come questi oggetti è un prodotto di un determinato complesso storico-sociale. È così che, negli scrittori epici anteriori, nasce la «totalità degli oggetti». In Flaubert, invece, non c'è alcun nesso di

questo genere fra il mondo esterno e la psicologia dei personaggi principali. E questa mancanza di rapporti degrada e toglie valore all'esattezza archeologica della descrizione del mondo esterno, che diventa un mondo di *costumi* e di *scenari* storicamente esatti, è solo un'inquadratura pittorica in cui si svolge una vicenda puramente moderna.

La vera efficacia di *Salammbô*, del resto, è effettivamente in rapporto con questa modernizzazione. Gli artisti hanno ammirato i risultati raggiunti da Flaubert nelle descrizioni. Ma ad agire effettivamente sul pubblico è stata solo *Salammbô* stessa, come immagine, elevata a simbolo decorativo, dell'isterismo sensuale di una ragazza borghese che abiti una grande città. La storia offre solo la possibilità di inserire in una cornice decorativa e monumentale questo isterismo, che nella vita di oggi si esplica in scene brutte e meschine, e di conferirgli una dignità tragica che non gli conviene affatto nella realtà. Ciò produce un grande effetto, ma mostra anche che Flaubert, per odio contro la piatta prosaicità del suo tempo, è incorso qui in una falsificazione essenziale della realtà, in un travisamento delle vere proporzioni della vita. La superiorità artistica dei suoi romanzi borghesi consiste appunto nel fatto che, in essi, le proporzioni fra sentimento e accadimento, fra il desiderio e il suo convertirsi in azioni, corrispondono al carattere affettivo, storico-sociale del sentimento e del desiderio. In *Salammbô* si determina una falsa e travisata monumentalizzazione di sentimenti che, in se stessi, non sono affatto monumentali, e quindi non sopportano intimamente una siffatta esaltazione artistica. Come la figura di Salammbô fosse intesa come simbolo, al tempo della manifesta decadenza del realismo, al tempo della reazione psicologica contro il naturalismo di Zola, appare specialmente nell'analisi che ne ha dato Paul Bourget: « Secondo il suo [di Flaubert, G. L.] modo di vedere è una legge perenne che l'aspirazione umana debba necessariamente fallire lo scopo, anzitutto perché le circostanze esterne si oppongono al sogno, e poi perché neppure il favore delle circostanze può impedire che l'anima si consumi nella realizzazione della sua chimera. Il nostro desiderio sventola dinanzi a noi come il velo di Tanit,

il Zaimph ricamato dinanzi a Salammbô. Finché non lo può raggiungere, la fanciulla si strugge dal desiderio. Ma appena lo tocca deve morire».

Questa modernizzazione determina la struttura dell'azione. Due motivi collegati fra loro solo in modo affatto esteriore ne formano il nucleo fondamentale: una grande azione politica fra Cartagine e i mercenari ribelli; l'episodio d'amore della stessa Salammbô. Il loro intreccio è del tutto esteriore e tale deve necessariamente rimanere. Agli interessi vitali della sua patria, alla lotta mortale in cui la sua città è impegnata, Salammbô rimane estranea come madame Bovary alla prassi medica di suo marito. Ma nel romanzo borghese proprio questa estraneità può diventare il veicolo di un'azione al cui centro viene a trovarsi Emma Bovary proprio per la sua estraneità rispetto alla vita di provincia. In *Salammbô*, invece, si svolge un'azione storico-politica esteriormente grandiosa, che necessita già per ciò di una trattazione molto vasta; e questa azione non può essere collegata in modo organico al destino della protagonista. Tutte le connessioni sono puramente fortuite e occasionali. Ma nella narrazione il fatto occasionale finisce necessariamente per opprimere e soffocare l'argomento principale. Il fatto occasionale occupa la parte principale del romanzo; l'argomento principale diventa un piccolo episodio.

Questa mancanza di rapporti fra l'azione politica e quella tragedia umana per cui si desta l'interesse del lettore, mostra chiaramente la trasformazione che il senso della storia ha già subito in questo periodo. L'azione politica è priva di vita non solo perché sovraccarica della descrizione di oggetti non essenziali, ma perché in essa non vi è traccia di alcun rapporto con una vita popolare concreta e suscettibile di essere rivissuta. In questo romanzo i mercenari sono una massa selvaggia, caotica e operante in modo irrazionale, non meno degli abitanti di Cartagine. Mentre si racconta — e anche con abbondanza di particolari — come la contesa è nata a causa del soldo non pagato e come abbia portato alla guerra, non abbiamo il minimo accenno alle vere forze storico-sociali ed umane che provocano questi

scontri proprio in questa forma. Nella raffigurazione di Flaubert, così realistica per quanto riguarda i particolari, essi rimangono un fatto storico irrazionale. E poiché i motivi umani non sorgono organicamente da un base storico-sociale concreta, ma vengono introdotti – in forma modernizzata – in singoli personaggi, non fanno che confondere ulteriormente il quadro generale, e svalutare ulteriormente la realtà sociale di tutta la vicenda.

Ciò si manifesta con la massima evidenza nell'episodio d'amore di Mâtho. Giustamente Sainte-Beuve, analizzando la figura di questo mercenario impazzito per amore, ricorda i cosiddetti romanzi storici del secolo XVII aventi come eroi Alessandro il Grande, Ciro o Genserico innamorati. « Ma l'innamorato Mâtho, questo Golia africano che alla vista di Salammbô commette vere e proprie pazzie e bambinate, mi sembra non meno falso; egli è fuori sia della natura che della storia ». E Sainte-Beuve osserva qui giustamente il tratto personale di Flaubert, l'elemento nuovo in questo travisamento della storia rispetto al secolo XVII: mentre gli innamorati dei vecchi romanzi erano dolci e sentimentali, a Mâtho viene attribuito un carattere brutalmente selvaggio. In breve, vengono messi in evidenza e collocati al centro del quadro quei tratti brutali e animaleschi che appariranno più tardi in Zola per caratterizzare la vita degli operai e dei contadini moderni. In ciò l'opera di Flaubert è « profetica », ma non alla maniera di Balzac, che anticipa artisticamente l'evoluzione futura reale di certi tipi sociali, bensì solo in senso storico-letterario; in quanto anticipa la successiva deformazione naturalistica della vita.

La difesa di Flaubert contro questa accusa di Sainte-Beuve è estremamente interessante e illumina ancora un altro lato del suo metodo di accostarsi alla storia. Egli si difende in questo modo dall'accusa di aver modernizzato la figura di Mâtho: « Mâtho corre come un pazzo per Cartagine. Pazzo: è la parola esatta. L'amore come lo immaginavano gli antichi non era forse una pazzia, una maledizione, una malattia mandata dagli dei? »

Questa difesa si richiama apparentemente a un dato storico genuino. Ma solo apparentemente. Poiché Flaubert

non esamina affatto quale fosse la vera natura dell'amore nel quadro della vita sociale dell'antichità, il rapporto in cui le sue varie forme psicologiche di manifestazione si trovavano con le altre forme di vita dell'antichità. Egli parte dall'analisi della *rappresentazione* isolata dell'amore, come si trova in singole tragedie antiche. Flaubert ha ragione quando afferma, per esempio, che nell'*Ippolito* di Euripide l'amore di Fedra viene presentato come passione improvvisa inviata dagli dei a lei innocente. Ma è una modernizzazione completamente antistorica della vita degli antichi prendere i conflitti tragici che qui si determinano e farne una « caratteristica psicologica » di tutta l'antichità solo dal lato soggettivo. È chiaro che l'amore individuale, la passione individuale per singole persone ha fatto « improvvisamente » irruzione nella vita e ha provocato grandi conflitti tragici. È anche vero che per la vita antica questi conflitti erano molto più eccentrici che per il periodo di sviluppo tra il Medioevo e l'età moderna, in cui si affacciarono problemi simili, ma in forma diversa, conformemente alle mutate circostanze sociali. La forma speciale di raffigurazione della passione nei poeti antichi è strettamente legata alle speciali forme di dissoluzione della società gentilizia nell'antichità. Ma se quest'ultimo risultato ideologico di uno sviluppo viene avulso dal contesto storico-sociale, se il suo aspetto psicologico-soggettivo viene isolato dalle cause che lo provocano, e se il punto di partenza del poeta non è costituito dalla realtà, ma dalla rappresentazione isolata, non è possibile accedere a questa rappresentazione, a questa idea (nonostante ogni apparente fedeltà storica) che per la via della modernizzazione. Solo nell'immaginazione di Flaubert Mâtho impersona l'amore antico. In realtà è il modello « profetico » degli ubriaconi decadenti e dei pazzi di Zola.

Questo nesso fra l'approccio alla storia dal lato delle idee, delle rappresentazioni e la raffigurazione di una mescolanza di esotismo esteriore e di modernità intrinseca è così importante, per tutto lo sviluppo artistico della seconda metà del secolo XIX, che ci permettiamo di illustrarlo con un altro esempio. Richard Wagner, i cui punti di con-

tatto con Flaubert furono messi in luce con rabbiosa acutezza da Nietzsche, trova nell'*Edda* l'amore incestuoso fra Siegmund e Sieglinde. Questo rappresenta per lui un fatto esotico di estremo interesse, che viene reso « comprensibile » con grande dispendio di pompa decorativa e psicologia moderna. Marx ha mostrato qui, in poche parole, come il contesto storico-sociale sia falsificato da Wagner. Nell'*Origine della famiglia* Engels cita questa lettera di Marx: « Si era mai sentito che il fratello abbracciasse come sposa la sorella? » A queste « divinità lascive » di Wagner, che in modo tutto moderno rendono piccante il loro commercio amoroso con un pizzico d'incesto, Marx risponde: « Nei tempi primitivi la sorella era la moglie e ciò era morale ». In Wagner, ancora più chiaramente che in Flaubert, il partire dalla rappresentazione isolata anziché dall'essere sociale deve necessariamente condurre a un travisamento della storia. Rimangono i fatti esteriori e privi di vita della storia (in questo caso l'amore coniugale tra fratello e sorella) alla base dei quali viene posta una sensibilità tutta moderna, e l'antico racconto, l'antico evento serve soltanto a rendere pittoresco il sentimento moderno, a dargli una grandiosità decorativa che in realtà, come abbiamo visto, non gli spetta.

Questo problema ha anche un altro lato di straordinaria importanza per lo sviluppo moderno. In seguito alla perdita della significatività intrinseca dell'accadere storico-sociale, derivante dalla frattura fra gli avvenimenti esteriori storicamente tramandati e la psicologia modernizzata dei personaggi, sorge, come abbiamo visto, l'esotismo dell'ambiente storico. L'accadere storico, che in seguito a questo svuotamento soggettivistico ha perso la sua grandezza intrinseca, deve acquistare una pseudomonumentalità con altri mezzi. Poiché è proprio il desiderio nostalgico di sfuggire alla meschinità della vita borghese moderna che ha suscitato questa tematica storica.

Uno dei mezzi principali di questa pseudomonumentalità è la brutalità degli avvenimenti. Abbiamo già visto come i critici più significativi e più influenti di questo periodo, Taine e Brandes, abbiano lamentato la mancanza di

questa brutalità in Walter Scott. Sainte-Beuve, che appartiene ad una generazione precedente, ne constata con gran disagio la presenza e il predominio in *Salammbô*: « Egli coltiva l'atrocità. L'uomo [Flaubert, G. L.] è buono, eccellente, il libro è crudele. Crede che sia un segno di forza apparire inumano nei propri libri ». Per chiunque conosca *Salammbô* non è necessario addurre degli esempi. Mi limito a ricordare il grande effetto di contrasto nell'assedio di Cartagine: l'acquedotto è stato tagliato e tutta la città è tormentata dalla sete. Nello stesso tempo, nel campo dei mercenari, infuria una tremenda carestia. Flaubert si compiace di dare immagini precise e crudeli della sofferenza delle masse dentro e intorno a Cartagine. Ma la descrizione di questa sofferenza rimane solo quella di pene assurde e spaventose in cui non appare alcun elemento di umanità. Anzi nelle masse nessuno è caratterizzato in modo individuale e da questa sofferenza non nasce un solo conflitto, una sola azione che ci possa interessare o avvincere dal punto di vista umano.

Qui è evidente la netta opposizione fra il vecchio e il nuovo modo di rappresentare la storia. Gli scrittori del periodo classico del romanzo storico s'interessano degli avvenimenti crudeli e orrendi della storia passata solo in quanto furono espressione necessaria di determinate forme della lotta di classe (per esempio la crudeltà degli *chouans* in Balzac), in quanto ne sono scaturite, altrettanto necessariamente, grandi passioni umane, conflitti ecc. (eroismo degli ufficiali repubblicani durante il massacro compiuto dagli *chouans* nello stesso romanzo). Siccome da un lato gli avvenimenti crudeli dell'evoluzione sociale si trovano in un nesso necessario e comprensibile e dall'altro — in rapporto con essi — si manifesta la grandezza umana dei combattenti, questi fatti perdono il loro carattere crudele e brutale. Vale a dire: la crudeltà e la brutalità non vengono affatto ritoccate e attenuate, come Taine e Brandes rimproverano a Walter Scott di aver fatto, ma vengono solo collocate al posto giusto nel nesso complessivo.

Con Flaubert l'umanità degli argomenti e del modo di trattarli, l'atrocità e la brutalità cominciano a diventare fine

a se stesse. Esse occupano una posizione centrale perché la cosa principale (l'evoluzione sociale dell'uomo) è rappresentata debolmente, e per la stessa ragione esse sono accentuate ed esaltate anche al di là di quanto implichi questa posizione. Poiché qui l'estensività funge ovunque da surrogato della vera grandezza — la descrizione dei contrasti nel suo splendore decorativo è un surrogato della rappresentazione dei nessi sociali e umani — l'inumanità, la crudeltà, l'atrocità e la brutalità diventano succedanei della grandezza storica reale che è andata perduta. Esse derivano al tempo stesso dal desiderio morboso dell'uomo moderno, proiettato in una grandezza pseudomonumentale, di uscire dall'angustia soffocante della vita di tutti i giorni. Dal disgusto per i piccoli e meschini intrighi di ufficio nasce l'immagine ideale del grande avvelenatore Cesare Borgia.

Flaubert si sentì profondamente offeso da queste accuse di Sainte-Beuve. Ma le sue obiezioni contro il critico non vanno oltre il risentimento. E non per caso. Flaubert, che personalmente era dotato di straordinaria finezza di sentimento e grande nobiltà morale, fu senza volerlo l'iniziatore di questa svolta della letteratura moderna verso l'inumano. Lo sviluppo del capitalismo è un processo in cui la vita diventa non solo superficiale e triviale, ma anche primitiva e rozza.

Questo abbruttimento dei sentimenti si manifesta in misura crescente nella letteratura. Soprattutto nel fatto che nella descrizione e raffigurazione della passione amorosa la parte fisico-sessuale prevale sempre più rispetto alla raffigurazione della passione stessa. Si pensi come i più grandi artisti che hanno rappresentato la passione amorosa, come Shakespeare, Goethe e Balzac, siano stati estremamente riservati e puramente allusivi proprio nella descrizione dell'atto fisico. L'indirizzarsi della letteratura moderna verso questo aspetto della rappresentazione dell'amore deriva, da un lato, dall'imbarbarimento crescente dei sentimenti amorosi reali nella vita, e, dall'altro, ha per conseguenza che gli scrittori, per non cadere nella monotonia, sono costretti a presentare casi sempre più strani, anormali e perversi.

Flaubert è, per questo rispetto, all'inizio del processo di sviluppo. Ed è molto caratteristico, sia per lui che per tutta l'evoluzione del romanzo storico nella crisi di decadenza del realismo borghese, che queste tendenze emergano molto più fortemente nei suoi romanzi storici che nelle sue descrizioni della società moderna. Negli uni come nelle altre l'odio e il disgusto per la meschinità e la trivialità della moderna vita borghese si manifestano con lo stesso vigore. Ma in modo molto diverso, a seconda della diversità del materiale da rappresentare. Nei suoi romanzi che si riferiscono al presente, Flaubert concentra il suo attacco ironico nella raffigurazione della vita borghese quotidiana e del borghese medio. Come eminente artista realista, egli perviene così a una rappresentazione ricca d'infinita sfumature dell'uniforme e triste grigiore che è un aspetto reale di questa vita quotidiana. Proprio le sue tendenze naturalistiche impediscono a Flaubert di cadere nell'eccentrico dove si tratta delle manifestazioni inumane della vita capitalistica. Invece, come abbiamo visto, il suo romanzo storico deve essere per lui una liberazione artistica dai vincoli di questa piatta monotonia. Qui si deve esprimere liberamente tutto ciò da cui egli si doveva astenere, per la sua scrupolosità naturalistica, quando rappresentava la realtà contemporanea. Dal punto di vista formale: i colori, la monumentalità decorativa dell'ambiente esotico; dal punto di vista del contenuto: le passioni eccentriche completamente sviluppate e sfogate. E qui si manifesta chiaramente la limitatezza sociale, morale e filosofica di questo importante e onesto artista: che odia bensì sinceramente il presente capitalistico, ma il suo odio non ha radici nelle grandi tradizioni popolari e democratiche del passato e quindi non ha alcuna prospettiva per il futuro. Il suo odio non si solleva — storicamente — al di sopra di ciò che ne è l'oggetto. Quando perciò, nei romanzi storici, le passioni represses si scatenano, passa in primo piano il lato eccentrico-e-individuale dell'uomo del capitalismo, quell'inumanità che la vita di tutti i giorni cerca ipocritamente di nascondere e sembra soggiogare. I successivi esponenti del decadentismo rappresentano già con vanteria e cinismo questo lato dell'inuma-

nità capitalistica. In Flaubert esso appare alla luce dei fuochi di bengala di un romanticismo storico-monumentale. In tal modo egli rivela alcuni lati del nuovo modo di rappresentare la vita che si sono universalmente diffusi solo in seguito e che in lui stesso non sono ancora divenuti consapevoli come tendenze universali.

Ma la contraddizione fra il disgusto ascetico di Flaubert di fronte alla vita moderna e questi eccessi inumani di una fantasia divenuta assurda e selvaggia non toglie che egli sia qui uno dei maggiori precursori della disumanizzazione della letteratura moderna. Questa inumanità non deriva sempre e dovunque da una capitolazione semplice e diretta di fronte alle tendenze disumanizzanti del capitalismo. Questo è, naturalmente, il caso piú semplice e diffuso, il caso di massa, nella letteratura come nella vita. Ma le personalità significative di questa crisi di decadenza, come Flaubert e Baudelaire, Zola e perfino Nietzsche, soffrono di questa evoluzione della vita e sono in aspra opposizione con essa; senonché il modo della loro opposizione conduce a rafforzare ulteriormente sul piano letterario, la disumanizzazione della vita ad opera del capitalismo.

Solo tenendo conto di questa modernizzazione dei sentimenti, delle idee e dei pensieri degli uomini, unita a una fedeltà archeologica verso oggetti e costumi che non c'interessano affatto, e che possono quindi avere solo un effetto esotico, si può porre in forma teoricamente esatta e concreta la questione del *linguaggio* nel romanzo storico. Oggi è d'uso trattare i problemi del linguaggio indipendentemente dai problemi estetici generali, dai problemi dei generi concreti ecc. Ma in tal modo possono nascere solo « principi » astratti e giudizi soggettivi di gusto altrettanto astratti. Se ora passiamo ai problemi del linguaggio nel primo grande rappresentante della modernizzazione e dell'esotizzazione della storia, non potremo vedere in essi che le ultime conseguenze artistiche di quelle tendenze che abbiamo già visto all'opera, in generale, nel processo di dissoluzione del romanzo storico classico.

È evidente che, proprio sotto l'aspetto linguistico, il problema dell'« anacronismo necessario » ha una parte de-

cisiva. Già il fatto che ogni letteratura epica è racconto di cose *passate* stabilisce, dal punto di vista linguistico, uno stretto rapporto col presente. Poiché è un narratore *moderno* che parla di Cartagine o del Rinascimento, del Medioevo inglese o dell'Impero romano a lettori *di oggi*. Già questo ha per conseguenza che il tono linguistico generale del romanzo storico deve rifiutare l'arcaismo come artificio superfluo. Ciò che importa è *avvicinare* al lettore *di oggi* un'età passata. Ed è una legge della grande narrativa che ciò avvenga in virtù di eventi raccontati in modo vivo ed evidente, e che l'abilità di avvicinare e rendere comprensibile la realtà dei personaggi, delle condizioni sociali e naturali, dei costumi ecc. è la via per cui ci diventa comprensibile la psicologia degli uomini di tempi lontani.

Ciò è senza dubbio più difficile per la storia che per il presente. Ma il compito dell'epica è in linea di principio lo stesso. Quando un autore epico di valore – Gottfried Keller, Romain Rolland o Gor'kij – racconta la sua infanzia, non pensa ad imitarne letterariamente il linguaggio specifico, per esempio rappresentando le incertezze e i balbettii nei tentativi infantili di orientarsi nella vita, in un linguaggio infantilmente incerto e balbettante. La verità artistica consiste nel rendere esattamente sentimenti, rappresentazioni e pensieri del bambino in un linguaggio che renda immediatamente comprensibile tutto questo al lettore adulto. In linea di principio non si vede perché un uomo del Medioevo possa essere rappresentato epicamente in modo migliore e più vero mediante l'arcaismo del linguaggio, che un bambino con l'imitazione linguistica dei suoi primi balbettamenti. Per questa ragione i mezzi di espressione linguistica del romanzo storico non possono essere opposti *in linea di principio* a quelli del romanzo d'attualità.

La posizione di Flaubert di fronte alla storia conduce necessariamente – anche in questo grande stilista – a una dissoluzione della forma linguistica veramente propria dell'epica. Flaubert stesso è un troppo grande artista, e artista del linguaggio, per voler dare l'impressione dell'au-

tenticità storica mediante un sistematico arcaismo della cadenza linguistica. Ma certi contemporanei minori di lui cedono già alla tentazione, che si presenta facilmente, di questa forma linguistica pseudo-storica. Così in Germania Meinhold dette alla sua *Bernsteinhexe* (*La strega di ambra*) un antico tono di cronaca dell'epoca della guerra dei trent'anni, molto bene imitato, per dare al lettore l'illusione di leggere, non già un racconto moderno sul passato, ma le annotazioni di un contemporaneo degli avvenimenti trattati, un « documento autentico ».

Fa naturalmente parte dell'essenza dell'epica, e soprattutto dell'epica storica, presentare gli avvenimenti narrati come se fossero realmente avvenuti. Ma è un errore naturalistico credere che questa autenticità possa sorgere attraverso l'imitazione del linguaggio antico. Ciò non è più utile dell'autenticità archeologica degli oggetti esteriori, se i rapporti essenziali di carattere sociale ed umano non vengono realmente chiariti e avvicinati al lettore. E se questo è avvenuto, l'autenticità naturalistica è in ambo i casi superflua. Hebbel, che elogia nel suo insieme, con giusti argomenti, *La strega di ambra*, riconoscendo al suo autore un grande senso artistico, dice a proposito della cosiddetta autenticità del linguaggio di questo romanzo: « Il vero linguaggio dell'eroe ha altrettanto poco a che fare nel romanzo, e in genere nella poesia, che il suo vero stile in un dipinto ».

Il carattere naturalistico di tutti gli argomenti addotti a sostegno di un'arcaizzazione del linguaggio si rivela già nel fatto che si può ricercare questa autenticità solo nella rappresentazione del medesimo campo linguistico. Puškin mette in ridicolo queste teorie della « verosimiglianza » nella poesia e chiede ironicamente come possa, per esempio, secondo una teoria del genere, Filottete nel dramma francese rallegrarsi dei familiari suoni della sua lingua greca, di cui per tanto tempo ha sentito la mancanza. Hebbel, nella critica ora citata, esprime un pensiero simile: « Se Meinhold avesse ragione, nel romanzo e nel dramma, come l'antico tedesco dovrebbe parlare antico tedesco, così anche il greco dovrebbe parlar greco, il romano latino; co-

sicché *Troilus and Cressida*, *Julius Caesar* e *Coriolanus* non si sarebbero potuti scrivere, almeno non da Shakespeare». E Hebbel dimostra che *La strega di ambra* esercita un effetto artistico non in virtù, ma nonostante il suo linguaggio arcaico.

È importante sottolineare questo carattere naturalistico dell'arcaizzazione del linguaggio. Si vede allora che qui non si tratta di un problema particolare del romanzo (o del dramma) storico, ma solo di una degenerazione specifica della tendenza naturalistica a sostituire la caratterizzazione essenziale con minuzie pittoresche. Se Gerhart Hauptmann, nel suo *Florian Geyer*, non ha saputo rappresentare i fondamentali contrasti di classe nel campo dei contadini in rivolta, se quindi Götz, Wendel, Hippler, Karlstatt, Bubenleben, Jacob Kohl e gli altri non hanno acquistato una fisionomia storico-politica, il linguaggio « autentico » del tempo servì a ben poco; mentre Goethe, senza questa « autenticità » di linguaggio, riesce perfettamente a rappresentare in modo avvincente il contrasto all'interno della cavalleria nei destini di Götz e di Weislingen. Proprio Hauptmann rappresenta qui un esempio molto istruttivo. Poiché la sua capacità d'immedesimarsi in diversi idiomi e dialetti è veramente straordinaria: gli riesce quasi sempre quel tipo di caratterizzazione che si può ottenere per questa via. Ma da ciò appunto risulta che questo elemento è secondario: la vitalità dei suoi personaggi è di origine molto diversa; essa dipende da principî artistici ben diversi, che vanno molto al di là della riproduzione fedele della parlata di luoghi, tempi e individui determinati.

Di proposito abbiamo citato qui esempi drammatici. Poiché nel dramma, in quanto « forma della presenza » (Goethe), la necessità di far parlare al personaggio il suo linguaggio « reale », ossia arcaico, sembra maggiore che nell'epica, dove il narratore odierno parla di personaggi passati, ai quali conferisce — anche dal punto di vista formale — l'espressione linguistica. Dove si vede subito che, specialmente nel romanzo storico, l'arcaismo del linguaggio è un controsenso. In esso infatti vengono presentati atti, sentimenti e pensieri di *uomini del passato*. Sono que-

sti atti, sentimenti e pensieri che debbono essere autentici per il loro contenuto e per la loro forma; il linguaggio è necessariamente quello del narratore e non quello dei personaggi.

Diverso è il caso del dramma. Ma proprio per ciò, anche qui, le conclusioni del naturalismo sono false e, se possibile, ancora più pericolose. A parte le conseguenze assurde, che Puškin e Hebbel hanno fatto notare, la « presenza » dell'azione drammatica, dei personaggi drammatici e della loro espressione dialogica significa che azione, personaggi e dialogo devono essere presenti per lo spettatore, *per noi*. La loro espressione linguistica esige quindi perentoriamente una comprensibilità ancora più immediata che nella narrazione. La possibilità e la necessità di un più vasto margine per l'« anacronismo necessario » nel dramma storico (di cui abbiamo ampiamente parlato nel capitolo precedente) determinano anche il linguaggio del dramma.

Ma anche qui il rifiuto dell'arcaismo non implica una modernizzazione più che non la implichi nell'epica. I limiti dell'« anacronismo necessario » sono determinati anche nel dramma da quelli dell'autenticità storica delle azioni, dei pensieri, dei sentimenti e delle concezioni degli uomini. Perciò il Bruto o il Cesare di Shakespeare non oltrepassano questi limiti, mentre la commedia di Shaw *Caesar and Cleopatra* è tutta una modernizzazione — anche se molto spiritosa — della storia.

In Flaubert tutto ciò è ancora portato alle estreme conseguenze non come nei naturalisti successivi. Ma già Sainte-Beuve si fa beffe di tutta una serie di suoi particolari « autentici », come il latte di cagna, le zampe di mosca in funzione di cosmetici e altre curiosità del genere. Ma questi particolari in Flaubert non sono casuali né sono la conseguenza di una semplice ricerca del sorprendente: un intento del genere è del tutto estraneo a questo serio e onesto artista della parola. Ma essi derivano, anche in lui, da principi naturalistici. Il principio dell'autenticità fotografica della descrizione, del dialogo ecc. non può condurre ad altre conseguenze. Se gli autori di romanzi di argomento contemporaneo saccheggiano sempre più i dizionari spe-

cializzati per denominare ciascun oggetto da un lato in modo tecnicamente esatto e dall'altro nei termini speciali o furbeschi dei suoi specialisti, nel romanzo storico tale tendenza deve necessariamente condurre all'archeologismo. In entrambi i casi lo scopo dello scrittore non è piú quello di rendere universalmente comprensibile l'oggetto in quanto base materiale e intermediario materiale di azioni umane. Da un lato l'oggetto appare invece al lettore come qualcosa di strano e sconosciuto (quanto piú strano, tanto piú interessante), e d'altra parte nel gergo di coloro che hanno con esso assoluta familiarità; il quale gergo può non essere compreso neppure dagli specialisti del ramo piú affine.

Nei dibattiti sul romanzo storico la modernizzazione del linguaggio appare spesso come *antitesi antinomica* all'arcaismo. In realtà si tratta di tendenze *collegate* fra loro, che si condizionano e si integrano reciprocamente. Anche qui la necessità di modernizzare la lingua deriva dalla concezione storica o antistorica dei sentimenti, delle concezioni e dei pensieri degli uomini. Quanto piú vivo è il modo di accostarsi, in forma storicamente concreta, all'essere e alla coscienza di un'epoca passata, come nel romanzo storico classico, e piú è naturale, per la sensibilità poetica, evitare anche nel linguaggio quelle espressioni che nascono da sentimenti e pensieri del tutto estranei al passato e che non rendono comprensibili *a noi* sentimenti, concezioni e pensieri di *uomini del passato*, ma attribuiscono loro falsamente sentimenti e pensieri che appartengono a noi.

Dal punto di vista psicologico il naturalismo lavora sulla base della introiezione, dal punto di vista storico-sociale sulla base dell'analogia. Abbiamo già visto le affermazioni di Flaubert, a proposito di Salammbô e dei suoi modelli moderni, nella polemica con Sainte-Beuve. Vediamo la stessa tendenza alla modernizzazione su tutta la linea. Sainte-Beuve muove delle critiche, per esempio, sul modo di rappresentare la seduta del senato a Cartagine. Flaubert risponde: « Lei mi chiede dove ho preso questa concezione del senato di Cartagine. Rispondo: da tutti gli ambienti analoghi dei tempi rivoluzionari, dalla Convenzione fino al Par-

lamento americano, dove ancora non molto tempo fa si lottava con bastoni e rivoltelle; bastoni e rivoltelle che erano stati portati di nascosto (come i miei pugnali) nelle maniche dei pastrani; e tuttavia i miei Cartaginesi erano ancora piú educati, perché non c'era pubblico presente». È chiaro che con una tale concezione della base sociale e della psicologia una modernizzazione del linguaggio è *inevitabile*. La concezione è già modernizzata sulla base dell'analogia; il senato di Cartagine è un parlamento americano senza galleria, Salammbô è una santa Teresa in un ambiente orientale, e così via. Niente di piú logico che i moderni sentimenti, idee e pensieri introiettati nei personaggi acquistino anche dal punto di vista linguistico un'espressione moderna.

In *Salammbô* si manifestano in forma concentrata tutte le tendenze della decadenza del romanzo storico: la tendenza alla monumentalizzazione decorativa, uno svuotamento e una disumanizzazione della storia e, nello stesso tempo, la sua privatizzazione. La storia appare come un grande e pomposo scenario che serve da cornice ad eventi di carattere puramente privato, intimo e soggettivo. Questi due falsi estremi sono strettamente complementari e appaiono in una diversa combinazione – in modo del tutto indipendente da Flaubert – nel significativo esponente del romanzo storico di questo periodo, Conrad Ferdinand Meyer.

L'evoluzione stessa del naturalismo, soprattutto nel suo passaggio al soggettivismo lirico, all'impressionismo, accentua la tendenza alla privatizzazione della storia. Nascono romanzi storici leggendo i quali talvolta solo dopo una certa riflessione si può capire che la loro vicenda non si svolge nel presente. Il romanzo *Une vie* di Maupassant, in se stesso bello e interessante, è il paradigma di questa tendenza. Maupassant rappresenta, con grande verismo psicologico, la storia di un matrimonio, la delusione di una donna, la rovina di tutta la sua vita. Ma egli ha la strana idea di collocare la vicenda del romanzo nella prima metà del secolo XIX, per cui essa ha inizio nel periodo della Restaurazione e si svolge per alcuni decenni. Maupassant copre da grande scrittore gli aspetti puramente esteriori dell'epoca descritta; ma nell'azione essenziale il romanzo si

svolge completamente « fuori del tempo »; la Restaurazione, la rivoluzione del 1830, la monarchia di luglio ecc., tutti eventi storici che dovrebbero avere un'influenza estremamente profonda sulla vita quotidiana di un ambiente aristocratico, non hanno quasi alcun rilievo in Maupassant. Solo esteriormente la vicenda privata è stata collocata in una determinata epoca. Il carattere puramente privato dell'azione ne ha completamente annullato la storicità.

Con una tensione alquanto maggiore la stessa tendenza alla privatizzazione della storia appare nell'interessantissimo romanzo di Jacobsen *Marie Grubbe*. Jacobsen chiama il suo libro « interni del secolo XVII », sottolineando così già programmaticamente la tendenza alla descrizione di situazioni statiche. Egli non è coerente come Maupassant nell'astenersi dal descrivere lo sfondo storico: sono raccontate guerre, assedi, ecc., e si può seguire passo per passo il nesso cronologico fra la vicenda privata e la storia della Danimarca. Ma solo il nesso cronologico. Poiché queste guerre vengono combattute, queste paci vengono concluse senza che il lettore comprenda nulla di questi avvenimenti, senza che essi arrivino anche solo ad interessarlo. L'azione che sta al centro del romanzo non ha nulla a che vedere con questi avvenimenti.

Troviamo qui lo stesso aspetto che abbiamo potuto osservare in *Salammô*; poiché il romanzo non prende le mosse dai problemi della vita del popolo, ma tratta solo problemi psicologici di un'aristocrazia *senza rapporto* con i problemi generali di carattere storico-sociale, ogni vincolo fra gli avvenimenti storici e i destini privati è spezzato. Anche Jacobsen, come Flaubert, sceglie come protagonista una figura di donna solitaria. La catena di delusioni che la sua protagonista subisce nella ricerca dell'« eroe » forma l'azione del romanzo. Questo problema è tipicamente moderno. Poco importa che il poeta abbia trovato in determinate fonti il motivo per collocare quest'azione nel secolo XVII: come destino *tipico*, il destino di Marie Grubbe ha il suo posto nell'epoca dello stesso Jacobsen, nella seconda metà del secolo XIX. Ora, poiché l'azione principale

poggia su questa modernizzazione dei sentimenti, si capisce come l'ambiente storico e gli eventi storici formino anche qui soltanto uno scenario decorativo. Quanto piú genuina è la rappresentazione data da Jacobsen dell'ambiente storico nei singoli particolari, quanto piú autentiche le scene o i personaggi secondari, e maggiore deve necessariamente essere la discrepanza fra esse e la tragedia psicologica della protagonista, tanto piú eccentrico deve risultare il suo destino in questo ambiente.

Anche qui, come in Maupassant, è rappresentato un problema reale della vita contemporanea. Ma in Jacobsen, piú ancora che in Maupassant, questo problema viene presentato come avulso dalla vita sociale, nei suoi motivi ed effetti puramente psicologici. Perciò, in entrambi i casi, lo sfondo storico diventa puramente arbitrario. La collocazione della vicenda nella storia dà luogo, in entrambi i casi, a una rappresentazione attenuata ed eccentrica del presente.

Questa tendenza alla privatizzazione della storia è una caratteristica generale del periodo iniziale della decadenza del grande realismo. Essa si manifesta, naturalmente, anche nel romanzo di argomento contemporaneo, e anche là dove i grandi avvenimenti del tempo intervengono direttamente nell'azione. Poiché il cambiamento della loro connessione organica con le vicende private dei protagonisti modifica non solo la loro funzione nell'azione stessa, ma anche il loro modo di manifestarsi nel complesso del mondo rappresentato. Il romanzo storico classico – e al suo seguito il grande romanzo realistico di argomento contemporaneo – sceglie protagonisti i quali, pur con i loro caratteri « medi », da noi già ampiamente analizzati, sono atti a trovarsi al centro di grandi contrasti storico-sociali. Le crisi storiche rappresentate sono componenti dirette e organicamente costitutive dei destini individuali dei protagonisti e formano quindi una parte dell'azione stessa. Pertanto, sia nella caratterizzazione che nella condotta dell'azione, l'elemento individuale e l'elemento storico-sociale sono inseparabilmente legati fra loro.

Questo modo di raffigurazione è solo l'espressione arti-

stica di quel genuino storicismo — della concezione della storia come destino del popolo — da cui erano mossi i classici. Più questo storicismo decade, e più tutto ciò che è sociale appare come semplice « ambiente », come atmosfera pittoresca o come sfondo immobile, davanti al quale e in mezzo al quale si svolgono destini che si pretendono puramente privati. La generalizzazione avviene in parte mediante la trasformazione dei protagonisti in « uomini medi », caratterizzati « sociologicamente », in parte mediante « simboli » che vengono inseriti dall'esterno nella caratterizzazione e nell'azione. È naturale che più sono grandi gli avvenimenti sociali, più essi posseggono uno spiccato interesse storico, e più essi possono essere rappresentati solo in questo modo. Fra la descrizione dello scoppio della guerra franco-prussiana in *Nana* di Zola e quella degli eventi storici in *Marie Grubbe* non c'è alcuna opposizione di principio, per quanto riguarda la loro concezione complessiva, anche se può essere diversa la loro realizzazione tecnico-artistica.

Nei grandi realisti inglesi del periodo di transizione questo dualismo di elemento storico-sociale e di elemento individuale-privato, con la privatizzazione della storia che ne deriva, appare forse anche più istruttivo che in Maupassant e Jacobsen, che hanno operato come scrittori già ad uno stadio più avanzato di questa evoluzione. Vogliamo lumeggiare brevemente queste tendenze con l'esempio di Thackeray. Questi è un realista critico eminente, profondamente legato alle migliori tradizioni della letteratura inglese, alle grandi descrizioni del secolo XVIII, da lui trattate a fondo in interessanti studi critici. Nel suo intento letterario cosciente egli non tende affatto a staccare il romanzo storico dal romanzo critico-sociale, a isolarlo come genere a sé stante, secondo quanto avviene generalmente come risultato oggettivo di questa evoluzione. Ma egli non si riattacca neppure alla forma classica del romanzo storico, a quella di Walter Scott, ma cerca di utilizzare direttamente le tradizioni del romanzo sociale del secolo XVIII per un romanzo storico di tipo particolare. A suo tempo abbiamo parlato del fatto che nel romanzo realistico inglese

del secolo XVIII, particolarmente in Fielding e Smollett, erano già trattati singoli eventi storici, ma solo nella misura in cui essi toccavano direttamente i destini personali dei protagonisti, e quindi, secondo la concezione generale e le tendenze artistiche di questo periodo, in modo puramente episodico, senza esercitare mai un influsso essenziale sui problemi centrali del romanzo.

Ora, se Thackeray accoglie con consapevolezza artistica nei suoi romanzi storici questo modo di rappresentazione, il suo punto di partenza filosofico e i suoi intenti artistici sono naturalmente del tutto diversi da quelli dei realisti del secolo XVIII. In costoro un tale *avvicinamento alla storicità* sorgeva naturalmente dalle loro tendenze critico-sociali a carattere realistico. Esso è uno dei tanti passi verso quella concezione realistica della storia, della vita sociale e della vita del popolo che raggiunge il punto culminante con Walter Scott o con Puškin. In Thackeray questo *ritorno* allo stile e alla struttura dei romanzi del secolo XVIII è provocato da una ragione ideologica completamente diversa: da una delusione profonda ed amara, che si esprime in forma satirica, circa i costumi borghesi, il carattere della politica, il rapporto fra la vita sociale e la vita politica del suo tempo. Facendo proprio lo stile del secolo XVIII, egli intende smascherare l'apologetica contemporanea.

Pertanto il dilemma nella rappresentazione degli avvenimenti storici si riduce per lui alla scelta fra l'esaltazione retorica della vita pubblica e la realistica descrizione morale della vita privata. Quando, per esempio, il suo eroe Henry Esmond, il quale narra in prima persona la sua storia, collocata tra la fine del secolo XVII e il principio del XVIII, contrappone polemicamente i romanzi di Fielding alle esposizioni ufficiali della storia, quando, in una discussione col poeta Addison, sostiene i diritti del realismo nella descrizione della guerra contro gli abbellimenti poetici, il modo in cui egli si esprime coglie molto bene il tono del tempo e il linguaggio del memorialista, ma esprime insieme i convincimenti estetici dello stesso Thackeray. Alla base di questo stile c'è lo smascheramento del falso eroismo e specialmente lo smascheramento delle leggende storiche sul

preteso eroismo. Anche a questo riguardo Esmond si esprime in modo chiaro e felice: « Quale dramma teatrale è piú sublime di un grande re in esilio? Chi è piú degno del nostro rispetto di un eroe nella sventura? Mr Addison ha dipinto una tale figura nel suo nobile dramma *Cato* (*Catone*). Ma ci si immagini il fuggiasco Catone in un'osteria, con una ragazza su ciascun ginocchio, circondato da una dozzina di devoti e ubriachi compagni di sconfitta e da un oste che reclama il suo conto: la dignità della sventura è completamente perduta ». È questo lo smascheramento che Thackeray esige quando vuol togliere alla storia i suoi ornamenti retorici, quando contesta che la storia inglese e francese si sia svolta solo nelle corti di Windsor e di Versailles.

Certo tutto questo lo dice Esmond e non Thackeray stesso; e il romanzo vuol essere per noi non la rappresentazione oggettiva di quest'epoca, ma semplicemente l'autobiografia del protagonista. Ma a parte il fatto che questo rapporto fra le descrizioni morali della vita privata e gli avvenimenti storici presenta tratti molto simili in *Vanity Fair*, per esempio, in uno scrittore così grande e consapevole come Thackeray anche questa composizione non può essere casuale. La forma memorialistica è un'espressione letteraria adeguata per il suo smascheramento della pseudograndezza storica: tutto viene visto dalla vicinanza immediata della vita privata di tutti i giorni e il falso pathos degli eroi artificiosamente creati e immaginati si dissolve quando viene illustrato con questo procedimento microscopico. E deve ben dissolversi. Il protagonista ha visto Luigi XIV vecchio. Dice che questo sovrano fu forse un eroe per un libro, per una statua, per un quadro, « ma fu piú che un uomo per Madame de Maintenon, per il barbiere che lo radeva, per Monsieur Fagon, il suo medico? » La vicinanza deve distruggere la pretesa grandezza del generale Marlborough, del pretendente stuardista e di molti altri. E quando la falsa grandezza storica è stata smascherata, rimane solo l'onestà di uomini semplici, capaci di veri sacrifici, non molto eminenti rispetto alla media, come è l'eroe medesimo.

Questo quadro viene realizzato con una coerenza degna

di grande considerazione. Ma si può dire che sia nata così effettivamente, come vorrebbe Thackeray, una vera immagine dell'epoca? Thackeray ha perfettamente ragione nella risposta che dà al suo dilemma. Ma il dilemma stesso è limitato e falso. Vi è una terza possibilità: appunto ciò che il romanzo storico classico suole rappresentare. È vero: il periodo successivo alla « gloriosa Rivoluzione » fino al consolidamento della casa di Hannover sul trono d'Inghilterra non fa certo parte delle epoche particolarmente eroiche, soprattutto per quanto riguarda la vita e l'opera dei fautori della restaurazione stuartista. Ma ricordiamo che anche Walter Scott ha narrato questi tentativi di restaurare gli Stuart (in *Waverley* e per un periodo più tardo in *Rob Roy* e *Redgauntlet*) senza minimamente idealizzare o anche solo risparmiare la dinastia e i suoi seguaci. E tuttavia è sorta in lui un'immagine della storia che in ognuna delle sue fasi è grande, drammatica, piena di profondi conflitti. La causa di questa grandiosità può essere facilmente riconosciuta. Walter Scott dà un quadro vasto e *oggettivo* delle forze storiche che conducevano alle rivolte stuartiste e al tempo stesso di quelle che le condannavano necessariamente all'insuccesso. Al centro di questo quadro stanno i clan scozzesi, spinti all'azione disperata dalle condizioni economico-sociali e ingannati da avventurieri. Il destino dello stesso pretendente è tragicomico anche in Walter Scott; quello dei suoi fautori inglesi è comico e miserabile. Costoro sono scontenti del regime degli Hannover, ma rimangono tranquilli perché sono troppo vili e irresoluti per agire; perché non vogliono mettere in pericolo il loro benessere materiale; perché il crescente sviluppo capitalistico dell'Inghilterra ha livellato sempre più le vecchie differenze fra proprietà terriera feudale e capitalista. Ma poiché la base dell'azione è data dalle sofferenze reali, dall'eroismo reale anche se intempestivo e fuorviato, di un popolo, gli avvenimenti perdono ogni carattere meschino, fortuito o semplicemente privato e individuale.

Ma Thackeray non vede il popolo. Egli riduce la sua azione agli intrighi delle classi superiori. Certo egli rimane anche qui un grande scrittore, che sa bene che questa me-

schinità è limitata al ceto da lui descritto e che quindi, con ciò, non si esprime affatto tutta l'essenza del decorso storico. Non a caso torna sempre di nuovo ad affiorare in singoli dialoghi l'ombra dei tempi di Cromwell, il periodo eroico del popolo inglese. Ma questo periodo sembra passato definitivamente e senza tracce, e la vita descritta si dissolve completamente in meschini casi privati. Non risulta affatto ciò che il popolo dice degli avvenimenti. Rimane, cioè, nascosto il fatto che quel popolo inglese che aveva combattuto le battaglie della guerra civile, anzitutto i contadini medi, la *yeomanry* e i plebei della città, proprio in questo periodo, e in seguito al tumultuoso sviluppo del capitalismo, viene condotto economicamente e moralmente alla rovina, e che solo molto più tardi, sul terreno fecondato dal suo sangue, sono nati i nuovi eroi dei ludditi e dei cartisti. Di questa tragedia, che forma la base reale delle tragicommedie e delle commedie che si svolgono « in alto », Thackeray non vede nulla.

Ma in tal modo egli distrugge l'oggettività storica, e quanto più rigorosa e convincente è la motivazione psicologica che egli dà delle azioni dei suoi personaggi, quanto più finemente egli svolge questa psicologia privata, e più tutto appare fortuito e casuale in una prospettiva storica. Naturalmente non è una psicologia falsa, ma anzi una psicologia molto acuta, quella per cui egli svela il carattere fortuito degli atteggiamenti politici dei suoi personaggi. Ma questo carattere fortuito può dare giustamente un'impressione d'irrealtà solo se si trova in un contesto oggettivo di classe in cui diventi un elemento della necessità storica. Anche il *Waverley* di Walter Scott si viene a trovare per caso nella rivolta stuartista; ma in ciò serve soltanto da termine di paragone rispetto a coloro per i quali questa presa di posizione è una necessità storico-sociale. Quando invece Thackeray mette in particolare evidenza che il suo eroe è diventato un accanito nemico e non un fautore entusiasta di Marlborough solo perché era stato trattato male da lui a un ricevimento, quando nel romanzo Marlborough viene presentato esclusivamente in questa prospettiva del risentimento privato, ne deriva una tale caricatura che lo

stesso Thackeray si sente costretto ad aggiungere a posteriori correzioni e osservazioni alle sue memorie contro il suo proprio soggettivismo. Ma queste correzioni attenuano gli aspetti unilaterali soltanto dal lato teorico, e non conferiscono alla figura di Marlborough nessun rilievo storico-oggettivo.

Questo atteggiamento degrada tutti i personaggi storici che compaiono nel romanzo. Non parliamo del fatto che Swift è visto esclusivamente nei suoi lati « troppo umani », cosicché lo dovremmo considerare un meschino intrigante e arrivista, se dalle *sue* opere (e non dai romanzi di Thackeray) non ne avessimo anche un'altra immagine. Ma anche figure come i noti scrittori del tempo Steele ed Addison vengono oggettivamente degradate, sebbene Esmond ne parli con evidente simpatia; questo avviene perché le loro personalità possono manifestare solo quelle qualità che sogliono rivelarsi nella placida vita privata quotidiana di livello medio. Ciò che ha fatto di loro insigni rappresentanti di importanti correnti del loro tempo, ideologi di profondi rivolgimenti popolari, deve, per la concezione generale di Thackeray, rimanere fuori del quadro della sua narrazione. Dalla storia e dalla letteratura ci è sufficientemente noto l'influsso esercitato dalla loro rivista, lo « Spectator », su tutta l'Europa borghese colta, e sappiamo pure che esso era dovuto in gran parte al fatto che nella rivista gli avvenimenti quotidiani servivano da punto di partenza per motivare teoricamente e per manifestare praticamente la nuova morale vittoriosa della borghesia in ascesa. Ora lo « Spectator » compare anche in *Henry Esmond*. Il protagonista utilizza cioè la sua personale amicizia con gli editori per criticare satiricamente la frivola vanità della sua adorata ed esercitare in tal modo su di lei un'azione morale. È perfettamente possibile che nella rivista siano comparsi anche di questi articoli. Ma il *ridurre*, come si fa nel romanzo, la sua funzione storica a questi episodi privati significa, dal punto di vista oggettivo, travisare la storia e degradarla al livello di meschine faccende private.

Thackeray ha indubbiamente sofferto per questa discrepanza. In un altro romanzo storico (*The Virginians*) egli

esprime questa insoddisfazione. Egli sostiene che allo scrittore di oggi non è possibile mostrare gli uomini in un rapporto realmente ricco di particolari con la loro attività professionale e con il loro lavoro. Lo scrittore si limiterebbe, da un lato, a raffigurare le passioni, l'amore o la gelosia, e, dall'altro, a descrivere le forme esteriori dell'esistenza sociale dei suoi personaggi (nel senso superficiale, «mondano»). In tal modo Thackeray esprime assai bene il difetto fondamentale del periodo iniziale di decadenza del realismo, sia pure senza intenderne le vere cause sociali e le conseguenze letterarie. Egli non vede che questo difetto consiste nella concezione dell'uomo divenuta ristretta e unilaterale, nel distacco dei personaggi dalle grandi correnti della vita del popolo e quindi dai problemi e dalle forze realmente importanti del tempo.

I classici del realismo poterono rappresentare poeticamente e con evidenza plastica questi lati della vita umana perché in essi si manifestavano ancora tutte le forze sociali come rapporti umani. Una svolta importante del destino, come l'incombente bancarotta del vecchio Osbaldiston in *Rob Roy*, dà a Walter Scott la possibilità di descrivere le diverse usanze dei commercianti di Glasgow sviluppandole naturalmente e senza sforzo da una situazione umana e sociale drammatica, e senza bisogno di lunghe e pesanti descrizioni d'ambiente. Il diverso atteggiamento di fronte all'apparato militare di Andrej Bolkonskij, Nikolaj Rostov, Boris Trubeckoj, Denisov, Berg ecc., le diverse prese di posizione del vecchio e del giovane Bolkonskij di fronte all'agricoltura e alla servitù della gleba, appaiono in Tolstoj quali elementi organici e parti integranti del racconto, dello sviluppo psicologico e umano di questi personaggi.

Con la generale privatizzazione nel modo di considerare la società e la storia questi nessi vivamente osservati si perdono. L'attività professionale appare priva di vita; tutto ciò che è umano rimane sepolto completamente sotto la sabbia desertica della prosa della vita capitalistica. I naturalisti successivi – già a partire da Zola – si precipitano, è vero, su questa prosaicità e la pongono al centro della letteratura, ma solo fissandone ed eternandone letterariamen-

te i tratti spenti e irrigiditi con una rappresentazione meramente descrittiva dell'« ambiente » oggettivo; dove ciò che Thackeray – con un giusto sentimento, ancorché movendo da una situazione divenuta falsa – aveva definito irrepresentabile viene lasciato nella sua inappuntabilità e illustrato con un succedaneo della rappresentazione artistica, con descrizioni « scientifiche », brillanti nei particolari, di cose e di rapporti fra cose.

Thackeray era un realista troppo cosciente, era troppo legato alle tradizioni del vero realismo per cercare una via d'uscita in questa direzione naturalistica. Per questa ragione egli trova rifugio – al di là della forma classica, per lui irraggiungibile, del romanzo storico – in un rinnovamento artificioso dello stile dell'illuminismo inglese. Ma questo arcaicismo non può condurre, qui come dovunque, che a risultati molto problematici. La ricerca stilistica conduce solo a una stilizzazione che fa apparire in cruda luce le debolezze di tutta la sua concezione della vita sociale, sottolineandole ancora più fortemente di quanto non sia nelle sue intenzioni consapevole. Egli si propone solo di smascherare la falsa grandezza, lo pseudoeroismo, ma la sua stilizzazione, come abbiamo visto, fa sì che ogni personaggio storico mostri la sua importanza – anche reale – sotto una luce che l'attenua e qualche volta la distrugge addirittura. Egli vuole invece mostrare la sublimità autentica e intensiva della moralità semplice, ma la sua stilizzazione fa apparire i suoi personaggi positivi come noiosi e freddi modelli di virtù. La ripresa delle tradizioni letterarie del secolo XVIII conferisce certamente alle sue opere una consistenza stilistica che ha un effetto benefico in mezzo all'incipiente dissoluzione naturalistica della forma narrativa. Ma questa consistenza è solo di carattere stilistico e non scende in profondità nella rappresentazione artistica; quindi, nella migliore delle ipotesi, può nascondere, ma non risolvere la problematicità derivante dalla privatizzazione della storia.

3. *Il naturalismo degli oppositori plebei.*

Il potere delle tendenze sfavorevoli per la letteratura appare nel modo piú evidente laddove gli scrittori lottano consapevolmente contro di esse, e tuttavia cadono praticamente sotto il loro dominio. Come abbiamo visto, il limitarsi del naturalismo alla fedele riproduzione della realtà immediata (ed *esclusivamente* ad essa) ha tolto alla letteratura la possibilità di rappresentare artisticamente le forze motrici essenziali della storia nella loro azione viva e movimentata. Anche il romanzo storico di scrittori dell'importanza di Flaubert e Maupassant si è ridotto a una forma di episodismo. Le esperienze puramente private e individuali dei personaggi non sono unite da nessun vincolo agli avvenimenti storici; e hanno quindi perduto il loro vero carattere storico. E in seguito a questa separazione anche gli avvenimenti storici sono ridotti all'esteriorità, all'esotismo, a uno sfondo semplicemente decorativo.

Tutte queste tendenze sfavorevoli per la rappresentazione artistica derivano dal generale sviluppo sociale e politico della borghesia dopo la rivoluzione del 1848. Anche in questo caso, però, non ci si deve immaginare troppo rettilineo e diretto il legame fra le tendenze generali del tempo e le questioni della forma letteraria. Queste tendenze operano nel senso di una perdita del carattere popolare del romanzo storico. Gli scrittori non hanno piú la forza (e spesso neppure la volontà) di vivere la storia come storia del popolo, come un processo di sviluppo in cui il popolo, attivamente e passivamente, operando e soffrendo, ha sostenuto la parte principale.

In scrittori che appuntano direttamente la loro attenzione sulla borghesia stessa ciò si manifesta — come abbiamo visto in Flaubert — in una concezione decorativa ed esotica della storia, mediante la quale si vuole ottenere un quadro opposto alla prosaicità grigia e arida, odiata e disprezzata dell'esistenza borghese quotidiana. La storia, nel variopinto splendore della sua lontananza, del suo fascino, della sua diversità rispetto al presente, deve realizzare l'aspirazione

ad evadere, in qualche modo, da questo mondo sconcolato.

Diversamente stanno le cose per gli scrittori che rimangono legati al popolo, e per cui proprio la sofferenza del popolo sotto la terribile oppressione « dall'alto » forma il punto di partenza della visione del mondo e della rappresentazione artistica. Anch'essi hanno diffidenza, disprezzo e odio per il mondo dominante della prosaicità borghese. Ma la loro creazione artistica non è determinata da una raffinata delusione etico-estetica, bensì dal risentimento e dall'exasperazione delle vaste masse popolari, le cui vere aspirazioni non sono state realizzate dalla serie delle rivoluzioni borghesi dal 1789 al 1848.

Ogni vero conoscitore del movimento naturalistico nella letteratura sa quale parte – prevalentemente negativa – abbia in esso la nascente coscienza socialista del proletariato. La realtà delle « due nazioni », sempre più sentita e ineluttabile, influisce nella letteratura in due sensi opposti. Là dove lo spirito della democrazia rivoluzionaria è ancora vivo nella società o il socialismo trascina già anche gli scrittori di valore, essa può condurre a nuove forme del grande realismo. Ma nell'Europa occidentale, dopo la rivoluzione del 1848, proprio quella realtà determina uno straniarsi degli scrittori dai grandi problemi che investono la società tutta e un restringersi del loro orizzonte a una delle « due nazioni ». Che questo restringersi abbia conseguenze dannose, quando l'ambito tematico della rappresentazione artistica si limita all'elemento « superiore », è stato da noi già visto e avremo occasione di osservarlo ancora ripetutamente.

Ma questo restringersi porta con sé un impoverimento della letteratura anche quando l'artista ferma la sua attenzione – ancora con immediatezza naturalistica – esclusivamente sul mondo « inferiore ». Ciò si può vedere con la massima chiarezza nei romanzi storici degli Erckmann-Chatrian. Il noto critico russo Pisarev vide giustamente in essi un nuovo tipo di romanzo storico. Nella sua gioia di scopritore, democraticamente giustificata, nella sua polemica, anch'essa democraticamente giustificata, contro i romanzi storici dei suoi contemporanei, egli non vedeva però i limiti degli Erckmann-Chatrian; dei quali scrive: « Ai no-

stri autori non interessa come e perché questo o quello avvenimento storico si sia verificato, *bensì* quale impressione abbia suscitato nelle masse, come sia stato inteso dalle masse e come queste vi abbiano reagito». (Il corsivo è mio, G. L.).

Abbiamo sottolineato la parola « *bensì* » per richiamare l'attenzione del lettore sulla troppo netta contrapposizione di Pisarev. Certamente egli aggiunge che fra il lato esteriore della storia (i grandi avvenimenti, le guerre, i trattati di pace ecc.) e il suo lato interno (vita delle masse) sussiste un « vivo rapporto di dipendenza reciproca ». Ma anche questa dipendenza reciproca rimane nella sua analisi qualcosa di esteriore, rimane azione reciproca di fattori che non hanno quasi nulla in comune fra loro. Per ciò appunto egli non vede, trattando delle opere di Erckmann-Chatrion, che in esse quest'azione reciproca, per quel tanto che c'è, rimane soltanto esteriore.

Sarebbe erroneo negare del tutto la legittimità — relativa — di questa maniera di considerare la realtà storica. Anzi, nella visione *immediata*, ma solo in questa, la storia delle società divise in classi si deve rispecchiare in questo modo agli occhi delle masse oppresse e sfruttate. Le guerre vengono fatte per gli interessi degli sfruttatori e alle masse sfruttate costano sangue e sacrifici materiali di ogni genere. Le leggi formano di volta in volta un sistema atto a consolidare la forma di sfruttamento esistente. Anche quelle della democrazia borghese, che scrive sulle sue bandiere le parole « libertà, uguaglianza, fratellanza » e ha realizzato la più completa uguaglianza formale davanti alle leggi. La legge infatti, come scrive con l'amara ironia della delusione Anatole France, a proposito della democrazia borghese, proibisce con uguale rigore ai ricchi come ai poveri di dormire sotto i ponti.

Ma questa visione immediata, e relativamente giustificata nella sua immediatezza, corrisponde alla verità oggettiva del processo storico complessivo? Tutti gli avvenimenti e tutte le istituzioni della storia di una società divisa in classi sono *alla stessa maniera* indifferenti e ostili per le masse oppresse? Questo, naturalmente, neppure Pisarev

lo afferma. Al contrario, egli fa notare energicamente: « Ma non sempre e non dappertutto ha dominato, da parte delle classi inferiori, una mancanza così completa di riflessioni sui grandi avvenimenti storici. Non sempre e non dappertutto la massa rimane cieca e sorda a quegli ammaestramenti che la faticosa vita di ogni giorno, piena di privazioni e di amarezze, dà continuamente a coloro che sono capaci di vedere e di udire ». E loda proprio come un merito letterario di Erckmann-Chatrion il fatto che essi scelgono quei momenti della vita delle classi in cui le masse traggono le conclusioni da queste esperienze, in cui esse si destano per « render conto a se stesse, con rigore e chiarezza, di ciò che impedisce loro di condurre una vita più felice e più umana ».

Finché gli Erckmann-Chatrion rivolgono la loro attenzione a questi periodi della vita del popolo, la lode di Pisarev è giusta. Ma i limiti di questo modo di considerare la storia, non sufficientemente riconosciuti dal critico, si manifestano tuttavia per molti riguardi. Anzitutto fra i diversi periodi dell'evoluzione dell'umanità non sussiste oggettivamente quella rigida opposizione di indifferenza completamente passiva e di risveglio attivo delle masse che sembra esserci a prima vista. L'evoluzione della società è certamente un processo ineguale e non uniforme, ma è tuttavia un processo che — con grandi oscillazioni, che possono durare anche secoli — si muove in avanti. E le singole tappe di questa via non sono mai oggettivamente indifferenti per le masse, anche quando non si manifesta alcun movimento popolare favorevole o contrario a ciò che nasce. Il carattere contraddittorio del progresso nella società divisa in classi si manifesta anzitutto nel fatto che i singoli momenti e le singole tappe dello sviluppo esercitano contemporaneamente sulla vita delle masse effetti del tutto opposti. La spiritosa e maligna critica di Anatole France all'uguaglianza borghese non annulla il fatto che l'uguaglianza davanti alla legge, nonostante tutti i suoi limiti di classe, è stata tuttavia un grande passo in avanti rispetto al diritto degli Stati feudali, e ciò anche dal punto di vista delle masse e delle classi inferiori. (Il convinto democratico Pisarev e anche Anatole

France sarebbero stati gli ultimi a metterlo in dubbio). Di conseguenza, sebbene la critica di Anatole France sia giusta, quelle masse popolari che sacrificarono la vita per questa uguaglianza avevano perfettamente ragione.

Alla multilateralità oggettiva delle singole tappe di sviluppo deve corrispondere nella vita delle masse una varietà di reazioni ancora più ricca e graduata. Poiché queste reazioni possono essere a loro volta dal punto di vista storico-sociale, giuste oppure false. E proprio perché nelle masse politicamente poco evolute ha un'immediatezza socialmente necessaria, le più diverse reazioni sbagliate sono la via inevitabile onde le masse stesse pervengono a raggiungere, sulla base di esperienze proprie, un punto di vista che corrisponde davvero agli interessi del popolo.

La grandezza dei classici del romanzo storico consiste appunto nel render giustizia a questa varietà e molteplicità di aspetti della vita del popolo. Walter Scott descrive i più vari tipi di lotte di classe (rivolte realistico-reazionarie, lotte dei puritani contro la reazione stuartista, lotte di classe della nobiltà contro il nascente assolutismo, e così via), ma mostra sempre come le reazioni delle masse popolari siano di una varietà riccamente articolata. Anche in lui la gente del popolo conosce perfettamente l'abisso che divide nella società l'«alto» dal «basso». Ma questi sono realmente due grandi mondi, anche nel senso che abbracciano l'intera vita di uomini rappresentati nella multilateralità dei loro aspetti. La loro interazione reciproca dà quindi luogo ad urti, conflitti ecc., la cui totalità si estende realmente a tutto l'ambito sociale delle lotte di classe di una determinata epoca.

E solo questa varietà sfumata, ricca e completa dà un'immagine vera e precisa della vita del popolo nei periodi di crisi dell'evoluzione umana. Gli Erckmann-Chatrian, invece, escludono del tutto il mondo «superiore», e Pisarev li loda entusiasticamente per questo. Egli dice che essi scrivono della Rivoluzione francese senza farci mai incontrare né Danton, né Robespierre, e delle guerre napoleoniche senza che Napoleone stesso faccia apparizione nel loro romanzo. È così. Ma si tratta effettivamente di un pregio?

Nelle considerazioni precedenti abbiamo trattato ampiamente della parte che nel romanzo storico classico spetta alle grandi figure dominanti e rappresentative della storia. Abbiamo visto (e lo vedremo ancora piú chiaramente in esempi negativi nel caso dell'analisi dello sviluppo moderno) come nella tecnica compositiva di Walter Scott o di Puškin, consistente nel fare di queste figure personaggi secondari del romanzo, si nasconda una profonda esattezza storica, una profonda verità di vita, e cioè la possibilità concreta di rappresentare la vita del popolo nella sua totalità storica realmente sviluppata. Ora, se gli Erckmann-Chatrian lasciano fuori dal quadro della Rivoluzione francese Danton e Robespierre, hanno naturalmente il diritto di farlo: ma a patto che, anche lasciandoli fuori, siano capaci di rappresentare in modo altrettanto chiaro e convincente, nella vita popolare dell'età della rivoluzione, le correnti di cui appunto Danton e Robespierre furono i piú chiari e piú compiutamente espressivi rappresentanti. Poiché senza queste correnti l'immagine della vita popolare rimane frammentaria; le manca la piú alta espressione cosciente, il vertice politico-sociale.

Ma fatto sta che questo problema (che in se stesso, forse, non è artisticamente insolubile) gli Erckmann-Chatrian non se lo posero nemmeno, per non dire che lo abbiano risolto. Nella completa omissione, dal quadro complessivo di un'epoca, dei protagonisti storici, si esprime invece, in loro, una concezione del mondo a cui Pisarev ha dato, nella contrapposizione di storia esteriore ed interna (unite solo da un'azione reciproca), una formulazione piú consapevole di quella che non abbia avuto negli stessi Erckmann-Chatrian.

Anche questa svolta ideologica nella considerazione della storia si compie in seguito alla rivoluzione del 1848. Essa esprime quella generale delusione circa i possibili risultati delle rivoluzioni borghesi, che ha già inizio dopo la grande Rivoluzione francese, ma che solo ora si rafforza fino a diventare una corrente davvero poderosa. Negli storici e scrittori borghesi liberali essa si presenta come *Kulturgeschichte* (« storia della civiltà »), vale a dire come la

concezione per cui le guerre, i trattati di pace, i rivolgimenti politici ecc. formano solo la parte esteriore e priva d'importanza della storia; e per cui l'elemento veramente decisivo e rinnovatore, il nucleo « interno » della storia è costituito dall'arte, dalla scienza, dalla tecnica, dalla religione, dalla morale e dalla filosofia. Le trasformazioni di questi fenomeni indicherebbero il vero cammino dell'umanità, mentre la storia « esteriore », la storia politica descrive soltanto il moto ondosso della superficie.

Ma nei plebei delusi, e specialmente in quei poeti e pensatori per cui il proletariato comincia già a diventare parte integrante del popolo, questa svolta si manifesta in modo affatto diverso, e anzi opposto, benché le cause storico-sociali siano le stesse. Anche qui si determina una diffidenza nei confronti della « grande politica » e della « storia esteriore ». Ma l'antipodo non è rappresentato, qui, dal vago concetto idealistico di civiltà, bensì dalla vita reale e immediata, della vita materiale, economica, del popolo stesso. In tutto il periodo premarxista della genesi del socialismo, da Saint-Simon a Proudhon, si può osservare questa diffidenza nei confronti della politica; e sarebbe un errore non vedere quanti nuovi punti di vista abbia recato questo distacco dalla politica, questa ricerca della chiave per l'interpretazione della « storia segreta » dell'umanità; qui, nei grandi utopisti, si sono manifestati per la prima volta importanti germi e spunti della concezione materialistica della storia.

Ben presto, però, si determina un rovesciamento, e i motivi di carattere negativo, che limitano la visuale, acquistano il sopravvento (per esempio in Proudhon). La diffidenza nei confronti della politica determina, in misura crescente, un appiattimento e un impoverimento del quadro complessivo della vita sociale, e una deformazione della stessa vita economica. L'appello alla vita immediata e materiale del popolo, che aveva condotto a un arricchimento effettivo della visione sociale, se resta fermo a questa immediatezza, dà luogo, rovesciandosi, a un risultato opposto.

Anche nel campo del romanzo storico, e della letteratura in genere, è questo il destino del punto di vista unilaterale

e limitato che considera solo ciò che sta « in basso ». L'astratta e rigida diffidenza nei confronti di *tutto* ciò che sta « in alto » determina un impoverimento della realtà storica rappresentata. L'eccessiva vicinanza alla vita immediata e concreta del popolo ha per effetto che i suoi tratti più elevati ed eroici si sbiadiscono e, a volte, finiscono per scomparire addirittura. L'astratto disprezzo per la storia « esteriore » livella uniformemente l'accadere storico a una grigia esistenza quotidiana, al livello della semplice spontaneità.

Abbiamo già potuto osservare i tratti di questa concezione della storia nel grande Lev Tolstoj, che nella linea fondamentale della sua produzione ha continuato e sviluppato degnamente e in modo nuovo la ricchezza di vita dei classici. Ma Tolstoj, in seguito all'evoluzione tutta particolare della Russia, è ancora uno scrittore del periodo di preparazione della rivoluzione democratica; per quanto possa contrapporsi consapevolmente ad essa, è un contemporaneo della democrazia rivoluzionaria in letteratura, e un contemporaneo che ne subisce fortemente l'influsso. Per questo la sua attività creatrice può spezzare anche qui gli angusti limiti della sua *Weltanschauung* consapevole.

Pensiamo al modo in cui Tolstoj rappresenta la guerra. Non c'è scrittore della letteratura mondiale che abbia avuto, proprio in tale questione, una così profonda diffidenza verso tutto ciò che è in « alto » come appunto Tolstoj. Il suo modo di presentare il mondo « alto » degli stati maggiori, della corte, del paese ecc. rispecchia la diffidenza e l'odio del semplice contadino o del soldato. Ma Tolstoj descrive tuttavia anche questo mondo « alto » e dà quindi all'odio e alla diffidenza del popolo un oggetto concreto e visibile. Solo che questa differenza non è semplicemente esteriore e schematica. Poiché la concreta esistenza dell'oggetto odiato introduce, di per se stessa, una varietà di gradi, una maggiore intensità, una passione nella descrizione dei sentimenti del popolo verso questo mondo « alto ».

Ma con questo modo di rappresentazione artistica Tolstoj non ottiene soltanto una maggiore differenziazione, bensì anche un'articolazione di tipo affatto diverso. Essa non rappresenta affatto un problema espressivo puramen-

te artistico, ma, al contrario, nasce proprio dall'intensificarsi, dall'arricchirsi e dal concretizzarsi del contenuto storico-sociale. Tolstoj descrive con straordinaria maestria il risvegliarsi del sentimento nazionale del popolo durante la campagna del 1812. Prima le masse popolari erano soltanto inconsapevole carne da cannone per i fini di rapina dello zarismo. Di conseguenza, per esse, lo scopo e l'esito della guerra erano del tutto indifferenti. Le manifestazioni di patriottismo nascevano solo da stupidità, da vanagloria o da una suggestione dall'«alto». Con la ritirata dell'esercito russo verso Mosca, e soprattutto con la caduta e l'incendio della città, cambia la situazione storica oggettiva, e cambiano, con essa, anche i sentimenti del popolo. Tolstoj descrive questi cambiamenti con la consueta ricchezza della sua maniera, facendo sempre anche notare come grandi parti della vita popolare, sotto il dominio zarista, non siano toccate, oggettivamente e soggettivamente, dal destino della patria. Ma la svolta tuttavia ha luogo. E Tolstoj le conferisce un'espressione chiara ed efficace mostrando come Kutuzov, sorretto dalla fiducia del popolo, venga nominato comandante in capo contro la volontà dello zar e della corte; come, nonostante tutti gli intrighi che avvengono in «alto», egli non solo riesca a conservare il suo posto, ma anche — almeno nelle linee essenziali — a imporre e attuare la sua strategia. Ma una volta terminata la guerra popolare di difesa, una volta che ad essa segue una nuova guerra di conquista dello zarismo, Kutuzov crolla esteriormente ed interiormente. La sua missione di difendere la patria come rappresentante della volontà popolare è finita. Il comando nella nuova guerra viene preso dai cortigiani e dagli intriganti di prima. Il venir meno dell'attività del popolo trova nel congedo di Kutuzov un'espressione chiara e visibile.

Questa concretezza manca ai romanzi di Erckmann-Chatrian. Si pensi alla loro *Histoire d'un Conscrit de 1813*. La guerra è qui, per il popolo, appunto guerra, con tutti i suoi orrori, ma senza alcun concreto significato politico. Delle complesse contraddizioni del tempo, che valgono soprattutto per i paesi tedeschi dell'impero napoleonico, dove

il romanzo si svolge, non troviamo nulla. Constatiamo bensì che la popolazione di Lipsia, prima favorevole ai Francesi, ora è loro ostile. Ma di questo radicale cambiamento di stato d'animo veniamo ad apprendere solo ciò che può essere colto da un comune coscritto in un'occasionale visita all'osteria.

Appare qui chiaramente il limite della descrizione naturalistica, unilaterale ed esclusivamente volta a presentare gli aspetti immediati della vita dell'uomo medio. In precedenti saggi (*La fisionomia intellettuale dei personaggi letterari e Narrare o descrivere*¹) abbiamo esaminato nei particolari questi limiti del naturalismo. Ora, riguardo ai problemi specifici del romanzo storico, occorre solo aggiungere che la forma naturalistica della rappresentazione elimina di necessità il significato soggettivamente consapevole, come pure quello storicamente oggettivo dei movimenti e degli stati d'animo popolari. In tal modo tutti i fatti della vita immediata, bene osservati e ben rappresentati nei particolari, vengono ad assumere un carattere astratto. La guerra del 1813 potrebbe essere benissimo qualunque altra guerra. Le esperienze dei contadini del Palatinato sotto il dominio napoleonico potrebbero essere quelle dei contadini di qualsiasi paese sotto qualsiasi regime. Come la mera fedeltà alla vita immediata delle descrizioni naturalistiche d'ambiente cancella gli stati d'animo sociali specifici, così, in Erckmann-Chatrian, il naturalismo della rappresentazione dissolve la concretezza storica in un'astratta e generica visione dal « basso ».

Il contrasto nel modo di composizione fra Tolstoj e Erckmann-Chatrian – che hanno dei punti di contatto nella loro concezione della storia e della funzione delle masse in essa – può quindi nuovamente confermare la giustezza del modo classico di costruire il romanzo storico; e cioè ancora una volta, del fatto che la personalità d'importanza storica universale appare, nel romanzo, come una figura secondaria. Abbiamo detto prima che è possibile, in astratto, rappresentare in un romanzo storico la Rivoluzione

¹ Tradotti in italiano nel volume *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1963.

francese senza Danton e Robespierre. Ciò è vero: ma ci si domanda se lo scrittore che tenti di sostituire i principi politici e sociali di Danton e di Robespierre con figure popolari liberamente inventate non si venga a trovare di fronte a un compito più arduo rispetto a quello che segue le tradizioni dei classici del romanzo storico. Poiché quest'ultimo possiede, in tali personaggi, al tempo stesso il mezzo e la norma per cui la sua descrizione dei movimenti popolari può elevarsi fino ai loro vertici intellettuali e politicamente coscienti. L'«individuo storico universale», tanto è d'impaccio, se posto come figura centrale alla concreta rappresentazione storica e umana dei movimenti popolari reali, quanto invece è utile allo scrittore come figura secondaria per sollevare questi movimenti fino alle loro concrete vette storiche.

Questo nesso trova conferma in Erckmann-Chatrion, tanto più che il loro modo di rappresentazione è un fine consapevole non solo sotto l'aspetto artistico: la loro concezione della popolarità autentica esclude dal mondo del romanzo storico l'«individuo storico universale» anche solo come figura secondaria. E qui appare ben chiaro l'intimo nesso fra il naturalismo letterario e la diffidenza astrattamente plebea nei confronti dell'«alto». Questa diffidenza, dal punto di vista politico, è una teoria della mera spontaneità, così come, in sede letteraria, dà luogo alla rappresentazione naturalistica.

La diffidenza profonda e veramente rivoluzionaria di Marat verso gli «uomini di stato» del suo tempo, traditori della rivoluzione democratica, è bensì intimamente legata ai movimenti plebei dell'epoca, di cui costituisce una delle espressioni culminanti, ma non ne è affatto il semplice prodotto immediato. Per usare l'espressione del *Che fare?*, di Lenin, essa è stata ispirata alle masse plebee «dall'esterno». Come discepolo dell'illuminismo, in particolare di Rousseau, Marat seppe dare alle aspirazioni politiche e sociali dei plebei francesi una chiara formulazione e avvicinarle alla realizzazione nei concreti rapporti reciproci di tutte le classi della società; riuscì a chiarire e ad articolare la diffidenza delle masse, istintivamente

giusta ma indistinta, verso tutto ciò che è « alto », facendone una concreta diffidenza *politica* verso i traditori *attuali* della rivoluzione da Mirabeau ai girondini.

Il proletariato, grazie alla sua posizione nel processo produttivo, è più organizzato e più cosciente di quanto non sia mai stata ogni altra classe sfruttata nella storia. « La coscienza politica di classe può essere data all'operaio *solo dall'esterno*, vale a dire fuori dalla lotta economica, fuori dalla sfera dei rapporti fra operai e imprenditori. Il campo da cui solo questa consapevolezza può essere attinta è il campo dei rapporti di tutte le classi e di tutti i ceti con lo Stato e il governo, il campo dei rapporti reciproci fra *tutte* le classi ».

Il fatto che i movimenti popolari preproletari operino, dal punto di vista sociale della coscienza di classe, a un livello qualitativamente inferiore rispetto alle lotte di classe del proletariato, non diminuisce la possibilità di applicare ad essi la fondamentale constatazione di Lenin. Anche se la consapevolezza che un Marat, per esempio, poteva dare ai movimenti popolari di allora era offuscata da illusioni storicamente inevitabili, ciò induce soltanto alla concretezza nell'applicazione ai casi storici determinati, ma non sopprime il dato di fatto sociale decisivo. Lenin ha fatto qui una constatazione fondamentale intorno alla genesi e al carattere della coscienza politica della classe oppressa.

L'« individuo storico universale », nel senso del romanzo storico classico, quando è realmente capo o rappresentante di movimenti popolari genuini, rappresenta - fra l'altro - anche questo « dall'esterno » leniniano. Non è quindi affatto un caso che quegli scrittori che hanno vissuto e rappresentato soltanto la delusione suscitata nelle masse dall'insuccesso sociale degli interessi popolari nelle rivoluzioni borghesi e non invece il nuovo slancio impresso alla rivoluzione popolare dall'avvento del proletariato come classe in via di acquistare coscienza di sé, abbandonino queste tradizioni e cerchino nel naturalismo la loro adeguata espressione letteraria. Politicamente essi si abbassano ad esaltare la semplice spontaneità delle masse, e questa

loro debolezza storico-politica rappresenta in essi il punto in cui il naturalismo, forma decadente del grande realismo borghese, diventa per loro un'attrazione irresistibile.

Abbiamo trattato così estesamente di Erckmann-Chatrrian non tanto per la loro importanza artistica quanto per il loro significato di sintomo. E anche per il fatto che la spontanea ed esclusiva accentuazione del punto di vista « dal basso » (anche per l'appoggio dell'autorità di Pisarev) poteva molto facilmente condurre al pregiudizio che si trovi qui la vera forma « proletaria » e « socialista » del romanzo storico. Anche il superamento di questo pregiudizio fa parte del grande complesso di problemi riguardanti il superamento, da parte del realismo socialista, delle più svariate tradizioni naturalistiche, che inizialmente ne ostacolano o ne impediscono il completo sviluppo.

L'importanza fondamentale di questa critica del naturalismo, anche laddove esso è l'espressione di esperienze storiche non solo plebee, ma plebeo-rivoluzionarie, si può cogliere con chiarezza forse ancora maggiore a proposito della massima opera d'arte di questa tendenza, *Ulenspiegel* di de Coster. Questo romanzo si trova a un livello artistico ben diverso rispetto all'onestà e all'abilità letteraria di Erckmann-Chatrrian. La critica dei suoi limiti ideologici, storici e letterari deve fare i conti con un'autorità meritatamente grande come quella di Romain Rolland.

Romain Rolland riconosce giustamente le eccezionali qualità letterarie di questo importante romanzo: de Coster esprime le tradizioni nazionali e rivoluzionarie del popolo belga in un modo che supera di gran lunga tutti i suoi contemporanei dal punto di vista artistico e umano, e che costituisce un fenomeno unico nella letteratura dell'Europa occidentale alla metà del secolo XIX.

Potrebbe quindi sembrare ingiusto inserire de Coster, come abbiamo fatto, nella corrente naturalistica della metà del secolo. Egli stesso chiama anzi il suo libro una leggenda e non solo utilizza molti motivi della tradizione leggendaria di Eulenspiegel, ma introduce nel suo romanzo perfino una serie di avvenimenti e di aneddoti tratti dall'antico « libro popolare ». Esso quindi, come sembra a prima vista e come

certamente era consapevole intento del suo autore, non si propone affatto di dare un'immagine servilmente fotografica delle lotte di liberazione combattute dal popolo dei Paesi Bassi, bensì di esprimere la quintessenza universalmente umana della sua rivolta democratica contro le potenze politiche, religiose ed umane dell'oscurantismo e dell'oppressione, contro la tirannia assolutistica, il cattolicesimo ecc. In vista di questa intenzione de Coster chiama giustamente il suo libro una leggenda.

Ma questa netta opposizione al naturalismo è tuttavia solo apparente. Poiché se esaminiamo più da vicino la storia di questa corrente, vediamo subito che tendenze di questo genere non le sono affatto estranee, e che, anzi, l'intento di cogliere direttamente le generali leggi antropologiche della vita umana fu, fin da principio, un'importante aspirazione dei grandi fondatori e dei capi del naturalismo. Nonostante tutte le concessioni ideologiche da lui fatte al dogma di moda dell'agnosticismo, Zola, per esempio, è tuttavia profondamente convinto di aver trovato le leggi più importanti e decisive dell'esistenza in generale nell'influsso direttamente accertabile che l'ambiente e l'ereditarietà esercitano sui destini umani. Ed egli considera il naturalismo come il modo di scrivere adeguato ai tempi e veramente « scientifico », proprio perché pensa che esso sia in grado di scoprire e di esporre direttamente tali leggi generali.

La negazione dei nessi e delle leggi generali non è quindi affatto una caratteristica del naturalismo. Essa si manifesta come una tendenza generale solo a uno stadio più avanzato della decadenza letteraria, molto spesso proprio in lotta contro il naturalismo. Decisivo è invece il rapporto naturalistico, e cioè immediato e quindi astratto, con queste leggi generali. Per la verità artistica del naturalismo vale quindi, *mutatis mutandis*, ciò che Hegel afferma in generale nella critica di ogni sapere immediato: « La sua [del sapere immediato, G. L.] caratteristica peculiare consiste nell'affermare che il sapere *immediato*, preso solo *isolatamente*, con *esclusione* della mediazione, ha per contenuto la verità ». Questa esclusione delle mediazioni può essere facilmente

studiata sotto l'aspetto letterario se si paragona il rapporto dell'uomo con la società in Balzac e in Zola.

L'universalità colta senza mediazione è necessariamente *astratta*. Abbiamo potuto notare questa astrattezza già in Erckmann-Chatrian, sebbene essi si limitassero rigorosamente a riprodurre con esattezza la realtà immediata. Ma l'esclusione delle determinazioni e mediazioni storiche che, di regola, non sono immediatamente osservabili nella vita quotidiana dell'uomo medio, e che nel loro complesso, e nella loro interazione con l'esistenza immediata di ogni giorno, formano appunto i concreti tratti essenziali di una situazione storica, faceva sì che, in loro, la veridicità naturalistica si rovesciasse in astrazione.

Questo rovesciamento appare anche più evidente dove notevoli scrittori naturalistici si volgono direttamente alle grandi questioni della vita e della storia. L'espressione letteraria dell'astrattezza che si determina in questo caso, e che conserva il carattere concreto, immediato e sensibile dell'osservazione naturalistica della vita, è il *simbolo*. Basta pensare ad opere come *La tentation de Saint Antoine* di Flaubert per scorgere chiaramente questo nesso. Dal punto di vista letterario è soprattutto caratteristica l'immediatezza con cui osservazioni puramente empiriche, puramente naturalistiche, singoli e minuti aspetti della vita si convertono in astratta generalità; o la facilità con cui elementi in se stessi poco profondi e privi d'importanza vengono elevati ad esponenti di rapporti astrattamente universali e identificati con essi.

Questa unione fundamentalmente inorganica del bruto dato empirico con l'universale astratto, dell'elemento naturalistico con l'elemento simbolico, è caratteristica anche del modo di composizione di de Coster. Certo lo spirito dei suoi contenuti è profondamente diverso da quello dei contenuti di Flaubert. E questa differenza, anzi questa opposizione ideologica ha anche conseguenze artistiche di vasta portata. Mentre Flaubert cerca nella storia l'elemento esotico e decorativo, mentre per lui il motivo artistico essenziale è proprio il netto contrasto con la prosaicità del presente, la mancanza di rapporto con questo presente, la tendenza di ~~de~~

Coster è di carattere popolare, nazionale e democratico. Per ciò egli cerca di risvegliare a nuova vita, nella rappresentazione della storia, le tradizioni popolari. Il suo ricollegarsi all'antico libro popolare su Eulenspiegel non è un'evasione dal presente nel lontano passato. L'intento è, al contrario, di gettare un ponte fra il passato eroico-rivoluzionario del popolo belga e l'età presente.

Ma, proprio dal punto di vista artistico, questo ponte non risulta gettato. Il rapporto col presente rimane astratto perché anche la rappresentazione del passato eroico è astratta, in parte naturalistica, episodico-aneddotta, in parte simbolistica, leggendario-eroica. L'intenzione di de Coster è di avvicinare il passato eroico al presente elevandolo a « leggenda »; di sollevare gli orrori del periodo dell'oppressione, il semplice e sereno eroismo del popolo a un livello universalmente umano e quindi direttamente attuale. Nei suoi protagonisti dovrebbero apparire impersonate, in certo qual modo, le energie perenni e sempre presenti del popolo belga, ugualmente operanti nel passato come oggi.

Per questa ragione, e non per un desiderio artistico dell'argomento peregrino, de Coster ritorna al personaggio del libro popolare e al suo stile ingenuo e rozzaamente realistico. Ma il risultato che egli raggiunge è oggettivamente assai vicino, per molti aspetti, alle tendenze estetizzanti dei grandi naturalisti. Anzitutto per il fatto che il suo eroe storico, anche se elevato a figura leggendaria, non poteva essere sviluppato in modo artisticamente organico dalla figura del libro popolare. A questa infatti mancano tutti i tratti eroici e ogni legame con la guerra di liberazione dei Paesi Bassi. In se stesso Eulenspiegel è una semplice e schietta figura della fine del Medioevo: buontempone, furbo e tuttavia fundamentalmente onesto; una ingenua e vigorosa personificazione della naturale accortezza e astuzia e saggezza vitale dei contadini dell'epoca. La slegata e aneddotta raffigurazione dell'antico personaggio Eulenspiegel non è quindi per nulla fortuita; essa è l'espressione naturale e artisticamente adeguata della forma primitiva di cristallizzazione che essa aveva acquistato e che poteva e doveva necessariamente acquistare a quel tempo. Ora de Coster vuo-

le mantenere invariati questi tratti rozzi e ingenui del personaggio letterario di Eulenspiegel e al tempo stesso far scaturire da essi i tratti di un eroe popolare dei Paesi Bassi. Ma questo non è possibile, poiché l'eroismo di carattere nazionale e democratico non si trova affatto nell'antico personaggio. S'intende che ciò non impediva necessariamente a de Coster di fare lo stesso di Eulenspiegel un eroe di questo genere. Ma per questo sarebbe stato necessario rifare completamente il personaggio, come aveva fatto Goethe per la vecchia figura di Faust: trasformando e adattando quei motivi della tradizione che erano utili a questo scopo, tralasciando tutti quelli che non si inserivano organicamente nella nuova concezione.

De Coster non si mise per questa via. Nei confronti dell'antica tradizione letteraria egli ha all'incirca lo stesso atteggiamento dei naturalisti nei confronti dei loro documenti. Egli vuole mantenere inalterati i dati empirici e fonderli con la propria tendenza alla sublimazione e alla generalizzazione. Ma questo tentativo non poteva riuscire. Perfino Romain Rolland, entusiasta ammiratore di quest'opera, dice a proposito della prima parte: « E tuttavia l'ottimo narratore esita ancora a narrare per proprio conto... Egli si sente in dovere di infarcire la prima parte della sua leggenda di rozzi frammenti della farsa primitiva, che sanno di rancido. Questi venerandi lazzi portati in giro per le strade ci fanno l'impressione di spettri che cercano le loro rovine e si sentono smarriti nella nuova dimora. I loro cenci non si adattano all'agile e nervoso corpo del figlio di Claes ». A questo giudizio si deve solo aggiungere – riteniamo – che la stessa frattura, anche se in modo meno evidente, si estende per tutta l'opera.

Ciò vale già dal punto di vista stilistico, poiché de Coster prende a modello il frammentario stile aneddótico, la struttura slegata dell'antico libro popolare, e riveste di questa forma letteraria anche ciò che è stato da lui inventato. In tal modo, però, in questo nuovo contesto, l'ingenuo e rozzo realismo degli antichi testi dà luogo a un naturalismo antiquario. A un naturalismo, perché la caratterizzazione dei personaggi non avviene mediante la rappresenta-

zione del loro interno sviluppo, ma attraverso una serie di aneddoti significativi; antiquario, perché l'ingenua rozzezza del secolo XVI, in bocca al narratore di oggi, acquista necessariamente un carattere ricercato ed esotico. Il rapporto che abbiamo già mostrato fra il naturalismo e lo stile arcaizante risulta confermato anche qui, e in modo particolarmente evidente, proprio perché a de Coster le tendenze estetizzanti dello stile arcaico sono del tutto estranee. Ma i fatti hanno la loro logica propria e implacabile.

Ancora piú importante è che proprio per ciò deve necessariamente mancare, all'eroe popolare di de Coster, la base storica concreta. Proprio per il fatto che de Coster gli dà la base esistenziale, in se stessa piena di vita, dell'antico libro popolare, il personaggio non ha alcun fondamento di vita materiale e spirituale storicamente concreto. La descrizione, di per se stessa viva, colorita e talvolta avvincente che de Coster dà della vita popolare, ha, dal punto di vista storico, un carattere completamente astratto: egli descrive *il* popolo lieto e innocente in generale, angariato e tormentato dai carnefici della reazione. Ed anche l'odio plebeo di de Coster verso i capi aristocratici della lotta di liberazione, indecisi e traditori, ha un astratto carattere generale, come i sentimenti analoghi che si ritrovano nelle masse descritte da Erckmann-Chatrion. E che Guglielmo di Orange si presenti ad un tratto come un vero capo, come una figura realmente eroica, non è affatto motivato nel romanzo. Le concrete lotte di classe, che formavano il contenuto sociale della rivolta dei *Gueux*, mancano; ma era solo sulla base della loro descrizione che Guglielmo di Orange, nei suoi rapporti con l'elemento plebeo di questo periodo e al tempo stesso nel contrasto con esso, poteva diventare una figura comprensibile di capo. De Coster lascia invece da parte tutte queste mediazioni storiche concrete. La parte derivata e imitata dall'antica leggenda è troppo terra terra, troppo locale e aneddótica, troppo animalescamente naturale per poter far apparire questa differenziazione dei combattenti: la « leggenda », a sua volta, è troppo semplificatrice nella sua generalità eroica e nella sua

monumentalità per poter mostrare i concreti contorni storici, i limiti e le contraddizioni reali.

Romain Rolland, nella sua critica, mette giustamente in rilievo l'attacco potente e carico di avversione che de Coster conduce contro il cattolicesimo. « Ma, — egli aggiunge, — se Roma perde tutto, Ginevra non guadagna nulla. Se delle due religioni la cattolica viene presentata in una forma ridicola, l'altra, la riformata, non compare affatto. Ci si dice bensì che gli insorti aderivano ad essa; ma dove si vede in loro anche solo una traccia di cristianesimo? » Ciò è detto da Romain Rolland a titolo di lode. Egli è entusiasta del culto degli spiriti elementari in de Coster, e cita le parole di Ulenspiegel, che dice che per salvare le Fiandre si era rivolto al Dio della terra e del cielo senza però riceverne alcuna risposta. Kathéline, che nel corso del romanzo viene giustiziata come strega, ribatte: « Il grande Dio non ti poteva rispondere: ti saresti dovuto rivolgere anzitutto agli spiriti elementari ». E Romain Rolland commenta: « Il mondo elementare: qui sono i veri dei. Solo con essi hanno rapporto gli eroi di Charles de Coster. E la sola fede presente nell'opera — ma si tratta di una fede ovunque diffusa — è la fede nella natura ».

Qui, nel suo comprensibile entusiasmo per le singole bellezze dell'*Ulenspiegel*, Romain Rolland tralascia di considerare due cose. In primo luogo, che l'assenza del protestantesimo nell'opera di de Coster è il segno più evidente del suo antistoricismo. Proprio nella lotta di liberazione dei Paesi Bassi il protestantesimo con le sue diverse sette e correnti era praticamente la sola concreta forma ideologica in cui si potevano esprimere allora i contrasti nazionali e sociali. De Coster, ignorando questo fatto o riconoscendolo solo in forma astratta, puramente dichiarativa e non rappresentativa (il che, dal punto di vista dell'arte, porta alle stesse conseguenze), rinuncia alla concretizzazione storica, alla rappresentazione storicamente sfumata dell'epoca. O, per dir meglio, poiché egli ha presente solo un'immagine astratta e generica e non storicamente concreta di questa lotta per la libertà, non può decifrare, dal punto di vista sociale ed umano, la parte sostenuta dal protestante-

simo nella rivoluzione dei Paesi Bassi e le differenziazioni nell'ambito del campo riformato, e quindi neppure rappresentarle poeticamente. Poiché il cattolicesimo era stato oggetto dell'universale odio popolare in qualche modo è possibile rappresentarlo, nonostante l'astrattezza della concezione storica di de Coster. Ma bisogna dire che anche qui egli segue e riproduce le espressioni letterarie contemporanee dell'odio popolare contro il cattolicesimo piuttosto che non lo rappresenti nella sua reale e concreta funzione reazionaria di allora.

In secondo luogo, ci sembra, Romain Rolland tralascia di considerare, nel culto della natura e degli spiriti elementari di de Coster, i motivi modernamente naturalistici. Egli ha ragione nell'affermare che da questo sentimento della natura sono nate le scene piú belle e affascinanti di de Coster (come la figura e il destino di Kathéline, dove tuttavia appare con particolare chiarezza la moderna sintesi naturalistica di patologia e misticismo). Ma solo singoli episodi e singole scene si trovano a questa altezza. E molte anche delle scene migliori recano un'impronta naturalistica; da un lato il culto unilaterale della vita animale, del mangiare, del bere e del fornicare, e d'altra parte la predilezione per le atrocità, così caratteristiche del moderno naturalismo. Scene di torture, roghi e supplizi di vario genere vengono descritti con abbondanza di particolari. A questo riguardo de Coster supera perfino Flaubert.

Certo anche qui non bisogna trascurare il contrasto fra la base affettiva e la base ideologica di questa crudeltà. Romain Rolland dice giustamente: « La vendetta diventa monomania sacra; la sua tenacia è allucinante ». De Coster, per esempio, fa credere al lettore che il pescivendolo che ha consegnato il padre di Ulenspiegel, Claes, ai suoi carnefici sia annegato. « Ma abbiate pazienza, — prosegue Romain Rolland, — lo rivedrete ancora. De Coster lo conserva per voi, per farlo morire una seconda volta. E questa morte, la vera, la farà durare a lungo! Per quelli che Ulenspiegel odia la morte non è mai abbastanza lenta. Essi debbono morire a fuoco lento. Debbono soffrire... Si soffoca in questo gusto per la tortura, in questa triste e tormentata crudeltà. Anche

il vendicatore gode senza gioia di questi tormenti... » Come si vede le cause sono opposte a quelle che troviamo in Flaubert (e a quelle che troveremo fra poco in Conrad Ferdinand Meyer). Si tratta di eccessi dell'odio popolare che esplode, della vendetta popolare, dell'ira accumulata di chi è stato sottoposto a un'oppressione bestiale. La crudeltà di de Coster ha fonti passionali schiettamente plebee. Nell'ambito del naturalismo essa è molto vicina alla esplosione della crudeltà della folla nel *Germinal* di Zola; ma è piú schiettamente e piú direttamente plebea, e proprio per questo piú esplosivamente atroce.

Ma il contrasto delle cause non elimina la convergenza degli effetti nel romanzo storico. Tanto piú che questo sfogarsi dell'odio plebeo in crudeltà vendicativa è in un rapporto molto profondo con le radici sociali del naturalismo di de Coster. Proprio per il fatto che de Coster non vede concretamente i movimenti popolari della lotta di liberazione dei Paesi Bassi nel loro nascere, nella loro ramificazione sociale, nelle loro contraddizioni interne, nella loro grandezza storicamente condizionata e nei loro limiti, anch'essi dovuti a condizioni storico-concrete, ma li vede come rivolta popolare in generale nella sua astratta monumentalità, è costretto, se vuole essere umanamente vivo e poeticamente preciso, a cercare una via di scampo nella descrizione del piacere animale di vivere o della crudeltà cieca.

Se i classici del romanzo storico evitavano le violente manifestazioni di animalità nel piacere e nella sofferenza — per la qual cosa furono criticamente biasimati da Taine e da Brandes —, essi lo facevano perché i loro personaggi potevano manifestarsi interamente nel mondo delle « mediazioni » storiche, nel mondo di quelle determinazioni che fanno degli uomini, nei loro slanci supremi, i figli del loro tempo. Il piacere del mangiare, del bere e del fornicare i lamenti di chi è torturato fisicamente cambiano poco nel corso della storia. Ma lo slancio spirituale della Jeanie Deans di Walter Scott, la tenace fermezza del Renzo e della Lucia di Manzoni hanno legami innumerevoli e spesso non immediatamente percepibili con le circostanze di tempo e

di luogo di un determinato periodo storico. E proprio per questo la loro azione e la loro influenza umana è piú vasta, piú profonda, piú durevole e piú concreta che non quella dell'astratta immediatezza di ciò che è meramente elementare.

Per ciò riteniamo che Romain-Rolland sottovaluti la frattura nell'arte di de Coster. Ciò dipende dal suo comprensibile entusiasmo per il fatto che un poeta moderno sia apparentemente riuscito a creare una specie di epos nazionale. Egli vede in de Coster la via che dal dualismo nella rappresentazione, che egli stesso ha, da principio, acutamente riconosciuto, conduce all'epopea: « L'individuo si è innalzato a tipo. Il tipo a simbolo, esso non invecchia piú, non ha piú corpo e afferma: "Io non sono piú corpo, ma spirito... lo spirito delle Fiandre, io non morirò... È lo spirito della patria. E si congeda da voi cantando il suo sesto canto, *ma nessuno sa dove canterà l'ultimo...*" »

Questo patriottismo, questa fede incrollabile nell'eternità delle Fiandre plebee è realmente affascinante, realmente commovente; ognuno proverà qui l'entusiasmo di Romain Rolland. Ma l'espressione letteraria di questa fede rimane lirica, rimane la semplice commozione soggettiva dell'autore e non diventa il fondamento della creazione di un mondo storico oggettivo, riccamente articolato e in se stesso completo, non diventa epopea. Dal punto di vista della rappresentazione epica, questa commozione rimane astratta, appunto perché è puramente lirica.

Il secolo XIX conosce molti esempi di questi tentativi di innalzare a grandezza epica, con la veemenza di un *pathos* lirico, un mondo visto in termini astratti. E proprio il naturalismo, nei suoi maggiori rappresentanti, non manca di simili tentativi. Ma il *pathos* lirico di de Coster non può compensare la mancanza di concretezza storica, come quello di Zola non può compensare la mancanza di concretezza sociale.

4. *Conrad Ferdinand Meyer e il nuovo tipo di romanzo storico.*

Il vero rappresentante del romanzo storico in questo periodo è Conrad Ferdinand Meyer, che insieme a Gottfried Keller, del pari originario della Svizzera, è uno dei più notevoli narratori realistici del periodo successivo al 1848. Entrambi sono — anche se in modo molto diverso — più fortemente legati alle tradizioni classiche dell'arte narrativa che la maggior parte dei loro contemporanei tedeschi, e sono quindi molto superiori ad essi in un realismo capace di cogliere l'essenziale. Ma in Meyer sono già molto pronunciati i caratteri ideologici e artistici del realismo decadente. Ciò peraltro non gli ha impedito di esercitare un forte influsso molto al di là dell'area linguistica tedesca. Anzi: proprio perché nelle sue opere pareva realizzarsi, a un alto livello artistico, l'unione di una classica perfezione formale con la moderna ipertrofia della sensibilità e del soggettivismo, dell'oggettività del tono storico con una larghissima modernizzazione della vita sentimentale dei personaggi, egli è diventato il vero classico del romanzo storico moderno.

In Meyer si trova una nuova sintesi delle contrastanti tendenze della nuova fase di sviluppo. Dove è particolarmente interessante che questa sintesi, in molti punti e su problemi essenziali, presenti grandissime affinità con l'opera di Flaubert, poiché la concreta posizione storica dei due scrittori e quindi il loro concreto atteggiamento di fronte ai problemi della storia erano estremamente diversi. L'esperienza storica decisiva vissuta da Flaubert è la rivoluzione del 1848 (nella *Éducation sentimentale* si vede chiaramente come essa abbia influito su di lui). La grande esperienza storica vissuta da Conrad Ferdinand Meyer è invece la nascita dell'unità tedesca, la lotta combattuta per essa, la sua realizzazione. Per il fatto che Meyer poté assistere direttamente a questa conclusione delle lotte democratico-borghesi per l'unità tedesca e soprattutto alla degenerazione di queste lotte nella capitolazione della borghesia

tedesca di fronte alla « monarchia bonapartista » degli Hohenzollern sotto la guida di Bismarck, la sua tematica storica è meno fortuita e casuale di quella di Flaubert. Certo anche in lui il contrasto decorativo fra il « grandioso » passato e il meschino presente ha una parte molto importante e determina la sua predilezione per l'età del Rinascimento. Ma anche nell'ambito di questa tematica le lotte per l'unificazione nazionale, per l'unità nazionale, hanno un'importanza che non va sottovalutata (*Jürg Jenatsch, Die Versuchung des Pescara* [*La tentazione del Pescara*] ecc.).

Ma per la valorizzazione poetica di questa tematica ha conseguenze funeste la posizione centrale che anche Meyer assegna a Bismarck in questo sviluppo. Meyer ne parla molto apertamente soprattutto a proposito di Jürg Jenatsch. In una lettera egli deplora che la somiglianza del suo eroe con Bismarck non sia « abbastanza sensibile »; in un altro passo scrive: « e come è piccolo il Grigione [Jenatsch, G. L.], nonostante l'assassinio e l'omicidio, a paragone del principe ». Questo culto per Bismarck è in rapporto molto stretto col fatto che Meyer, come in genere i borghesi liberali tedeschi dopo la rivoluzione del 1848, considera la realizzazione dell'unità nazionale e la difesa dell'indipendenza nazionale non più come una causa del popolo, realizzata dal popolo sotto la guida di « individui storici universali », bensì come un fatto storico portato a compimento da qualche misterioso « eroe » solitario, da qualche misterioso « genio » solitario. Specialmente il marchese di Pescara è rappresentato come un solitario che ha facoltà di decidere se l'Italia verrà liberata dal giogo straniero e le cui solitarie meditazioni decidono la questione, e naturalmente la decidono in senso negativo: « Merita in questo momento l'Italia la libertà, e conviene che essa, così come è ora, la riceva e la conservi? Ritengo di no ». Così egli dice; e lo dice unicamente in base alla sua psicologia solitaria, senza che nel romanzo venga rappresentato alcun contatto coi movimenti popolari che tendevano a questo scopo. Egli fa queste affermazioni in colloqui che si svolgono esclusivamente fra elementi del ceto superiore, diplomatici, capi militari e simili.

Certo bisogna guardarsi dall'equiparare semplicemente il patrizio svizzero ai comuni seguaci liberali di Bismarck in Germania. Ma la superiorità di Meyer rispetto a costoro è soprattutto una superiorità di gusto, di sensibilità morale, di finezza psicologica, non è dovuta alla visione politica o a un più profondo legame col popolo. Così, quando Meyer rappresenta questi problemi del suo tempo in forma storicamente trasposta e distanziata, la trasformazione che egli opera è solo una trasformazione estetica e di gusto; egli converte i geni fatali, che si pretende facciano la storia, in splendidi e decorativi *décadents*. La sua superiorità estetica e morale rispetto ai contemporanei tedeschi lo porta quindi solo a introdurre problemi e scrupoli morali nell'ideologia bismarckiana, che concepisce la storia come semplice questione di potenza. (Ricordiamo che una problematica analogica era presente in Jakob Burckhardt).

In Meyer l'astratta ideologia della potenza e la missione mistico-fatalistica dei « grandi uomini » rimane invariata, senza essere sottoposta da lui ad alcuna critica. Così egli dice, nel suo romanzo, a proposito del marchese di Pescara, che « egli crede solo nella forza e nell'unico dovere dei grandi uomini di mirare al loro completo sviluppo coi mezzi e in base ai compiti proposti dal tempo ». In seguito a tale concezione questi compiti si riducono sempre più a intrighi di potere nell'ambito del ceto dominante, cosicché i veri problemi storici, di cui in realtà questi uomini erano strumento, svaniscono sempre di più. Per l'evoluzione di Meyer è molto caratteristico che in *Jürg Jenatsch* vi siano ancora alcuni residui di un rapporto con le mete reali di movimenti popolari genuini, anche se questi bismarckianamente si concentrano solo nella figura « geniale » del capo. Nella *Tentazione del Pescara* questi rapporti sono completamente scomparsi e gli altri romanzi storici sono ancora molto più lontani da ogni contatto con la vita storica del popolo e presentano in modo ancora più esclusivo e radicale il netto dualismo fra le nuove questioni di potenza e le considerazioni morali soggettive.

Questa concezione degli eroi in Meyer è strettamente connessa con una prospettiva fatalistica dell'inconoscibilità

delle vie della storia, con una mistica dei « grandi uomini » in quanto esecutori della volontà fatalistica di una divinità ignota. Nell'opera lirico-storica giovanile sul destino di Ulrich von Hutten egli esprime questa opinione con grande chiarezza:

Wir ziehn! Die Trommel schlägt! Die Fahne weht!
Nicht weiss ich, welchen Weg die Heerfahrt geht.

Genug, dass ihn der Herr des Krieges weiss –
Sein Plan und Losung! Unser Kampf und Schweiss ¹.

L'inconoscibilità delle vie e delle mete del processo storico ha un esatto corrispondente nell'inconoscibilità degli uomini operanti nella storia. Essi sono isolati non già momentaneamente in conseguenza di determinate circostanze soggettive od oggettive, ma sono soli per ragioni di principio.

In Meyer, come in quasi tutti gli scrittori di rilievo dell'epoca, questa solitudine è profondamente radicata nella sua concezione generale del mondo, nella convinzione della sostanziale inconoscibilità dell'uomo e del suo destino. Il venir meno del vero senso della storia, l'incomprensione per il vivo rapporto di interazione fra l'uomo e la società, la cecità di fronte al fatto che se l'uomo viene formato dalla società, questo è anche un processo della sua propria vita interiore, ha per conseguenza inevitabile che per lo scrittore le parole e le azioni degli uomini appaiono, nell'individuo, come maschere impenetrabili dietro le quali possono agire realmente i motivi più diversi. Meyer espresse più volte con chiarezza questo suo sentimento della vita, e con particolare efficacia nella novella *Die Hochzeit des Mönchs* (*Le nozze del monaco*). In esso egli fa narrare a Dante un racconto in cui compaiono, a un certo punto, Federico II di Hohenstaufen e il suo cancelliere Pier delle Vigne. Alla domanda di Cangrande, che ascolta, se egli creda davvero che Federico sia l'autore dello scritto *De tribus*

¹ « Marciamo! Rulla il tamburo! Sventola la bandiera. Io non so quale strada l'esercito percorre. Basta che lo sappia il signore della guerra. A lui spetta fare il piano e realizzarlo! A noi spettano la lotta e il sudore » [N. d. T.].

Impostoribus, Dante risponde *non liquet* (non è chiaro), e la stessa risposta dà alla domanda se egli creda al tradimento del cancelliere. Cangrande allora gli rinfaccia d'aver nondimeno presentato nella sua *Commedia* Federico come colpevole e Pier delle Vigne come sostenitore della propria innocenza: «Non credi alla colpa e condanni; credi alla colpa e assolvi». Certo il vero Dante non ha conosciuto di questi dubbi. Solo Meyer fa di lui un agnostico nel suo giudizio sugli uomini. È chiaro che qui i decorativi abiti rinascimentali nascondono l'agnosticismo e il nichilismo più moderni.

Si direbbe che, nei rimproveri di Cangrande a Dante, sia implicita una certa autocritica di Meyer. Ma, nel migliore dei casi, questa è solo un lato della sua concezione. Poiché Meyer è convinto che Dante ha il buon diritto di rappresentare liberamente, a proprio arbitrio, la storia e gli uomini che — come egli stesso ammette — non ha scrutato e penetrato realmente, tanto più che questa solitudine, questa inconoscibilità degli uomini è agli occhi di Meyer un *valore*: quanto più l'uomo è in alto, tanto maggiore è la sua solitudine, la sua inconoscibilità.

Questo modo di sentire e di concepire la realtà si rafforza sempre più nel corso dell'evoluzione di Meyer; e così anche i suoi personaggi acquistano sempre più il carattere di una solitudine enigmatica e si trovano in una posizione sempre più eccentrica rispetto agli avvenimenti della storia in cui figurano come eroi. Già in *Der Heilige (Il santo)* Meyer converte la lotta fra la monarchia e la Chiesa, nell'Inghilterra medievale, in una problematica psicologica dell'arcivescovo Thomas Beckett. Questo sviluppo è condotto anche più a fondo nella *Tentazione del Pescara*. L'azione in apparenza altamente drammatica di questo romanzo, e cioè il problema se il condottiero marchese di Pescara romperà con la Spagna e lotterà per l'unificazione del suo paese, è solo esteriormente un conflitto. Nel romanzo egli si muove come una sfinge misteriosa i cui grandi piani non vengono compresi da nessuno. Ma perché? Perché, in realtà, egli non ha alcun piano. Egli è un uomo mortalmente ammalato, il quale sa di dover presto morire e di non poter

partecipare piú a nessuna grande azione. Egli stesso dice: « Siccome nessuna scelta mi si è offerta, sono rimasto fuori causa... Il nodo della mia esistenza non è tale da potersi sciogliere; essa [la morte, G. L.] lo taglierà ».

Qui, in forma diversa, vediamo un problema simile a quello che abbiamo osservato in Flaubert: il desiderio di grandi azioni, accompagnato dall'incapacità personale e sociale di tradurle in realtà, viene proiettato nel passato, affinché nella splendida veste del Rinascimento quest'impotenza sociale perda la sua moderna meschinità. Ma questa proiezione in una monumentalità illusoria, che è solo una monumentalità di gesti pittoreschi, dietro la quale si nasconde la fantasticheria decadente e angosciata del borghese moderno, provoca nel tono complessivo della rappresentazione suoni falsi e deformazione dei sentimenti e delle esperienze, proprio come avviene in Flaubert.

Qui si trova, nello stesso tempo, la vera fonte della modernizzazione meyeriana della storia. Come Flaubert, ma in maniera piú concentrata, piú decorativa, meno dispersa in singole descrizioni naturalistiche, Meyer dà sempre un quadro efficace e preciso delle esteriorità della vita storica. I rimproveri mossi da Brandes a Walter Scott, per cui egli sarebbe ingenuo nelle citazioni dell'arte figurativa del tempo, non possono certo essere rivolti a Meyer. Ma proprio i *conflitti piú intimi* dei suoi personaggi non sorgono dalle condizioni storiche reali dell'epoca descritta e della vita del popolo in questo periodo. Sono piuttosto i conflitti specificamente moderni fra passione e coscienza nell'individuo artificialmente isolato dalla vita capitalistica, allo stesso modo come i conflitti di Flaubert sono i conflitti fra desiderio e appagamento nella moderna società borghese. Per questo la psicologia degli eroi di Meyer, nonostante la finezza delle sfumature e la rappresentazione pittoresca dei costumi del tempo, è sempre la stessa o quasi la stessa, quali che siano il paese o il tempo scelti come scena dell'azione storica.

Meyer vedeva abbastanza bene questo aspetto problematico della sua arte. In una lettera egli scrive, a proposito delle sue intenzioni e dei suoi rapporti con la forma del

romanzo storico: « Io mi servo della forma della novella storica unicamente per esprimere le mie esperienze e le mie sensazioni personali. Io la preferisco al "romanzo contemporaneo" perché mi maschera meglio e distanza di più il lettore. Così, in una forma molto oggettiva ed eminentemente artistica io sono essenzialmente molto individuale e soggettivo ». Questa soggettività si fa valere anzitutto nel fatto che i suoi personaggi sono piuttosto spettatori che autori delle loro proprie azioni, che il loro interesse essenziale si concentra sugli scrupoli e sulle sofisticherie metafisico-morali, che hanno per oggetto le « questioni di potenza » che nell'intreccio si trovano in primo piano.

Per questo suo orientamento di fronte alla storia, Meyer continua nel romanzo storico la linea di de Vigny contro Walter Scott, ma già con un'ulteriore « destoricizzazione » della storia. De Vigny e i romantici a lui affini che operano nel campo del romanzo storico vedono il processo storico in modo sbagliato, invertito e capovolto. Ma vedono pur sempre un qualche processo storico, ancorché costruito da essi e in modo erroneo. E i loro « grandi uomini » agiscono all'interno di questo processo storico. In Meyer, invece, è scomparso il processo storico stesso, salvo certi spunti e residui, e con esso scompare anche l'uomo come attore vero della storia universale. È molto interessante sapere che dapprima Meyer aveva abbozzato il *Pescara* senza la malattia mortale. Dice in un colloquio: « Avrei potuto fare anche in modo diverso, e ciò avrebbe avuto il suo fascino: la ferita di Pescara non era mortale; in lui sopravviene la tentazione, egli la combatte, la vince e la respinge, ma poi si pente quando vede la gratitudine della casa d'Absburgo. Egli può cadere, allora, anche nella battaglia di Milano ». Si può osservare, qui, in che grande misura, già anche in questo abbozzo, l'elemento psicologico-morale abbia la prevalenza rispetto ai motivi storico-politici. E non è certo un caso che Meyer, nel corso del suo lavoro successivo, approfondisca la propria materia proprio in questa direzione, trovando per il suo eroe una « profondità » irrazionale, biologica. Con l'introduzione di questo elemento Meyer perviene, da un lato, al fondamentale tono fatalistico-

malinconico della sua opera, e, dall'altro, all'isolamento enigmatico del suo eroe. Egli stesso dice una volta: « Non si sa che cosa avrebbe fatto Pescara se non fosse stato ferito ».

Se quindi Meyer colloca esclusivamente i protagonisti della storia al centro dei suoi romanzi storici e trascura quasi del tutto il popolo, la vita popolare, le grandi forze reali della storia, egli si trova a uno stadio di destoricizzazione piú avanzato rispetto ai romantici del periodo precedente. La storia è diventata, per lui, qualcosa di puramente irrazionale. I grandi uomini sono figure eccentricamente isolate in seno a un accadere storico privo di senso che non tocca il centro della loro personalità. La storia è un complesso di quadri decorativi, di grandi momenti patetici in cui questa eccentricità e solitudine degli eroi di Meyer si esprime con una potenza spesso avvincente dal punto di vista lirico-psicologico. Meyer è uno scrittore importante in quanto non maschera artisticamente la sua problematicità; l'inettitudine modernamente borghese dei suoi eroi trapela continuamente al di sotto del costume storico. Ma proprio questa onestà e sincerità artistica manda in pezzi la struttura elaborata delle sue opere. La storia che egli rappresenta si smaschera continuamente, in lui, come semplice costume.

Dal punto di vista artistico-formale la struttura delle opere di Meyer è molto pregevole e quasi perfetta, se ci si arresta alla loro apparenza esteriore. L'utilizzazione della storia come possibilità decorativa non si manifesta in lui, come in Flaubert, in un eccesso di descrizione degli oggetti. Meyer, al contrario, è estremamente parco nelle sue descrizioni. Egli concentra la sua azione in alcune scene patetico-drammatiche e descrive gli oggetti circostanti sempre in modo che vengano subordinati ai problemi psicologici delle figure umane. Il modello del suo intreccio è la concisione rigorosa dell'antica novella. Ma questa concisione gli serve al duplice scopo di mascherare decorativamente l'inserimento soggettivo di sentimenti odierni nella storia e, al tempo stesso, di smascherarlo liricamente. Egli costruisce le sue azioni, fin da principio, col proposito di mettere ener-

gicamente in evidenza il carattere enigmatico dei suoi personaggi principali. La forma della cornice narrativa gli serve per rappresentare gli avvenimenti che sono già concepiti come incomprensibili e irrazionali, in tutta la loro incomprensibilità, e soprattutto per mettere in risalto l'enigmatica impenetrabilità delle figure principali.

Meyer appartiene già con perfetta consapevolezza alla schiera di quegli scrittori moderni che non cercano piú il fascino della narrazione nel chiarire un evento apparentemente incomprensibile, nel chiarire i nessi piú profondi della vita, per cui ciò che è apparentemente incomprensibile viene compreso nei suoi rapporti, bensí proprio nel mistero stesso, nella rappresentazione dell'irrazionale « superficialità » dell'esistenza umana. Meyer, per esempio, fa raccontare le vicende di Thomas Beckett da un semplice balestriere, che naturalmente non può comprendere nulla di questi nessi piú profondi. Costui parla di avvenimenti che sono « sorprendenti e incomprensibili » non solo per gli osservatori lontani, ma anche per coloro che vi avevano partecipato.

Con questa rigorosa concentrazione Meyer vuole sfuggire al pericolo di perdersi nell'analisi psicologica, proprio degli scrittori moderni. Ma la sua via di uscita è solo apparente, giacché lo psicologismo moderno non è legato all'analisi in quanto forma espressiva, ma nasce dall'orientamento dello scrittore verso una vita puramente interiore dei suoi personaggi, che, secondo il suo modo di vedere, è indipendente dai nessi complessivi della vita e si muove secondo leggi proprie. La concentrazione decorativa di Meyer non è quindi meno psicologista degli scritti di quei suoi contemporanei che si dichiarano apertamente per l'analisi psicologica. Solo che in lui il contrasto fra l'azione storica esteriore, di carattere sfarzoso e decorativo, e la psicologia moderna dei personaggi è molto piú netto.

Questo contrasto è ancora sottolineato dal fatto che Meyer, alla pari di Flaubert, vede di preferenza la grandezza dei tempi passati negli eccessi brutali degli uomini di allora. Gottfried Keller, il suo grande contemporaneo democratico, che aveva grandissima considerazione per le oneste

aspirazioni artistiche di Meyer, nelle sue lettere mette più volte in ridicolo questa predilezione del delicato e umano poeta per la crudeltà e la brutalità nei suoi racconti.

È chiaro che in tutti questi aspetti si manifesta, come in Flaubert, un'opposizione alla meschinità della vita borghese, ma in modo tutto diverso, conformemente alle diverse circostanze storico-sociali. In Flaubert il rifiuto della moderna vita borghese ha origini e manifestazioni molto romantiche, ma è di un appassionato radicalismo. Meyer ha, invece, la fiacca malinconia del liberale borghese, che guarda allo sviluppo della propria classe, nel rapido affermarsi del capitalismo, con ostilità e incomprendimento, ma al tempo stesso con timorosa ammirazione per la forza che vi si manifesta.

La rappresentazione dei personaggi storici da parte di Meyer è molto interessante e molto importante per il processo di sviluppo, poiché si può vedere qui, con estrema chiarezza, come le aspirazioni democratiche della classe borghese si trasformino anche in scrittori onesti e di grande talento, in un liberalismo di compromesso. Meyer ha una grande ammirazione per gli uomini e le teorie del Rinascimento. Ma nel vino generoso di questa ammirazione viene versata molta acqua liberale. Abbiamo già visto come la questione della « potenza in sé » si mescoli a sottili speculazioni di carattere psicologico-morale. Nei romanzi di Meyer questa mescolanza si ripresenta sempre come nostalgia del mondo del Rinascimento, posto « al di là del bene e del male », insieme a riserve e incertezze liberali. Così, per esempio, nel romanzo *La tentazione del Pescara* si afferma: « Cesare Borgia tentò di operare col puro male. Ma... il male deve essere usato solo a piccole dosi e con prudenza, altrimenti uccide ». E lo stesso Pescara dice — molto biomarckianamente — a proposito di Machiavelli: « Vi sono principi politici che hanno la loro importanza per le teste intelligenti e le mani abili, ma diventano dannosi e condannabili appena li proclama una bocca temeraria o li scrive una penna colpevole ». È chiaro che l'entusiasmo di Meyer per il Rinascimento non mira nel suo contenuto a conoscere e riconoscere in esso un grande e insuperato periodo di

progresso, come era stato il caso per Goethe, Stendhal, Heine e Engels. Il suo contemporaneo Burckhardt ha avuto una parte decisiva nella sua popolarizzazione. Ma, nonostante i suoi grandi meriti nella scoperta di singoli elementi, nel suo caso si tratta già di un combattimento ideologico di retroguardia: le valutazioni giuste vengono spesso nascoste e ricoperte da introiezioni di problematica liberale. In Meyer questa tendenza si accentua, e con essa una concezione formalistico-decorativa del Rinascimento.

Dunque tutta questa problematica conduce al culto liberale dell'eroe Bismarck. All'« uomo del destino » è consentito questo « al di là del bene e del male », ma guai se il popolo facesse propria questa massima. Dietro questa concezione meyeriana della storia si cela l'ammirazione per la *Realpolitik* bismarckiana, per gli alti maneggi in seno ai vertici della società, per una politica diventata, agli occhi dei liberali, pura « arte » e « fine a se stessa ».

Il fatto che da questi romanzi la vita popolare sia quasi completamente scomparsa e che in primo piano agiscano solo i ceti superiori, è solo in apparenza un problema artistico. De Vigny esprimeva in tal modo un'opposizione romantico-reazionaria contro il carattere popolare e progressista della concezione della storia di Walter Scott. In Meyer, che personalmente non era affatto di sentimenti così reazionari, si rivela in ciò la vittoria del liberalismo, divenuto nazional-liberale, nella borghesia dell'area linguistica tedesca. Lo svizzero Meyer è abbastanza indipendente dal punto di vista sociale, e personalmente e artisticamente onesto, per non cadere negli eccessi apologetici della borghesia nazional-liberale tedesca. Egli crea opere d'arte di gran lunga superiori alla produzione letteraria della Germania di questo periodo, ma proprio per ciò è ancora più importante e grave di conseguenze il fatto che anche con lui penetri nel romanzo storico il distacco nazional-liberale dal popolo.

Questo distacco dal popolo si manifesta direttamente nella maggior parte delle opere di Meyer: gli avvenimenti storici si svolgono esclusivamente « in alto »; l'imperscrutabile corso della storia si esprime in atti della politica di

potenza e in scrupoli morali di singoli individui che, pur facendo parte della classe superiore, sono completamente isolati e incompresi. Anche là dove viene rappresentato qualcosa del popolo, esso appare come una massa puramente amorfa, spontanea, cieca e selvaggia, che, ciononostante, è quasi sempre solo una cera di cui l'eroe solitario può fare quello che vuole (*Jürg Jenatsch*). Le figure del popolo rappresentate in modo indipendente e individuale esprimono per lo più soltanto la cieca devozione (il balestriere nel *Santo*) ai grandi eroi della storia o il cieco entusiasmo per essi (Leubelfing nel *Poggio di Gustavo Adolfo*).

Ma proprio là dove Meyer, in via del tutto eccezionale, racconta una vicenda popolare, appare con particolare chiarezza il contrasto fra il suo modo di inventare e quello del periodo classico del romanzo storico. Nella novella *Plautus im Nonnenkloster* (*Plauto nel convento delle monache*) viene narrata la vicenda di Gertrude, una ragazza di campagna coraggiosa ed energica, ma molto legata alla fede cattolica del tempo. Essa ha fatto il voto di diventare monaca e lo vuole assolvere, benché tutto il suo essere vi si ribelli, benché ami un giovane e desideri diventare sua moglie. Nel convento delle monache al momento dell'ammissione vengono prodotti « miracoli »: la novizia deve portare una croce pesante (con una corona di spine sul capo). Solo se non avrà ceduto sotto il carico sarà accettata come monaca. Secondo la credenza superstiziosa è la Madonna che le viene in aiuto; in realtà la novizia viene caricata di una croce dall'aspetto pesante, ma invece molto leggera. Attraverso varie circostanze dell'intreccio principale Poggio, colui che racconta il fatto, riesce a render noto l'inganno alla ragazza. Gertrude sceglie la croce realmente pesante per accertare effettivamente se la Madonna la vuole avere davvero come monaca. Dopo eroici sforzi essa crolla, e allora può diventare la moglie felice del suo amato.

Ma come reagisce a questo fatto Poggio, e con lui C. F. Meyer? Poggio racconta: « Così essa fece, e tranquillamente, ma raggianti di gioia ridiscese di gradino in gradino ridiventando la semplice contadina che presto e volentieri dimenticò l'avvincente dramma che nella sua disperazione

aveva offerto alla folla; poiché ora era sicura di realizzare il suo modesto desiderio umano e poteva tornare alla vita di tutti i giorni. Per un breve tempo la contadina era stata davanti alla mia sensibilità esaltata come la personificazione di un essere superiore, come una creatura demoniaca, come la verità, che lieta distrugge l'errore. Ma che cosa è la verità? domandava Pilato».

Abbiamo citato per esteso questo brano perché in esso, se si paragona il destino di Gertrude con quello della Do-rothea di Goethe o della Jeanie Deans di Walter Scott, appare con tutta evidenza il contrasto fra due epoche. Al tempo stesso questo confronto rivela le basi sociali ed umane di questo nuovo tipo di romanzo storico. Qui ci dobbiamo limitare ai tratti essenziali del contrasto. In primo luogo, in Meyer, il coraggio della ragazza si manifesta in un modo che ha qualcosa di eccentrico e di decorativo. Non si arriva a un ampio sviluppo delle sue notevoli qualità umane, ma solo a un breve ed unico atto in cui prevale, da un lato, lo sforzo fisico, e, dall'altro, l'elemento coloristico (la croce, la corona di spine). In secondo luogo, Meyer tratta il punto culminante eroico come isolato dalla vita, anzi in netta opposizione con la vita. Il ritorno alla vita di tutti i giorni non è, come in Goethe o in Walter Scott, un ampio destino epico, non indica simbolicamente che forze simili sono latenti in innumerevoli uomini del popolo, e non vengono liberate e sperimentate solo per motivi personali o storici contingenti, ma è determinato dal contrasto fra « demoniaco » e « vita di tutti i giorni ». Perciò il ritorno alla vita di tutti i giorni è un reale annullamento dell'« attimo eroico », mentre in Goethe e in Walter Scott l'eroismo è « superato » e « conservato » nello stesso tempo.

Meyer si rivela un importante artista in mezzo alla decadenza incipiente in quanto raffigura un'eroina del tutto normale, e non, come avrebbero fatto Huysmans, Wilde o d'Annunzio, un'isterica realmente « demoniaca ». Ma egli è già abbastanza contagiato dalla decadenza per deplorare con una certa qual scettica malinconia il suo giusto orientamento.

In questo modo di sentire si rivela lo spirito della nuova

epoca. Gli eroi di Meyer stanno continuamente sulla punta dei piedi, dal punto di vista spirituale e morale, per apparire piú grandi di fronte agli altri e anzitutto di fronte a se stessi, per far credere agli altri e a se stessi di possedere sempre quell'altezza ch'essi raggiunsero, o almeno sognarono di raggiungere, in determinati momenti della loro vita. Il costume storico-decorativo serve a nascondere questa posizione « sulla punta dei piedi » dei personaggi.

È chiaro che quest'intima debolezza, insieme all'aspirazione morbosa alla grandezza, è determinata dal distacco dalla vita popolare. La vita quotidiana del popolo appare come una posa piatta e degradante, e nulla di piú. Nessuno sviluppo e progresso storico è piú collegato organicamente a questa vita popolare. L'eroe è, come dice Burckhardt, « ciò che noi non siamo ».

La borghesia tedesca è diventata nazional-liberale; essa ha tradito la rivoluzione democratico-borghese del 1848 e ha poi scelto, con sempre minori riserve, la via bismarckiana all'unità tedesca. Questa sua evoluzione si manifesta, nella letteratura tedesca di questo periodo, in prodotti che, dal punto di vista ideologico, mostrano un'apologia pura, e dal punto di vista artistico la completa decadenza delle tradizioni classiche e la piú superficiale assimilazione di un realismo di second'ordine della letteratura dell'Europa occidentale.

Per quanto superiore possa essere Meyer, dal punto di vista etico-estetico, a questi borghesi tedeschi che fra il 1848 e il 1870 si trasformarono da democratici in nazional-liberali, per quanto complessi possano essere i rapporti fra l'evoluzione della sua arte e questo itinerario storico-sociale della classe borghese, i piú intimi problemi spirituali ed artistici di tutte le sue opere rispecchiano proprio questa trasformazione. Proprio i suoi personaggi rinascimentali offrono un rispecchiamento artistico di questa timidezza e pusillanimità dei liberali. Proprio i suoi eroi « solitari » presentano tratti tipici della decadenza della democrazia tedesca.

5. Le tendenze generali della decadenza e il costituirsi del romanzo storico come genere particolare.

In Conrad Ferdinand Meyer il romanzo storico si costituisce come genere particolare. È questa la sua importanza decisiva per l'evoluzione della letteratura. Il carattere particolare del romanzo storico era già stato sottolineato anche da Flaubert, che si propose di « applicare » i metodi del realismo moderno al campo della storia, considerando la storia come un campo particolare. Ma Meyer è l'unico scrittore veramente importante di questo periodo di transizione che abbia concentrato sul romanzo storico l'intera opera della sua vita e che abbia ideato un metodo particolare per elaborarlo. Già dalle nostre precedenti considerazioni risulta chiaro quale grande differenza vi fosse fra questo modo di accostarsi alla storia e quello del vecchio romanzo storico. In Walter Scott un nuovo modo di considerare storicamente la società nasceva dalla vita stessa. La tematica storica risultava in modo organico e in certo qual modo da sé dal sorgere, dall'estendersi e dall'approfondirsi del sentimento storico. La tematica storica di Walter Scott esprime solo questo sentimento, il sentimento che la reale comprensione dei problemi della società moderna può nascere solo dalla comprensione della storia precedente, della genesi storica di questa società. Per questo, come abbiamo visto, questo romanzo storico, come espressione letteraria della storicizzazione del sentimento della vita, della crescente comprensione storica dei problemi della società presente, ha condotto di necessità a una forma più alta di romanzo del presente, come avviene in Balzac e anche in Tolstoj.

Tutta diversa è la situazione in questo periodo. Abbiamo già riportato le affermazioni sia di Flaubert che di Meyer intorno ai motivi che li hanno condotti alla trattazione di argomenti storici. E abbiamo visto che, in entrambi i casi, questi motivi non sono nati dalla comprensione del nesso fra la storia e l'età presente, ma, al contrario, dal ripudio del presente, e da un ripudio che, comprensibile e giusti-

ficato dal punto di vista etico-umano e umanistico-estetico, si riduce però, in entrambi, a un atteggiamento soggettivo di carattere estetico-morale. La rappresentazione della materia storica è, per entrambi i poeti, soltanto costume e decorazione, soltanto un mezzo per esprimere la loro soggettività più adeguatamente di quanto — secondo la loro opinione — sarebbe possibile con un argomento attuale.

Qui non vogliamo intrattenerci sull'illusione in cui i poeti che sostengono questo punto di vista incorrano sulla propria produzione; di questo tema parleremo in seguito. Importante è che in questo accostamento alla tematica storica si esprima, da un lato, un sentimento vitale generale di tutta l'epoca, e che esso, d'altra parte, implichi di necessità un *impoverimento* del mondo rappresentato. Che cos'è, infatti, che attirava Walter Scott e i suoi grandi continuatori verso la materia storica? La comprensione del fatto che quei problemi di cui essi avevano riconosciuto l'importanza nella società presente, si erano manifestati nel passato in una forma specifica e diversa; e che quindi la storia, in quanto preistoria oggettiva della società presente, non sta di fronte allo spirito umano come qualcosa di estraneo e di incomprensibile.

Per gli scrittori moderni, invece, il fascino della storia è costituito proprio da ciò che è estraneo. Il noto sociologo ed esteta positivista Guyau si è espresso con straordinaria chiarezza a questo proposito. Egli dice: « Vi sono diversi mezzi per sfuggire alla *trivialità* e per abbellire la realtà senza falsarla; e questi mezzi costituiscono una forma di idealismo che si trova a disposizione anche del naturalismo. Essi consistono anzitutto nell'allontanare le cose o gli eventi sia nello spazio sia nel tempo... L'arte deve esplicitare la funzione, propria della memoria, di trasformare e di abbellire ». Dove è molto interessante che Guyau consideri perfettamente equivalenti l'allontanamento geografico e temporale del soggetto poetico. Essenziale, per lui, è l'effetto ornamentale del pittoresco, dell'insolito, dell'esotico che ne risulta. Se si considera, per esempio, la letteratura francese di questo periodo, si assiste a una vera orgia di temi esotici. Oltre all'Oriente, alla Grecia, al Medioevo

(poesie di Leconte de Lisle), troviamo la Roma della decadenza (Bouilhet), Cartagine, l'Egitto, la Giudea (Flaubert), la preistoria (Bouilhet), la Spagna, la Russia (Gautier), l'America del Sud (Leconte de Lisle, Hérédia); nello stesso periodo i fratelli Goncourt introducono la moda del giaponismo, e così via. In Germania abbiamo, come analogia, il rinascimentismo di Meyer, la tematica eterogenea, ma per lo più esotica, di Hebbel e di Wagner, e, fra i minori, l'Egitto di Ebers, le migrazioni dei popoli di Dahn, ecc.

Una corrente di questo genere nella letteratura, che abbraccia gli scrittori più diversi per indirizzo e per importanza, ha profonde basi nella vita dell'età presente. Già il romanticismo aveva protestato contro la bruttezza della vita capitalistica rifugiandosi nel Medioevo. Ma questa protesta aveva un contenuto storico-sociale ancora abbastanza chiaro, sia pure reazionario. Gli scrittori che ora protestano nella forma della tematica esotica hanno solo eccezionalmente queste illusioni reazionarie. La loro esperienza principale, soprattutto negli scrittori francesi, che svolgono la loro attività nelle condizioni di un capitalismo più evoluto e di una lotta di classe più aspra rispetto agli scrittori tedeschi, è un generale disgusto, un'infinita e disperata delusione di fronte alla vita. Nel loro desiderio di evasione il cambiamento è più importante della meta. Il passato non è più una preistoria oggettiva dell'età presente, ma l'innocente bellezza dell'infanzia, perduta per sempre, a cui si volge appassionatamente, ma inutilmente la disperata, inappagabile nostalgia di una vita sciupata. Questo sentimento si esprime in modo quanto mai significativo nella strofa di Baudelaire (da *Mœsta et Errabunda*):

Emporte-moi, wagon! enlève-moi, frégate!
Loin! Loin! ici la boue est faite de nos pleurs!...

Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encor d'une voix argentine,
L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs?

La lontananza, quindi, non è piú nulla di storicamente concreto, neppure nel senso utopistico-reazionario dei primi romantici. La lontananza è appunto la negazione del presente, un astratto esser-diversa della vita, qualcosa di perduto per sempre che ricéve la sua sostanza poetica proprio da questo affollarsi di ricordi e di desideri, e quindi da fonti puramente soggettive. E la grande precisione archeologica, la meticolosità nello studio dei particolari di un mondo esotico lontano nello spazio o nel tempo, come abbiamo visto soprattutto in Flaubert, non tende alla ricerca dell'essenza storico-sociale di questo mondo, ma alla ricerca del pittoresco. L'esattezza deve bensí garantire la realtà poetico-oggettiva del mondo rappresentato, ma poiché il nucleo centrale di questo mondo è animato solo dalla nostalgia soggettiva e dalla disperazione – molto moderne e molto europee – del poeta, l'esattezza archeologica, anche negli autori piú significativi rimane semplice decorazione di un palcoscenico su cui si svolgono destini umani che non hanno nulla a che fare con questi oggetti esotici esattamente descritti.

Ma per quanto questa nostalgia e questa disperazione abbiano, nel loro contenuto immediato, una tendenza anti-borghese, sono tuttavia, nel loro nocciolo, profondamente borghesi. Esse esprimono i sentimenti dei migliori rappresentanti della classe borghese del tempo, che però non sanno andare oltre l'orizzonte dell'incipiente decadenza della loro classe. Nonostante la netta opposizione in cui, per esempio, Flaubert o Baudelaire si trovavano con la borghesia del loro tempo, nonostante la violenta ostilità con cui le loro opere furono accolte al loro apparire, resta tuttavia predominante ciò che li lega alla loro classe e li identifica con essa. Proprio per ciò le loro opere hanno superato, col tempo, il rifiuto indignato dei loro contemporanei, ed essi furono sentiti come poeti che hanno espresso i significati essenziali del loro tempo.

La contraddizione che sembra sussistere qui, esiste solo per la sociologia volgare. Marx stesso definisce con grande chiarezza e precisione questo rapporto fra lo scrittore e la sua classe. « Non bisogna immaginare che i rappresentanti

democratici siano ora tutti *shopkeepers* (bottegai) o che siano entusiasti di questi ultimi. Per la loro educazione e per la loro situazione individuale possono essere infinitamente lontani da loro. Ciò che ne fa i rappresentanti della piccola borghesia è che essi non superano nella loro testa i limiti che quelli non superano nella vita, e sono quindi condotti teoreticamente agli stessi problemi e alle stesse soluzioni a cui quelli sono condotti praticamente dall'interesse materiale e dalla situazione sociale. Questo è in genere il rapporto dei *rappresentanti politici e letterari* di una classe con la classe che essi rappresentano ».

Il rapporto che in questo periodo lega i rappresentanti della tematica storica (esotica) alla loro classe si rivela soprattutto nella questione, che abbiamo già trattato, della crudeltà e brutalità che sostituisce la vera grandezza storica. Abbiamo già fatto notare il fatto paradossale che scrittori moralmente ed esteticamente nobili e sensibili come Flaubert e Meyer siano stati indotti a rappresentare questa crudeltà e brutalità. Abbiamo mostrato del pari che questa tendenza doveva nascere necessariamente dalla perdita dell'intimo rapporto con la storia e che essa è strettamente connessa al sentimento vitale dell'epoca di decadenza, che non vede più nelle azioni storiche l'agire e il soffrire del popolo, né negli « individui storici universali » i rappresentanti di correnti popolari. Basterà ricordare brevemente il nesso fra questi sentimenti e le esperienze inconscie di vaste masse borghesi e piccolo-borghesi, per vedere chiaramente come questi scrittori, anche se di gran lunga superiori, dal punto di vista umano e intellettuale, alla massa degli appartenenti alla loro classe, esprimano tuttavia poeticamente solo i sentimenti nascosti e non confessati di costoro. Il rapporto del borghese o del piccolo-borghese medio di questo periodo con gli eccessi brutali intesi come pretesa grandezza è stato espresso ancora da Baudelaire (« Al lettore ») in forma straordinariamente chiara e poeticamente significativa nella poesia:

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins

Le canevas banal de nos piteux destins
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Nella sua prefazione a *Les fleurs du mal* Théophile Gautier dà un'interpretazione quanto mai interessante e caratteristica di questo passo. Egli parla del grande mostro moderno, la noia, « che nella sua viltà borghese sogna piattamente le ferocie e le orge dei Romani, Nerone burocrate, Eliogabalo bottegaio ». Importanti scrittori moderni, già più consapevoli di questi nessi, hanno fatto oggetto di rappresentazione letteraria il vivo rapporto di queste ideologie con le basi di vita del borghese. Si pensi alla indimenticabile figura del professor Unrat di Heinrich Mann, si pensi al modo in cui lo stesso Heinrich Mann, nel suo *Der Untertan (Il suddito)*, ha messo in luce i tratti comuni al megalomane borghese imperialista del periodo guglielmino e alla monumentalità decorativa dell'arte wagneriana, e come, in quel romanzo, Lohengrin appaia come l'intimo ideale del capitalista Hessling.

In base a questo nesso ci diventa comprensibile la particolare posizione della tematica storica nel quadro della generale tendenza verso l'esotismo. Abbiamo già visto le ragioni che, secondo Meyer, determinavano la superiorità del romanzo storico rispetto alla tematica attuale. Il biografo e critico di Meyer, F. Baumgarten, ha commentato in modo molto interessante questo atteggiamento di lui di fronte alla materia storica; esso precisa, sotto molti aspetti, sia la concezione di Meyer, sia la teoria generale di Guyau sull'esotismo. Dice Baumgarten a proposito del poeta che tratta dell'età presente: « La sua materia non offre vicende; essa può ricevere la forma di una vicenda solo dalla mano formatrice del poeta. Al *poeta storico* il modello fornisce già la vicenda che è stata formata dall'azione reciproca del carattere e dell'ambiente ». Baumgarten non comprende nulla dei nessi storici che hanno prodotto una concezione come quella di Meyer e come la sua propria. Nelle forze storiche che il romanzo deve rappresentare, egli vede, alla maniera di Rickert e di Meinecke, solo delle idee, solo qualcosa che viene introdotto da noi nella materia storica.

Proprio per questo soggettivismo l'opposizione fra la storia e il presente rimane in lui rigida e assoluta. Un uomo del presente non sarebbe rappresentabile artisticamente, « perché le forme costruttive, che solo un processo storico concluso rende visibili, non sono ancora affatto riconosciute, stabilite e accertate per il presente ».

Abbiamo citato così ampiamente questo commento di Baumgarten al modo di rappresentazione di Meyer perché qui l'incomprensione per il presente, la fondamentale inconoscibilità del presente, appare chiaramente come il fondamento della scelta di una materia storica. Con il passato, la storia non si trova in alcun nesso organico col presente, e, anche per questo rispetto, rappresenta il suo polo rigidamente opposto. Il presente è oscuro, il passato presenta contorni chiari. Che questi contorni, a loro volta, non appartengano al passato come tale, ma siano elementi introdotti dal soggetto (secondo i filosofi, naturalmente, dal « soggetto gnoseologico »), non toglie nulla a questa opposizione, poiché, secondo la concezione di questi pensatori e di questi scrittori, una tale applicazione delle categorie del pensiero al presente è praticamente impossibile. La concezione filosofica generalmente dominante, secondo cui il mondo esterno è inconoscibile, acquista un accento più marcato e qualitativamente nuovo, quando viene estesa al problema della conoscibilità del presente. L'idealizzazione filosofica e artistica della mancanza di prospettive, dell'incapacità di riconoscere i problemi essenziali, del livellamento di ciò che è essenziale e di ciò che non lo è, e via dicendo, agisce profondamente su tutti i problemi della rappresentazione, e, come maniera determinante, dal punto di vista del contenuto, di affrontare tutte le questioni, influisce anche sui problemi formali.

Quale estesa, profonda e durevole azione abbiano esercitato queste tendenze sulla soggettivazione della concezione della storia, si può vedere con la massima chiarezza se si esaminano le dichiarazioni dell'eminente scrittore antifascista e battagliero umanista Lion Feuchtwanger, fatte al congresso di Parigi per la difesa della cultura. Come vedremo nel prossimo capitolo, Feuchtwanger è lontano,

nelle tendenze essenziali della sua arte, dalle descrizioni del periodo che abbiamo testè esaminato, anzi in un certo senso ne rappresenta l'*opposto*. Ma le giustificazioni teoriche che egli dà del romanzo storico sono del pari influenzate dai maggiori filosofi reazionari dell'epoca di decadenza, soprattutto da Nietzsche, ma anche da Croce, e sono completamente pervase da questo spirito di soggettivismo di fronte alla materia storica.

Feuchtwanger paragona la materia contemporanea alla materia storica in rapporto alla loro capacità di esprimere l'idea dello scrittore e afferma: « Quando mi vedo indotto ad avvolgere di una veste storica un argomento contemporaneo, concorrono cause positive e negative. Talvolta, per esempio, non mi riesce di distillare come vorrei certe parti della mia azione; se le lascio nella loro veste contemporanea, esse rimangono materia grezza, resoconto, riflessione, pensiero, e non diventano immagine. Oppure, se rappresento l'ambiente contemporaneo, ho l'impressione che manchi la conclusione. Le cose sono ancora in divenire; lo stabilire se e in quale misura lo sviluppo presente sia compiuto rimane sempre arbitrario; ogni punto finale che si pone è casuale. Nel rappresentare circostanze contemporanee io provo disagio per la mancanza di una cornice; è come un profumo che svapora perché la bottiglia non può essere chiusa. Si aggiunga che la nostra epoca molto movimentata converte molto presto ogni presente in istoria, e se l'ambiente di oggi sarà storico già fra cinque anni, perché non dovrei io, per esprimere un argomento che spero sarà ancora vivo fra cinque anni, poter scegliere un ambiente che risalga a un passato lontano quanto si vuole? »

Come si vede, qui Feuchtwanger ripete molti argomenti che abbiamo incontrato negli scritti dei notevoli teorici e scrittori di questo periodo. Comune a tutte queste teorie è il concepire la storia e il presente come morti complessi di fatti, nei quali non si trova alcun peculiare movimento vitale, che non posseggono uno spirito proprio, un'anima propria, ma vengono solo animati dal poeta dall'esterno. D'altro lato questi autori non giudicano legate al tempo le loro proprie esperienze umane. Essi credono che i modi di

manifestarsi dei pensieri e dei sentimenti umani nello spazio e nel tempo riguardino esclusivamente il lato esteriore di questi pensieri e di questi sentimenti, ne rappresentino solo il rivestimento, mentre quelli, in se stessi, si troverebbero fuori del processo storico e potrebbero essere trasferiti in qualunque epoca anteriore o successiva, senza per ciò subire cambiamenti essenziali. In base a questo sentimento della vita, la scelta della tematica storica, per esempio in Conrad Ferdinand Meyer, è una mera questione di gusto antiquario: viene scelto quel periodo della storia in cui la personificazione decorativa di questi sentimenti può essere meglio adattata agli intenti soggettivi del poeta.

Fatti privi di vita e, insieme ad essi, l'arbitrio soggettivo nella loro trattazione, determinano i principi artistici del romanzo storico nel periodo di decadenza del realismo borghese. Naturalmente tutte le false teorie sul romanzo storico sorgono su questa base e vengono appoggiate dalla prassi degli scrittori importanti di questo periodo di decadenza. La differenza rispetto al tipo classico del romanzo storico, o diventa, come in Taine e in Brandes, un motivo per respingerlo e condannarlo, o viene completamente soppressa e cancellata. Su questa base sorgono anche le teorie della sociologia volgare circa l'elaborazione letteraria della storia, che si fondano sul principio dell'oggettiva estraneità e incomprendibilità della storia per noi; e che vedono quindi, nell'elaborazione artistica della storia, una pura « introiezione » (nel senso di Avenarius e di Mach).

Nel dibattito sul romanzo storico, che ebbe luogo nell'Unione Sovietica nel 1934, furono espresse concezioni ispirate alla sociologia volgare il cui contenuto essenziale era un completo distacco della storia dal presente. Una tendenza considerava il romanzo storico come una « scienza dei rudimenti » e non vedeva quindi nella storia nulla che potesse agire in maniera vitale sul presente. Questa concezione, che corrisponde perfettamente all'estetica della sociologia volgare, vale a dire alla teoria secondo cui la società senza classi non ha più nulla a che fare con le produzioni letterarie del precedente sviluppo della società divisa in

classi, faceva del romanzo storico un morto guazzabuglio di « rudimenti », che potrebbero essere raggruppati e « animati » ad arbitrio dal poeta. L'altra tendenza stabiliva due tipi di romanzo storico, in cui si rispecchiano esattamente, come due poli in correlazione, i fatti inanimati e l'introiezione soggettiva. Il primo tipo è il vero e proprio romanzo storico, in cui l'idea rappresentata è immanente all'epoca passata. Se questa piena immanenza non sussiste, si ha, secondo questa « teoria », un « romanzo contemporaneo » su di un materiale storico, vale a dire la pura introiezione. Nel primo caso abbiamo di nuovo davanti a noi la storia di cui non c'importa nulla; nel secondo caso abbiamo i nostri propri pensieri e sentimenti in una veste che non ha nulla in comune con gli avvenimenti storici del passato letterariamente rappresentato. Entrambe le « teorie » sono figlie illegittime della decadenza borghese e della sociologia volgare. Dove si tratta sempre del fatto che le teorie borghesi, sorte nel corso della degenerazione della democrazia rivoluzionaria nel nazional-liberalismo, sono state contrabbandate dalla sociologia volgare nel marxismo come nuove conquiste del progresso. Si pensi solo all'esaltazione acritica con cui le teorie letterarie di Taine sono state trattate dalla sociologia volgare.

Per il nostro problema il fatto piú importante è il convertirsi della democrazia borghese rivoluzionaria e progressiva in un liberalismo vile e opportunistico via via sempre piú reazionario. Poiché abbiamo potuto vedere, nell'analisi di scrittori importanti, onesti e artisticamente eminenti come Flaubert e C. F. Meyer, che la questione centrale della crisi del realismo nel romanzo storico è da cercarsi proprio nel distacco dalla vita popolare e dalle sue forze vitali, e cioè, nel campo artistico, in un distacco dal popolo simile al distacco politico e sociale che si compiva in questo periodo nella borghesia. E abbiamo potuto vedere, in scrittori sinceramente democratici come gli Erckmann-Chatrian, e anche nel piú importante de Coster, come queste correnti sociali e spirituali del tempo confinassero nell'astrattezza i loro sentimenti di simpatia per il popolo e conducessero la

loro espressione letteraria parte all'impoverimento e parte alla stilizzazione.

La grande cultura borghese del secolo XVIII, il cui realismo visse un'ultima fioritura nella prima metà del secolo XIX, aveva il suo fondamento sociale nel fatto che la borghesia era ancora oggettivamente la guida di tutte le forze progressive della società nella lotta per la distruzione del feudalesimo. Il *pathos* di questa missione storica dà ai migliori rappresentanti ideologici di questa classe il coraggio e lo slancio per porre e sollevare tutti i problemi della vita del popolo, per immergersi profondamente in essa, e per sostenere letterariamente, mediante una profonda concezione delle forze e dei conflitti in essa operanti, la causa del progresso umano anche là dove questa formulazione e soluzione dei problemi contrasta con gli interessi più ristretti della borghesia.

La conversione al liberalismo sancisce lo spezzarsi di questo legame. Il liberalismo non è più che l'ideologia dei ristretti e limitati interessi di classe della borghesia. Questa limitazione sussiste anche nei casi in cui il contenuto rappresentato sembra essere rimasto il medesimo. Una cosa, infatti, era la difesa dei diritti dell'economia capitalistica come progresso storico, propugnata dai grandi rappresentanti dell'economia borghese in lotta contro i vincoli delle corporazioni, il particolarismo territoriale ecc., e una cosa tutta diversa era invece la propaganda del liberismo volgare dei manchesteriani nella seconda metà del secolo XIX.

Nei rappresentanti politici della borghesia di questo periodo, nei suoi servitori ideologici nel campo dell'economia, della filosofia ecc., la ristrettezza prodotta da questa separazione dal popolo va unita a una sempre crescente ipocrisia. Vale a dire che, all'esterno, la borghesia deve ancor sempre figurare come guida del progresso, come rappresentante e campione di tutto il popolo; ma siccome il contenuto degli interessi rappresentati è costituito da ristretti ed egoistici interessi di classe, un tale « allargamento » può essere realizzato solo coi mezzi dell'ipocrisia, della reticenza, della menzogna e della demagogia. Si aggiunga il fatto che

il distacco liberale dal popolo ha le sue radici nella paura del proletariato, della rivoluzione proletaria. L'estraneità al popolo si rovescia continuamente in ostilità verso il popolo. E in strettissimo rapporto con questa evoluzione si determinano, nel liberalismo, una propensione sempre più marcata ai compromessi vili con i residui feudali e assolutistici, a una vile capitolazione di fronte a queste forze. L'ideologia di questa capitolazione si esprime poi nella teoria della *Realpolitik*, una teoria che, in misura crescente, non si limita a liquidare ideologicamente le antiche e gloriose tradizioni rivoluzionarie, ma addirittura le irride come *astrattezza*, come « immaturità », come « infantilismo ». (Atteggiamiento della storiografia liberale tedesca di fronte al 1848).

Abbiamo ripetutamente accennato all'enorme distanza che separa scrittori di grande valore come Flaubert o Meyer dalla borghesia liberale e dalla sua intellettualità (per non parlare degli scrittori plebeo-democratici). Anzi non c'è stato, in questo periodo, nessun scrittore che, come Flaubert, abbia descritto con satira tagliente la bassezza, la stupidità e la corruzione della classe borghese. E perfino il volgersi alla storia è, sia in Flaubert che in Meyer, una protesta contro questa bassezza e meschinità, contro questa stupidità e abiezione della classe borghese del loro tempo.

Ma proprio per questa opposizione astratta Flaubert e Meyer rimangono nell'ambito di questo periodo, con le sue limitazioni e con il suo ristretto orizzonte storico-sociale. L'arma della satira e dell'appassionata contrapposizione romantica del passato al presente preserva questi scrittori dal destino degli apologeti della borghesia liberale, rende le loro opere notevoli ed interessanti dal punto di vista letterario, ma non li aiuta a liberarsi dalla maledizione del distacco dal popolo. Per quanto essi possano condannare o criticare le conseguenze ideologiche di questa situazione storica - e non mancano di farlo -, nel contenuto e nella forma delle loro opere debbono necessariamente rispecchiarsi gli stessi fatti storico-sociali le cui conseguenze ideologiche essi combattono.

La loro problematica artistica, la loro tematica e il loro

modo di rappresentazione restano determinati da questa estraneità al popolo del modo di porre e di risolvere i problemi. Il fatto che nei romanzi storici di questo periodo, anche nei migliori, i rapporti degli uomini con la vita pubblica o sono di carattere del tutto privato e apolitico, o si limitano alla *Realpolitik* dei maneggi che avvengono nei ceti superiori della società, rispecchia chiaramente quei cambiamenti fondamentali nella vita sociale della classe borghese, la cui espressione politica era appunto il liberalismo. Neppure il più appassionato disprezzo di Flaubert per la borghesia liberale del suo tempo può togliere nulla al vincolo che lega la sua arte alle tendenze decadenti della borghesia del suo tempo.

Così il nuovo romanzo storico *come genere a sé* è nato dalle debolezze ideologiche di un incipiente processo di decadenza, dall'incapacità degli scrittori di questo periodo, anche dei più grandi, di riconoscere le vere radici sociali di questa evoluzione e di combatterle realmente e direttamente. Nelle analisi particolari abbiamo già dedotto, da questa debolezza fondamentale di questo nuovo romanzo storico, tutte le sue singole debolezze artistiche. Ma sarebbe un errore pensare che queste debolezze si limitino esclusivamente al romanzo storico. Abbiamo già mostrato come Flaubert, nel sostituire i veri punti culminanti della vita sociale con atrocità e brutalità, precorra « profeticamente » il romanzo sociale di Zola. In realtà, come è evidente, dietro questa corrente letteraria molto diffusa, che comprende anche gli scrittori umanamente più fini e delicati, si nasconde un generale imbarbarimento e indurimento dei sentimenti umani che acquista il sopravvento con la vittoria definitiva della borghesia nella società. Così lo spostamento della tematica sociale verso l'« alto » non è limitato al romanzo storico, sebbene si manifesti qui più presto e in maniera più decisa che altrove. In seno allo sviluppo naturalistico Edmond de Goncourt dichiara già che il naturalismo s'innalza a una fase più elevata quando passa alla descrizione delle classi superiori della società. E nelle correnti che succedono al naturalismo questa tendenza diventa prevalente. Naturalmente l'universale diffusione di

una corrente storica non significa neppure qui che essa sia l'unica e neppure che influisca in modo uniforme sulla creazione artistica di tutti gli scrittori di questo periodo. Tuttavia, date le profonde radici che queste tendenze letterarie hanno nella realtà sociale del capitalismo sviluppato e più ancora dell'imperialismo, l'opposizione degli scrittori contro queste tendenze sociali deve essere molto profonda e radicale per rendere possibile una lotta artistica vittoriosa contro le forme letterarie in cui esse si manifestano. (Che questa lotta tuttavia sia possibile, è dimostrato, nella letteratura internazionale, da Gottfried Keller ad Anatole France fino a Romain Rolland).

Come si vede, nessuna questione del romanzo storico può essere trattata isolatamente soltanto in esso, senza che venga completamente snaturata la continuità storica e sociale dell'evoluzione letteraria. Con quale diritto, allora, si parla del romanzo storico come di un genere a sé stante? Il fatto che la teoria dei generi della tarda estetica borghese (teoria fossilizzata nel suo formalismo e appunto per questo grossolanamente contenutistica) suddivida il romanzo in diversi « sottogeneri », come romanzo di avventure, romanzo poliziesco, romanzo psicologico, romanzo villereccio, romanzo storico ecc., e che siffatti « risultati » vengano accolti anche dalla sociologia volgare, non dice nulla dal punto di vista scientifico. Nella trattazione formalistica dei generi sono ormai scomparse senza lasciar traccia tutte le grandi tradizioni del periodo rivoluzionario. Una suddivisione morta e fossilizzata, di carattere quasi burocratico, pretende di sostituire la dialettica viva della storia.

Va da sé che dietro queste categorie fossilizzate si nascondono sempre contenuti sociali reali. Ma sono sempre quelli dell'ideologia liberale, che tende a diventare sempre più reazionaria. Solo la sociologia volgare menscevica è così « ingenua » da non riconoscere il carattere sociale di questi contenuti e da concentrare l'attenzione solo sui « risultati scientifici ». Qui non possiamo in alcun modo trattare nei particolari la storia della teoria dei generi. Basterà accennare ad un esempio. Col sorgere del romanzo psicologico come genere in qualche modo autonomo i suoi prin-

cipali rappresentanti, in primo luogo Paul Bourget, hanno chiaramente formulato la tendenza che ha condotto necessariamente alla fondazione di questo nuovo genere. Poiché un accorto e colto reazionario come Paul Bourget sapeva naturalmente molto bene che i vecchi romanzieri del periodo precedente erano stati grandi psicologi. Ma ciò che gli premeva era il distacco idealistico e reazionario dell'elemento psicologico dalle oggettive determinazioni della vita sociale, la costituzione dell'elemento psicologico come campo autonomo e indipendente di manifestazioni della vita umana. Questa separazione viene compiuta in modo che gli istinti « conservativi » acquistino una prevalenza su quelli « distruttivi ». Soprattutto la fuga nella religione dalle contraddizioni – astrattamente rappresentate – della vita presente deve acquistare, nelle intenzioni di Bourget, proprio in virtù di questo psicologismo, una forza persuasiva particolare. Ed effettivamente questo procedimento accresce le possibilità di mistificazione sofisticata. Non appare più necessario rappresentare la Chiesa e la religione nelle loro determinazioni sociali e con i loro fini politici, come avevano fatto Balzac e Stendhal e anzi ancora Flaubert e Zola. Il problema della religione diventa una questione « puramente interiore »: tutt'al più il lato decorativo di Roma interviene nell'azione come sfondo pittoresco (*Cosmopolis*).

Qui il romanzo psicologico si collega alla volgarizzazione e all'irrigidimento concettuale della vita sociale ad opera della sociologia e anzitutto di Taine. Il « ceto », la situazione sociale appare come un dato metafisico, che non abbisogna di ulteriori indagini, ed è considerato come immutabile. Ciò che si tratta di rappresentare sono semplicemente le reazioni psicologiche, e sulla base del presupposto che il disaccordo con il « ceto » appare come un caso patologico. Si consideri la nuova interpretazione di *Madame Bovary* e *Le rouge et le noir* data da Bourget: « Non si è abbastanza osservato che il fondamento di *Madame Bovary*, come pure di *Le rouge et le noir*, è lo studio di una malattia provocata dal cambiamento di ambiente. Emma è una contadina che ha ricevuto l'educazione di una borghese. Ju-

lien è un contadino che ha ricevuto l'educazione di un borghese. Questa visione di un fatto sociale enorme domina entrambi i libri ». Così, se si rende autonoma la psicologia, svanisce ogni critica della società. Stendhal e Flaubert, con i loro esempi patologici, proclamerebbero la « profonda verità » psicologica e sociale: Calzolaio, rimani nel tuo mestiere!

Come abbiamo visto, nel costituirsi del romanzo storico a genere o a sottogenere autonomo e a sé stante si nascondeva un contenuto sociale affine: il distacco del presente dal passato, l'astratta contrapposizione di presente e passato. Naturalmente queste intenzioni non sono affatto decisive per la nascita di nuovi generi. Nelle considerazioni precedenti e anzitutto nel confronto del romanzo storico col dramma storico, abbiamo ampiamente mostrato come ogni genere sia un modo particolare di rispecchiare la realtà, come i generi possano sorgere solo quando sono sorti fatti generali della vita tipici e regolarmente ricorrenti le cui caratteristiche di contenuto e di forma non si possono rispecchiare in modo adeguato nelle forme già esistenti.

A fondamento di una elaborazione formale specifica, di un genere, deve trovarsi una verità specifica della vita. Se il dramma si divide in tragedia e in commedia (vogliamo prescindere qui dai gradi intermedi), ciò ha serie ragioni contenutistiche in quei fatti della vita che vengono rispecchiati, e rispecchiati in modo *drammatico*, nelle forme della tragedia e della commedia. Poiché è molto significativo che questa netta separazione non provochi alcuna separazione di generi nella poesia epica. Neppure alla sociologia volgare borghese o pseudomarxista è ancora venuto in mente di escogitare il sottogenere del romanzo tragico. La tragedia e la commedia hanno un diverso rapporto con la realtà e appunto per questo una diversa maniera di costruire l'azione, di definire caratteri ecc. Ciò vale anche per la divisione di romanzo e novella. Dove non si tratta affatto di una questione di ampiezza. La diversità di estensione è solo una conseguenza della diversità dell'intento rappresentativo, per cui talvolta si può verificare il caso limite in cui una novella lunga sia più estesa di un piccolo romanzo. Si

tratta sempre di una forma specifica di rispecchiamento di fatti specifici della vita. La differenza di estensione fra romanzo e novella è solo *un* mezzo espressivo fra molti per i diversi fatti della vita che vengono rappresentati dai due generi. Il vero tratto distintivo della novella è anzitutto che in essa non si vuole affatto rappresentare una totalità di manifestazioni di vita. Perciò questa forma è adatta per rendere con specifica energia rapporti molto specifici della vita, per esempio la parte del caso nella vita umana.

Conrad Ferdinand Meyer, da artista eminente e riflessivo, sentì chiaramente che l'irrazionalismo della sua concezione della storia conduceva alla novella, e per questa ragione chiamò le sue opere novelle e non romanzi. Il tema definitivo della *Tentazione del Pescara*, e cioè il fatto che il protagonista, a causa della sua malattia mortale, è fisicamente incapace per l'azione e per la decisione, è un tema tipicamente novellistico. Ma dal momento che Meyer aveva l'alta ambizione artistica di dare una visione complessiva dei problemi del suo tempo, le sue opere spezzavano i rigorosi, ma ristretti limiti della novella; e così, sulla base di temi novellistici, sono nati romanzi irrazionalistici e frammentari.

Se vogliamo quindi considerare seriamente il problema dei generi, possiamo porre la questione soltanto in questi termini: quali fatti della vita si trovano alla base del romanzo storico? In che cosa essi differiscono specificamente da quei fatti della vita che costituiscono il genere del romanzo in generale? Se la domanda viene posta così, credo si possa rispondere soltanto che non vi è differenza alcuna. E l'analisi dell'attività dei grandi realisti mostra che nei loro romanzi storici non si trova alcun problema essenziale di struttura, di caratterizzazione dei personaggi ecc. che manchi negli altri loro romanzi, e viceversa. Si paragona, per esempio, *Barnaby Rudge* di Dickens con i suoi romanzi sociali, *Guerra e pace* con *Anna Karenina* ecc. I principi ultimi sono necessariamente ovunque gli stessi. Ed essi conseguono dallo stesso scopo, che è quello di rappresentare la totalità di un contesto sociale di vita, sia esso del presente o del passato, in forma di racconto. Perfino quel

problemi di carattere contenutistico, che apparentemente sono specifici del romanzo storico, per esempio la descrizione dei residui della società gentilizia in Walter Scott, non sono suo esclusivo oggetto di rappresentazione. Dall'episodio di Oberhof nel *Münchhausen* di Immermann fino alla prima parte di *L'ultimo degli Udeghejani* di Fadeev, ritroviamo sempre di questi problemi in romanzi che trattano del presente. E in tal modo si potrebbero passare in rassegna tutti i problemi contenutistici e formali del romanzo senza incontrare una sola questione che abbia carattere essenziale e che appartenga solo al romanzo storico. Il romanzo storico classico è nato dal romanzo sociale ed è tornato a sfociare in esso arricchendolo e sollevandolo a un livello superiore. Più i romanzi storici come i romanzi sociali del periodo classico sono di qualità e di livello elevato, e meno si possono riscontrare, fra gli uni e gli altri, differenze stilistiche veramente fondamentali e decisive.

Invece il romanzo storico contemporaneo è scaturito dalle debolezze del romanzo moderno e, costituendosi come « genere a sé stante », riproduce queste debolezze a un più alto grado. Anche alla base di questa differenziazione si trova naturalmente un fatto della vita. Non solo, però, un fatto oggettivo della vita stessa, della trasformazione oggettiva della vita, ma al tempo stesso e soprattutto l'esagerazione di una falsa ideologia generale del periodo della decadenza.

Del romanzo storico di questo periodo si può indicare questa peculiarità: rispetto al romanzo di contenuto contemporaneo, è molto più difficile che in esso la vita stessa corregga i propositi sbagliati degli scrittori; vale a dire che nel romanzo storico le false teorie, i pregiudizi letterari dell'autore non possono o possono essere solo molto più difficilmente, corretti dalla ricchezza del materiale d'esperienza ricavato dalla tematica contemporanea. Ciò che Engels, a proposito di Balzac definiva « la vittoria del realismo », la vittoria del completo ed onesto rispecchiamento dei fatti e delle circostanze reali della vita sui pregiudizi sociali, politici o individuali dello scrittore, si verifica nel

romanzo storico moderno molto piú difficilmente che nel romanzo sociale dello stesso periodo.

Ci siamo occupati, sia pure in breve, di due importanti scrittori realistici di questo periodo, di Maupassant e di Jacobsen. Maupassant concepisce *Bel ami* alla stessa maniera che *Une vie* e Jacobsen *Niels Lyhne* alla stessa maniera che *Marie Grubbe*. Ma nelle opere nominate per prime, nonostante tutti gli aspetti generalmente problematici del nuovo realismo, nasce una realtà sociale molto ricca di sfumature. In entrambi i casi si deve constatare una « vittoria del realismo » nel senso di Engels. Perché? Perché per Maupassant come per Jacobsen, in quanto osservatori abili e sinceri della vita, era impossibile prescindere dai grandi problemi sociali del loro tempo quando rappresentavano una figura contemporanea. Per quanto lo scrittore si sia interessato principalmente dello sviluppo psicologico del protagonista, senza saperlo né volerlo ha lasciato in entrambi i casi che la vita sociale dell'età presente penetrasse da tutti i lati nel romanzo e lo riempisse di una vita ricca e articolata.

Ciò nel romanzo storico è molto piú difficile. Nelle osservazioni sopra citate Feuchtwanger ha perfettamente ragione quando dice che la materia cronologicamente lontana si lascia disporre dallo scrittore piú facilmente che non la materia del presente. Egli sbaglia solo nel vedere in ciò un vantaggio e non un inconveniente per lo scrittore. Allo scrittore del periodo successivo al 1848 la materia storica presenta minore resistenza; l'intento soggettivo dello scrittore può penetrarvi molto piú facilmente. Ma appunto per questo nasce quell'astrattezza, quell'arbitrio soggettivistico, quella « atemporalità » quasi fantastica che abbiamo constatato nei romanzi storici di Maupassant e di Jacobsen e che distingue questi romanzi storici, a loro svantaggio, dai romanzi sociali dei medesimi autori, le cui linee sono tracciate con maggior vigore e chiarezza.

Perfino in uno scrittore del rango di Dickens le debolezze del suo umanismo e idealismo radicale e piccolo-borghese si manifestano molto piú nette e perturbatrici nel grande romanzo storico sulla Rivoluzione francese (*Two Cities*)

che non nei suoi romanzi sociali. La posizione del giovane marchese di Evremonde fra le classi in lotta, il suo disgusto per i mezzi crudeli con cui è mantenuto lo sfruttamento feudale, la sua soluzione di questo conflitto con la fuga nella vita privata borghese, non ricevono nella struttura del racconto quel rilievo che loro conviene. Siccome Dickens, nel mostrare le cause e gli effetti, colloca in primo piano gli aspetti puramente morali, scompare il nesso fra i problemi vitali dei personaggi principali e gli avvenimenti della Rivoluzione francese, che si riduce a uno sfondo romantico. La ferocia e l'eccitazione dell'epoca offrono occasioni per mettere in evidenza le qualità morali ed umane dei personaggi. Ma né il destino di Manette e di sua figlia, né quello di Darnay-Evremonde e ancor meno quello di Sidney Carton si sviluppano organicamente dall'epoca e dai suoi avvenimenti sociali. Anche qui si può prendere come termine di confronto uno qualsiasi dei romanzi sociali di Dickens e osservare come qui tali nessi siano rappresentati in modo molto più profondo ed organico, per esempio in *Little Dorrit* o in *Dombey and Son*, che non in *Two Cities*.

E con tutto ciò il romanzo storico del grande scrittore Dickens è ancora relativamente fondato su tradizioni classiche. *Barnaby Rudge*, in cui gli avvenimenti storici hanno una parte più episodica, ha perfino tutta la concretezza espositiva dei suoi romanzi di argomento contemporaneo. Ma i limiti della sua critica sociale, il suo atteggiamento, a volte, astrattamente moralistico di fronte a fenomeni etico-sociali concreti, debbono influire in modo particolare sul carattere di un romanzo esplicitamente storico. Ciò che negli altri casi era solo un occasionale offuscamento della linea, diventa qui una debolezza essenziale dell'intera composizione. Poiché nel romanzo storico questa caratteristica di Dickens non può mancare di farsi sentire nella direzione della moderna privatizzazione della storia. La base storica diventa, in *Barnaby Rudge*, molto più fortemente che in *Two Cities*, un semplice sfondo, che lungi dall'apparire come il fondamento reale dei destini vitali dei personaggi, diventa solo un'occasione fortuita per tragedie « puramen-

te umane », e questa discordanza sottolinea ancora piú fortemente la tendenza, altrimenti solo tenue e latente in Dickens, a separare l'elemento « puramente morale » dalla base sociale, rendendolo fino a un certo grado autonomo. Nei suoi migliori romanzi di argomento contemporaneo questa tendenza viene corretta dalla potenza della realtà stessa, che agisce sul poeta pronto ad accoglierla con tutti i sensi e profondamente desideroso di conoscerla. Qui tale correzione deve di necessità essere molto piú debole. Il fatto che ciò si verifichi in uno scrittore grande come Dickens, che negli aspetti essenziali della sua opera è un classico del romanzo ed è toccato solo marginalmente dalle tendenze della decadenza, può illustrare con particolare chiarezza questo rapporto.

La ragione è proprio che la malleabilità della materia storica, apprezzata da Feuchtwanger, è una trappola per il poeta moderno. Poiché la sua grandezza letteraria scaturisce proprio dal conflitto fra i suoi intenti soggettivi e la sua onestà e capacità nel rendere la realtà oggettiva. Quanto piú facilmente i suoi intenti soggettivi riescono a prevalere, e piú deboli, misere e povere di contenuto diventano le sue opere.

Certo, anche la realtà storica è una realtà oggettiva, a dispetto delle moderne e autorevoli « teorie della conoscenza » storica. Ma gli scrittori del periodo successivo al 1848 non hanno piú l'esperienza sociale diretta del loro legame continuo con la storia precedente della società in cui vivono ed agiscono. Per ragioni sociali che già ci sono note, essi si trovano con la storia in un rapporto molto mediato; e questa mediazione è istituita prevalentemente dagli storici e dai filosofi della storia moderni e modernizzanti (si pensi, per esempio, all'influsso di Mommsen su Shaw).

Questo influsso è inevitabile appunto per lo spezzarsi, nell'esperienza vissuta, della continuità fra la storia e il presente; in generale esso è molto piú forte di quanto comunemente si creda. I moderni scrittori prendono dalla storiografia e dalla filosofia della storia del loro tempo non solo i fatti, ma anzitutto la teoria della facoltà libera e

arbitraria d'interpretare i fatti, la teoria dell'inconoscibilità del processo storico in se stesso, e quindi, in rapporto con essa, della necessità di « introiettare » i propri problemi soggettivi nella storia « amorfa », la teoria che prende le mosse dalle idee del culto antidemocratico dell'eroe, del « grand'uomo » isolato come centro e motore della storia, della massa che in parte è semplice materia nelle mani dei « grandi uomini », in parte cieca e violenta forza della natura ecc.

È facilmente comprensibile come ad un tale sistema di pregiudizi i fatti storici — particolarmente se già accolti in una interpretazione di questo genere — non possano offrire alcuna resistenza che serva di controllo e sia utile per lo scrittore. Questo risultato è invece prodotto in qualche caso eccezionale proprio dai fatti della vita stessa. E proprio la contrapposizione della storia alla vita, il fuggire la miseria della vita presente, per trovare rifugio nello splendore del passato, debbono necessariamente rafforzare queste tendenze soggettivistiche deformatrici. I cui effetti non sono affatto meno seri se questa fuga, come in Flaubert, è la conseguenza di un odio violento contro la presente età borghese.

Perciò il romanzo storico moderno deve necessariamente contenere, in misura accresciuta, tutte le debolezze del periodo di decadenza; poiché gli mancano quegli importanti elementi realistici che sono scaturiti dalla lotta degli eminenti scrittori di questo periodo con la vita attuale, nonostante tutte le false tendenze dell'epoca. In questo senso, ma solo in questo, si potrebbe parlare, nell'epoca da noi studiata, del romanzo storico come di un genere particolare. Si paragoni solo la linea discendente del romanzo storico con la linea della descrizione della vita contemporanea. Nel primo l'« ambiente » non solo è isolato dalla vita, reso indipendente, reificato e mantenuto nella sua reificazione in modo molto più rozzo e grossolano che nel romanzo di vita contemporanea (già nel romanzo storico del romanticismo e poi in modo particolarmente pronunciato in Bulwer), ma ciò assume ben presto proporzioni che il romanzo d'argomento contemporaneo raggiunge solo nei suoi rap-

presentanti peggiori. È facile capire il motivo. Anche la piú arida e piú noiosa descrizione d'ambiente è in qualche modo oggettivamente legata, per vie molto complicate, alla vita reale. Mentre nel romanzo storico l'« ambiente » deve necessariamente degenerare in una mortificante preminenza dell'elemento archeologico. Questo può assumere forme del tutto grossolane, come nei romanzi, una volta così letti, di Dahn o di Ebers. Oppure si può anche presentare in una forma scientificamente e stilisticamente raffinata, preziosa, ricca di sfumature, come in *Marius the Epicurean* di Walter Pater. Ma la differenza essenziale non è affatto così grande come può sembrare a tutta prima. Anche qui gli uomini diventano schemi, solo sono dotati di pensieri ben formulati e di raffinati accessori sentimentali; neppure qui la realtà storica è rappresentata come vivo sviluppo di un popolo in un'epoca concreta, e rimane un morto scenario anche se i suoi colori sono stati scelti con cura e armonizzati sapientemente. Le differenze, che senza dubbio sussistono, si manifestano quindi soltanto allorché si prescinde dal fatto che si dovrebbe trattare di opere d'arte, di romanzi storici, e si considerano queste composizioni semplicemente come saggi. Allora Ebers apparirà effettivamente come un modesto volgarizzatore di una egittologia, superficiale e banale, mentre in Pater ci si troverà già di fronte alla concezione ultra raffinata e decadente del tardo mondo antico.

Questo giudizio non significa che noi li si escluda dallo sviluppo generale del romanzo moderno. Esso vuol dire semplicemente che in Ebers o in Dahn si preannuncia, per la letteratura tedesca, il piú superficiale e arido naturalismo, mentre Pater precorre esteticamente l'irrigidimento simbolistico dell'impressionismo che si dissolve nella sua stessa raffinatezza. Si pensi a opere come *Bruges-la-morte* di Rodenbach dove – sia pure in maniera tutta diversa dal punto di vista tecnico esteriore – una raffinata esperienza sentimentale è accoppiata ad un raffinato scenario artistico non meno organicamente di quanto lo siano, in Pater, la storia e il destino umano.

Questa via che, se non proprio in linea retta, conduce però fatalmente al decadentismo imperialistico, non può essere descritta unilateralmente dal lato estetico, né da quello filosofico-morale. Da entrambi i punti di vista si tratta piuttosto di semplici conseguenze del fondamentale estraniarsi degli ideologi borghesi dalla progressività della storia, dal riconoscimento delle tendenze e delle prospettive progressive esistenti e operanti nel loro tempo. L'ideologo si degrada in tal modo al livello della meschina grettezza borghese. Il grande filosofo e critico democratico-rivoluzionario Černyševskij ha già riconosciuto questo motivo nella critica di E. Th. A. Hoffmann al filisteismo, e il parallelo da noi or ora tracciato fra Ebers e Dahn da una parte e Walter Pater dall'altra trova la sua giustificazione nel detto di un altro grande scrittore democratico, Gottfried Keller, per cui il borghesuccio ubriaco non è affatto migliore di quello sobrio. Forse il più notevole esempio di questa unità è Adalbert Stifter, che al cosciente «approfondimento ideologico» del filisteismo più angusto accompagna una (pretesa) maestria letteraria elevata e lucida. Siccome fra le opere di Stifter solo il tardo *Witiko* ha rapporti col nostro tema, le seguenti osservazioni riguardano anzitutto questo romanzo.

Come abbiamo potuto vedere in casi analoghi molto più importanti, in Flaubert, Maupassant, Jacobsen e altri, anche *Witiko* mostra come i principî filosofici ed estetici operino in modo unitario nell'attività di uno scrittore, indipendentemente dal fatto che egli scriva del presente oppure della storia. Sotto questo aspetto *Witiko* è una applicazione dei risultati, un'illustrazione dei principî offerti dal romanzo educativo *Der Nachsommer* (*L'estate di San Martino*). D'altro lato anche qui si vede che la materia storica, meno capace di resistenza dal punto di vista letterario, permette molto più facilmente della materia contemporanea che nelle concezioni dello scrittore fioriscano tendenze anguste e reazionarie di ogni specie. Per questa ragione *Witiko* racchiude la sintesi di tutte le caratteristiche filistee e retrograde di Stifter, e in forma così pura e concentrata che perfino Gundolf è costretto a parlare della «desolazio-

ne» di quest'opera e si sente indotto a metterla storicamente insieme a Freytag, Ebers e Dahn, Piloty e Makart.

Con tutto ciò Gundolf, come tutta la scuola di George e anzitutto Bertram, subisce decisamente l'influsso dell'entusiasmo che per Stifter ebbe Nietzsche, vero iniziatore di questa moda letteraria. Certo l'elogio di Nietzsche si rivolge soprattutto all'*Estate di San Martino*, e Gundolf cerca effettivamente di mettere in luce, in quest'opera, l'elemento positivo e le ragioni profonde, i lati piú amabili dei limiti di Stifter; ma a torto, se si prescinde dal contrasto testè rilevato fra la tematica storica e quella dell'età presente. Almeno per quanto concerne la portata e il significato estetico del contrasto istituito fra i due grandi romanzi. È vero: *L'estate di San Martino*, come storia di sviluppi individuali, ha un certo movimento interno apparente, sebbene esso si perda quasi senza lasciar traccia nell'oceano delle descrizioni di cose. Witiko, invece, è fin da principio il giovanetto modello prequarantottesco, l'ideale realizzato dell'« opera educativa » di Metternich, per il resto in gran parte fallita. Il movimento epico è qui puramente esteriore: battaglie, parate, ricevimenti ecc., che, a causa della maniera meramente descrittiva con cui essi sono diffusamente rappresentati nella loro inerte oggettività, ben giustificano il termine « desolazione » usato da Gundolf. È vero che Bertram chiama *Witiko* l'« alta opera matura » di Stifter, un « omerico romanzo alla Walter Scott ». In questo appare chiaramente come la storia della letteratura e la critica letteraria in Germania, già fasciste o in via di diventarlo, siano risolte a sistematizzare il suggerimento nietzschiano e a fare di Stifter un classico della reazione tedesca. Così il giudizio in certo modo sensato di Gundolf diventa un combattimento di retroguardia. Lo storico fascista della letteratura Linden chiama *L'estate di San Martino* e *Witiko* « romanzi educativi di valore eterno ». E il critico parimenti fascista Fechter sviluppa il motivo omerico di Bertram e scopre in *Witiko* la grandezza della « libertà germanica », della saga islandese, onde Stifter — e qui i motivi e le conseguenze sono già evidenti — diventa il precursore di Hans Grimm, che, secondo le parole di

Fechter, « ha creato il primo romanzo politico tedesco dopo il *Witiko* di Stifter ».

In questo caso non si tratta, come per Hölderlin e per Büchner, di una lode disonorevole e calunniosa dei fascisti. In questo caso, come in quello di Nietzsche, costoro hanno raccolto un'eredità reale e legittima. Certo non nel senso che Stifter si trovi in rapporto diretto con la « *Weltanschauung* nazionalsocialista ». Di ciò non è neppure il caso di parlare; il suo quietismo esteticamente reificato sembra invece costituire l'antitesi piú netta che si possa immaginare al dinamismo del « realismo eroico ». Ma anche qui la netta antiteticità è una semplice apparenza. Si ricordi soltanto che la fascistizzazione della storia della letteratura tedesca ha condotto a porre il Biedermeier come periodo storico, con l'intento di rimuovere completamente dalla letteratura tedesca anteriore al 1848 ogni elemento progressivo e soprattutto rivoluzionario, per esaltare come essenza tedesca il ristagno reazionario, il filisteismo oscurantista della meschinità tedesca di questo periodo.

Ora Stifter è il vero classico di queste tendenze. Come è noto, la rivoluzione del 1848 significò per lui il tramonto di un mondo, la fine della civiltà e della probità. La sconfitta della rivoluzione e il periodo dell'oppressione di tutti i popoli della monarchia asburgica crearono le premesse per la nascita dei suoi due grandi romanzi. Gundolf non erra nel caratterizzare questo periodo della sua attività creativa quando nel suo studio su Stifter dice: « Da idillico ingenuo, a partire dal 1849 egli è diventato un idillico deliberato, e i mezzi da lui usati per vedere e mostrare con purezza o morale diventarono allora, per così dire, armi contro la volontà malvagia e la follia di un'umanità perduta ». Da ciò si vede anche che il ripudio estetico di *Witiko* da parte di Gundolf ha solo importanza secondaria: anche nella sua caratterizzazione di Stifter egli ne fa il poeta « politico » del Biedermeier, dove proprio l'apoliticità della sua concezione del mondo e della sua arte costituisce il fondamento di questa peculiarità. Il fatto che queste tendenze diventino consapevoli solo dopo la sconfitta della rivoluzione del 1848 conferma e non attenua la cosa.

In *Witiko* queste aspirazioni di Stifter sono concentrate: e, in questo senso, questo romanzo storico – indipendentemente dalla valutazione estetica che se ne voglia dare rispetto alle altre sue opere – è il punto ideologico culminante della sua attività di scrittore. Il giudizio di Bertram da noi citato indica come Walter Scott sia ignorato e misconosciuto nel periodo decadentistico. Per ciò che riguarda la concezione della storia, Stifter ne è addirittura il polo opposto, il continuatore dei suoi avversari, dei romantici reazionari. Questo si potrebbe mostrare senza difficoltà nella struttura complessiva e in tutti i particolari di *Witiko*. Consideriamo soltanto alcuni elementi essenziali. Quando Walter Scott rappresenta il Medioevo, la sua aspirazione principale è di rendere artisticamente la lotta fra le tendenze progressive e le tendenze reazionarie, e soprattutto quelle che conducono fuori del Medioevo, dissolvono il feudalesimo, assicurano la vittoria della moderna società borghese. (Basta pensare al contrasto fra Luigi XI e Carlo il Temerario in *Quentin Durward*). Stifter, invece, esalta le tendenze storiche più reazionarie del Medioevo, come la lotta del Barbarossa contro i comuni italiani e principalmente contro Milano. Ciò che hanno riconosciuto perfino scrittori così moderatamente progressisti come Hebbel, e cioè che questa politica degli Hohenstaufen ha condotto alla rovina della Germania e alla fondazione della miseria tedesca, Stifter non lo vuol vedere e anzi glorifica questa miseria, continuando così, nel campo del pensiero e della letteratura, l'opera del suo protettore di prima del '48, Metternich.

Questa tendenza si manifesta, in modo ancora più chiaro, nell'apoteosi di tutte le istituzioni feudali. Stifter è, in questo campo, un continuatore del romanticismo reazionario. La differenza è anzitutto di carattere stilistico, ma ha, naturalmente, uno sfondo ideologico. Nel romanticismo l'idealizzazione del Medioevo viene compiuta in modo polemico, a partire dal saggio di Novalis *Die Christenheit, oder Europa* (*La cristianità o l'Europa*) fino ad Arnim o Fouqué. In Stifter manca ogni esplicita polemica contro l'età presente; il feudalesimo appare, in *Witiko*, come d'ordine so-

ziale naturale e organico, allo stesso modo che nell'*Estate di San Martino*, appare naturale l'ordine dell'età presente: per cui si può dire che Stifter, nella concezione secondo cui l'uomo « essenziale » si deve sentire incondizionatamente sottomesso a ogni autorità — purché non sia rivoluzionaria —, si spinge molto piú in là dei romantici piú reazionari. Che abbia conosciuto o no Schopenhauer, egli continua il romanticismo reazionario nel senso di quest'ultimo. Lo stile privo di polemica esprime in modo adeguato questo passo ulteriore in senso retrogrado. È ciò che Bertram intende come intensificazione « omerica » di Walter Scott; egli considera la mancanza di ogni movimento plebeo o borghese contro il feudalesimo come un progresso (i cittadini di Milano sono agli occhi di Stifter ribelli e delinquenti). Nel senso dell'esaltazione del Biedermeier questo è certo un progresso. Mentre nel senso della vera conoscenza e della genuina rappresentazione poetica della storia è il contrario; il Robin Hood di Walter Scott in *Ivanhoe* e Henry Gow in *The Fair Maid of Perth* mostrano quali risultati possa dare la rappresentazione fedele della realtà del Medioevo.

Hebbel, nel suo intelligente saggio sull'*Estate di San Martino*, riconosce in Stifter il punto letterariamente essenziale: lo spostamento del rapporto fra ciò che è piccolo e ciò che è grande, fra ciò che è superficiale e ciò che è essenziale, a vantaggio del primo termine. Per quanto Stifter sia lontano, formalmente e stilisticamente, dal naturalismo, dal punto di vista spirituale ed estetico ne diventa in tal modo il precursore. Hebbel riconosce però, nell'opera di Stifter, anche l'elemento per cui egli precorre tendenze ancora piú importanti e pericolose del periodo imperialistico: la mancanza di umanità, che si presenta in lui, peraltro, ancora nelle vesti dell'umanismo « autentico ». Hebbel dice: « Solo... ad Adalbert Stifter era riservato di perdere completamente di vista l'uomo ». Se quindi, a partire da Nietzsche, attraverso la scuola di George, fino al fascismo dichiarato, Stifter viene celebrato come il vero continuatore di Goethe adeguato ai nuovi tempi, come il rinnovatore della sua eredità, ciò è evidentemente un pa-

rallelo ai tentativi compiuti da Gundolf, Spengler, Klages e altri per fare di Goethe, secondo l'esempio di Nietzsche, un rappresentante dell'irrazionalistica « filosofia della vita ». In molti particolari tali tendenze possono essere molto diverse e magari opposte; ma si tratta tuttavia di poli complementari nella direzione di una falsificazione imperialistico-reazionaria di Goethe. Muovendo da punti di vista diversi, esse eliminano ugualmente da tutta l'opera di Goethe, quanto vi era di progressivo in senso storico-sociale. Nel loro contenuto essenziale, esse si completano a vicenda così come il borghesuccio sobrio e il borghesuccio ubriaco di Gottfried Keller.

Stifter è una figura di transizione in quanto la sua chiarezza e serenità filistea presenta molti tratti in comune col classicismo accademico estremamente noioso della seconda metà del secolo scorso. Tuttavia gli elementi che precorrono il futuro decadentismo prevalgono: essi determinano il posto che oggi viene assegnato a Stifter nella storia della letteratura.

Se ci si vuol persuadere dell'esistenza dei rapporti che abbiamo mostrato fra naturalismo, filisteismo e decadentismo sulla base di un esempio particolarmente vistoso e grossolano, si consideri Merežkovskij, questo tipico esponente del decadentismo imperialistico, che — per suo conto — appartiene al gruppo dei borghesucci ubriachi. In lui il romanzo storico diventa l'organo della demagogia reazionaria e dell'avversione per il popolo. Ma se si considera più attentamente la falsa profondità di questi romanzi, sotto la scorza mistica appaiono notevoli tratti naturalistici. Per esempio Merežkovskij descrive un accesso di collera di Aleksej nel modo seguente: « Il viso pallido di Aleksej spasmodicamente stravolto e con gli occhi fiammeggianti assunse improvvisamente una terribile e per così dire soprannaturale somiglianza con il volto di Pietro. Era uno di quegli accessi di collera a cui lo tsarevič era talvolta soggetto e durante i quali era capace di qualsiasi delitto ». Come è facile vedere, questa è una caricatura letterariamente debole e misticheggiante delle catastrofi ereditarie di Zola. E si potrebbe analogamente mostrare con citazioni

tratte da questi o da altri simili quadri storici del decadentismo reazionario del periodo imperialistico, come siano presenti in essi, in forma cumulativa, esagerata, caricaturale, tutti i lati deboli del naturalismo, del simbolismo ecc. Ma da questa esagerazione caricaturale non può nascere un genere a parte, come non poteva nascere dallo scadere dell'evasione dal presente in vuoto esotismo e quindi in cattiva letteratura d'intrattenimento. Ciò tanto più in quanto, dietro tutti questi elementi di degenerazione o di appiattimento decadente, si possono scorgere sempre e dovunque i tratti generali della decadenza dell'epoca. L'intensificazione puramente quantitativa delle false tendenze non può fondare in alcun modo un genere a sé.

IV.

IL ROMANZO STORICO DELL'UMANESIMO DEMOCRATICO

Il periodo imperialistico porta necessariamente, nella linea principale dello sviluppo, un rafforzamento delle tendenze che dissolvono il realismo, sia nella concezione della storia e nella teoria letteraria che nella prassi degli scrittori. Già nel precedente capitolo abbiamo messo a confronto alcuni scrittori (Croce, Merežkovskij) in cui questo sviluppo delle tendenze dissolventi si manifestava con chiarezza. Poiché qui ci limitiamo solo alle manifestazioni maggiori e più tipiche del romanzo storico, non tratteremo dei rappresentanti del decadentismo estremo. Basta constatare come ciò che negli scrittori importanti del periodo di transizione, da noi analizzati estesamente, costituiva la difficile problematica della rappresentazione realistica della storia, abbia già dato luogo qui alla piena fioritura dei giochi formalistici del decadentismo e a un consapevole travisamento della storia.

Come abbiamo già visto, questa tendenza alla dissoluzione del realismo si realizza in due modi, apparentemente opposti. Da un lato si crede sempre meno nella possibilità di conoscere la realtà sociale e quindi anche la storia. Questo scetticismo si converte necessariamente, come abbiamo già visto a proposito delle grandi figure del periodo di transizione, in una mistica. Queste tendenze mistiche si rafforzano sempre più nel corso dell'evoluzione dell'imperialismo e raggiungono il punto culminante nella barbarica falsificazione e mitizzazione della storia operata dal fascismo. Dall'altro lato, la rappresentazione della storia si limita alla massima esattezza possibile per quanto concerne i singoli fatti *isolati*, avulsi dal loro vero contesto. (Il fascismo, in questo sviluppo, occupa una posizione partico-

lare in quanto falsifica nella maniera piú grossolana e piú brutale *anche* i fatti isolati della storia).

Gli scrittori soggettivamente onesti nel periodo imperialistico credono di essere fedeli alla storia – naturalmente nel quadro della loro visione generale, della loro concezione della possibilità di conoscere oggettivamente la storia –, ma intendono questa fedeltà come doverosa e come possibile solo di fronte ai fatti isolati. In Flaubert ciò era ancora una forma di archeologismo decorativo. Nel periodo imperialistico si sviluppa un nuovo culto dei « fatti ». Soprattutto nel naturalismo del periodo prebellico, e poi nella « nuova oggettività » del periodo postbellico, sorgono di queste correnti pseudorealistiche sulla base di questo culto dei « fatti » isolati e staccati dal nesso complessivo. Questa concezione non esclude l'irrompere nella letteratura del misticismo, della biologia mistificata e della psicologia, anzi lo favorisce in misura sempre crescente.

A queste correnti letterarie si riconnette il fatto che soprattutto nell'epoca successiva alla prima guerra mondiale si diffuse nella letteratura un'ondata di opere di belletristica storica, e che si ebbe una quantità di scritti storici che non erano né scienza, né arte. Le argute osservazioni satiriche di Huxley che abbiamo citato prima caratterizzano con esattezza questa produzione ibrida. Anche qui la cosiddetta sintesi di psicologia mistificata e « fatti » isolati forma la base di questa belletristica. La sua pretesa giustificazione artistica e scientifica deriva da una stravagante estensione, assai diffusa in questo periodo, del concetto di arte. Poiché le tradizioni della grande arte erano andate perdute, poiché non si vedeva piú, nell'arte, una forma specifica del rispecchiamento dei tratti essenziali della realtà oggettiva, il « principio artistico » venne indiscriminatamente applicato in tutti i campi. E ciò soprattutto per il fatto che la scienza e la filosofia assumevano un atteggiamento sempre piú agnostico di fronte alla realtà oggettiva. Il cosciente soggettivismo che si determinava in tal modo venne allora identificato con l'arte. Nacquero così, durante il periodo prebellico, le teorie di Oscar Wilde e poi di Alfred Kerr sulla critica come pretesa arte.

Queste teorie ebbero nel dopoguerra un'altra singolare applicazione in un nuovo campo, con la dottrina del montaggio come arte. Nata dalla teoria e dalla prassi di diverse correnti dadaistiche, nihilistiche nei confronti di ogni arte, questa dottrina si « consolidò », durante il periodo della « stabilizzazione relativa », in un surrogato di principio dell'arte: l'inorganica giustapposizione di fatti non legati artisticamente fu considerata come arte in quanto, nel loro aggruppamento e nel loro accostamento, si manifesterebbe una particolare originalità creatrice. Il montaggio come arte, così ottenuto, è, da un lato, il punto culminante delle false tendenze del naturalismo, poiché il montaggio rinuncia perfino a quell'elaborazione superficiale, linguistico-affettiva dell'empiria che il vecchio naturalismo considerava ancora come proprio compito; d'altra parte, e nello stesso tempo, il montaggio è il punto culminante del formalismo, poiché la connessione dei singoli particolari non ha più niente da fare con l'intima dialettica oggettiva degli uomini e dei loro destini, e il montaggio vi aggiunge solo dall'esterno l'adattamento e la combinazione « originale ». Sulla base di tali presupposti ideologici questa letteratura storica d'appendice e questo giornalismo di carattere storico erano presentati come una specie particolare di arte storica. Su tutta questa belletristica hanno esercitato un influsso particolarmente forte e diretto la teoria del montaggio e quella che dichiara essere la cronaca giornalistica una forma particolare di arte.

Questa belletristica storica è per noi importante solo perché la moda delle biografie storiche come preteso « genere letterario » è penetrata anche nella produzione di scrittori spiritualmente e artisticamente significativi, causando grosse confusioni e gravi danni. Ci occuperemo minutamente in seguito della questione del cosiddetto metodo biografico nel romanzo storico. Ci limitiamo qui a citare alcune osservazioni di Maurois nella prefazione della sua biografia di Shelley; allo scopo di mettere bene in luce i principi di questa mescolanza di romanzo e di storia, di un *pastiche* che non è romanzo né storiografia nel senso oggettivo del termine: « In questo libro si è voluto fare piut-

tosto l'opera di un romanziere che non di uno storico o di un critico. Senza dubbio i fatti sono veri e non ci siamo permessi di attribuire a Shelley alcun detto o pensiero che non si trovi nelle memorie dei suoi amici, nelle sue lettere o nelle sue poesie; ma ci siamo preoccupati di ordinare gli elementi reali in modo che ne derivasse l'impressione di quel graduale svelarsi e di quel naturale crescere che sembrano propri del romanzo. Il lettore non cerchi qui né erudizione, né scoperte, e se non ha alcun senso vivo per l'«*éducation sentimentale*», non apra affatto questo libretto».

Nel corso delle nostre esposizioni successive vedremo con chiarezza ancora maggiore come entrambi gli elementi — questa aderenza ai fatti, da una parte, e, dall'altra, il loro abbellimento con orpelli letterari — abbiano il loro fondamento nel distacco dello scrittore dalla vita del popolo. La capacità inventiva, apparentemente inesauribile, dei grandi scrittori realisti — anche nel romanzo storico, e anzi particolarmente in esso — si fonda appunto sul fatto che essi si muovono con perfetta libertà nella loro materia e che conoscono i tipi della vita popolare con sufficiente esattezza per poter spaziare con libera fantasia senza allontanarsi dalla verità di ciò che è tipico; e che sono abbastanza intimi di questa vita per poter immaginare situazioni in cui la sua verità più profonda può apparire in modo più chiaro e illuminante che nella stessa vita quotidiana.

Il «culto dei fatti» è un misero succedaneo della conoscenza profonda della vita storica popolare. E poiché questo succedaneo si adorna di orpelli letterari e presenta come arte epica una prosa che pretende di essere buona, mentre in realtà è soltanto artificiosa, la situazione diventa ancora peggiore in quanto ancora più grande diventa la confusione del pubblico.

1. Caratteristiche generali della letteratura umanistica di protesta nel periodo imperialistico.

Ciò che qui ci interessa sono le rivolte e le resistenze contro questa decadenza della letteratura. L'epoca dell'im-

perialismo non è solo il periodo di decomposizione del capitalismo, ma è anche il periodo della massima trasformazione che abbia avuto luogo nella storia dell'umanità, il periodo della rivoluzione proletaria e della lotta decisiva fra capitalismo e socialismo. Sarebbe grave superficialità e straordinaria ristrettezza di vedute ridurre semplicemente e meccanicamente i campi delle forze in lotta, costituiti dal progresso rivoluzionario e dalla reazione in fase di sempre più forte imbarbarimento, a una rigida opposizione di proletariato e borghesia. Lenin, nella sua fondamentale analisi dell'età dell'imperialismo, ha mostrato come le tendenze parassitarie dell'imperialismo penetrino profondamente nello stesso movimento operaio, come esse, sotto l'aspetto economico, vi producano l'aristocrazia operaia e la burocrazia del lavoro, creando in tal modo una base sociale per il menscevismo e per la penetrazione dell'ideologia borghese imperialistica nel movimento operaio. D'altro lato, Lenin ha del pari fatto notare come contro l'imperialismo e contro le sue tendenze antidemocratiche si sollevi, in tutti i campi della vita umana, anche un'opposizione piccolo - borghese - democratica. L'ideologia di questa opposizione è naturalmente confusa e permeata spesso di tendenze reazionarie: come ideologia del ritorno dall'età del capitalismo monopolistico all'età del libero commercio essa è di necessità reazionaria, come ogni tentativo di fare girare all'indietro la ruota della storia.

Ma con queste constatazioni il problema è ancora ben lungi dall'essere esaurito, soprattutto se concentriamo la nostra attenzione sul campo della letteratura. Il carattere contraddittorio della protesta democratica contro il capitalismo imperialistico è complicato dalla situazione contraddittoria di tutta la lotta per la democrazia in questo periodo. La tendenza generale dell'imperialismo si muove naturalmente su di una linea antidemocratica; vi rientrano non solo l'antidemocratismo aperto del capitale monopolistico e dei partiti da esso influenzati direttamente, ma anche le crescenti tendenze antidemocratiche nel liberalismo e l'influsso di quest'ultimo sull'ala opportunistica dei partiti operai e dei sindacati. Queste tendenze antidemocratiche de-

terminano il sorgere di una vasta letteratura di propaganda antidemocratica di carattere sociologico, psicologico e filosofico. Al tempo stesso, però, nei partiti rivoluzionari operai sorge una critica di sinistra alla democrazia borghese e si scopre il carattere insufficientemente democratico e puramente formale della democrazia borghese.

I movimenti di opposizione all'imperialismo si trovano sotto questo duplice influsso. Per tutti si ripresenta sempre il pericolo di passare da una critica di sinistra contro la democrazia borghese a una critica di destra, vale a dire il pericolo che per insoddisfazione della democrazia *borghese* si diventi nemici della *democrazia in genere*. Se per esempio si considera l'evoluzione di pensatori come Sorel o di scrittori importanti come Bernard Shaw, si possono constatare in entrambi — anche se in forme molto diverse — questi movimenti a zigzag da un estremo all'altro. Perfino nella critica dell'età presente compiuta da Romain Rolland nell'importante opera giovanile *Jean-Christophe*, emergono di continuo, in mezzo alla protesta violenta e mirabilmente sincera contro il suo tempo, singoli motivi della critica di destra contro la democrazia.

Questo complicato intrecciarsi di motivi non deve però offuscare la visione dell'essenziale. Ogni scrittore è figlio del suo tempo. Le contraddittorie tendenze dell'epoca — il processo di decomposizione del periodo imperialistico e la protesta democratica delle masse lavoratrici, il decadentismo letterario e l'aspirazione a un'arte popolare — agiscono su di lui in modo contraddittorio e incrociandosi variamente. È vero che, come hanno osservato Marx ed Engels, nelle grandi età critiche della lotta di classe alcuni dei migliori rappresentanti ideologici della classe dominante si staccano da essa; ma anche questo processo di separazione è molto complicato e pieno di contraddizioni. È quindi molto difficile, per lo scrittore, liberarsi davvero dalle tendenze e dalle incertezze del proprio tempo e da quelle della classe a cui appartiene. Questa liberazione e questo rafforzamento delle tendenze democratiche furono molto ostacolati dalla debolezza ideologica dell'ala sinistra della socialdemocrazia nell'Europa centrale ed occidentale. Mentre ai bolscevichi

in Russia riuscì di elaborare negli scritti di Lenin una strategia e una tattica che collegavano in senso rivoluzionario la lotta conseguente per la liberazione del proletariato con la lotta per la democrazia, proprio questo lato fu uno dei punti piú deboli delle opposizioni radicali della socialdemocrazia degli altri paesi, e tale debolezza fu ereditata anche dai giovani partiti comunisti. Il valore e la coerenza di un'opposizione democratica nata dalla piccola borghesia sono sempre determinati in misura molto lunga dalla carenza rivoluzionaria dell'atteggiamento dei partiti operai. E appunto in ciò fallì l'ala sinistra della socialdemocrazia nell'Europa centrale e occidentale. Si pensi solo, per esempio, alla campagna per l'affare Dreyfus in Francia. La protesta democratica che si levò in quell'occasione fu di grande importanza per la letteratura francese. Scrittori come Zola e Anatole France si sono fortemente politicizzati nel corso di questo movimento di protesta. E non c'è dubbio che, specie nel caso di Anatole France, questa attivizzazione politica abbia rappresentato anche un importante impulso letterario. Resta però il fatto che la campagna per l'affare Dreyfus fu veramente appoggiata solo dall'ala destra della socialdemocrazia francese, mentre le sinistre si mantennero nell'atteggiamento di una neutralità settaria. Non occorre un'analisi particolareggiata per mostrare che il nuovo slancio acquistato dalla produzione di scrittori quali Zola e France in virtù della partecipazione al movimento democratico di protesta contro l'imperversante reazione imperialistica sarebbe stato decisamente maggiore e piú profondo se avesse trovato un sostegno e punto di riferimento ideologico in un partito operaio rivoluzionario e marxista.

Per questo motivo l'indagine storica intorno a queste correnti deve guardare con grande energia alla questione principale e considerare la confusione dei singoli scrittori di fronte a molti problemi filosofici e politici come il tributo che essi dovettero pagare al loro tempo. Si spiega così — per mettere in evidenza solo qualche punto essenziale — da un lato l'incapacità di molti notevoli scrittori di tracciare una chiara linea di demarcazione fra le loro aspirazioni realmente democratiche e il pigro liberalismo di compromesso

della loro classe. (Perfino in opere importanti come *Il suda-*
dito di Heinrich Mann questa indeterminatezza di confini
si manifesta nella forma di un'eccessiva benevolenza verso
le debolezze del liberalismo tedesco). D'altro lato, moltis-
simi scrittori cadono nella critica romantico-reazionaria alla
democrazia. Il grande influsso di Nietzsche sui piú notevoli
scrittori di opposizione nel periodo imperialistico ha le sue
radici in questo sviamento. Nei paesi latini esso è ulterior-
mente rafforzato dall'influsso dell'opposizione sindacalista
contro l'opportunismo della socialdemocrazia.

Dal punto di vista ideologico la complicazione di questo
stato di cose si manifesta nel fatto che importanti scrittori,
che riproducono la realtà in modo realistico, nella loro
ideologia consapevole fanno grandi concessioni alle teorie
scettico-agnostiche della classe borghese del loro tempo.
Naturalmente non bisogna immaginare che il rapporto di
azione reciproca fra l'ideologia di uno scrittore e la sua
produzione letteraria sia un rapporto semplice e diretto.
Ma nella maggior parte dei casi questo orientamento ideo-
logico non rimane del tutto senza influenza sulla produ-
zione, sul genere di realismo, sulla fiducia nella propria
capacità inventiva nella riproduzione realistica della real-
tà ecc.

La difficoltà di un'analisi esatta consiste, in questo caso,
nel non prendere staticamente e alla lettera la concezione
agnostico-scettica degli scrittori, e nel determinare invece
con esattezza a che cosa si rivolga il dubbio, donde pro-
venga e a che cosa miri la tendenza scettica. Nella sua ana-
lisi dell'attività letteraria di Aleksandr Herzen, Lenin ha
mostrato con incomparabile acutezza due tendenze dello
scetticismo la cui differenza è di decisiva importanza pro-
prio per la nostra presente ricerca. Egli fa notare come da
un lato vi sia uno scetticismo il quale accompagna e favo-
risce ideologicamente il passaggio della classe borghese
dalla democrazia rivoluzionaria al liberalismo corrotto e
traditore, ma come vi sia anche, d'altro lato, una critica
scettica della società borghese, la quale si muove nella dire-
zione che va dalla democrazia borghese al socialismo. In
questa rientra Herzen. E se, avvertiti da questa fondamen-

tale distinzione di Lenin, considereremo da vicino i grandi scrittori della protesta democratica nel periodo imperialistico, troveremo bensì che in moltissimi scrittori le due forme dello scetticismo sono strettamente intrecciate e variamente mescolate, ma dovremo anche constatare, nello stesso tempo, che negli scrittori importanti vi è una tendenziale prevalenza della seconda forma. Ciò si vede specialmente nell'opera di Anatole France.

Nell'elaborazione letteraria della storia questo movimento democratico di protesta ha una funzione di straordinaria importanza. Anzi in esso e soltanto in esso è nato un nuovo tipo di romanzo storico che oggi, soprattutto nella letteratura del fuoruscitismo antifascista tedesco, è diventato un problema centrale degli scrittori del nostro tempo. Fino a quest'epoca i romanzi storici di scrittori di primo piano avevano solo una parte più o meno episodica anche nell'opera complessiva dei loro autori. Ma è necessario accennare almeno brevemente a questi precursori della letteratura del nostro tempo. Qui bisogna ricordare soprattutto l'ultimo periodo dell'attività di Victor Hugo, il cui *Quatre-vingt-treize* è forse il primo grande poema storico in cui il nuovo spirito dell'umanesimo di protesta abbia cercato di dominare la storia del passato, percorrendo in tal modo, anche dal punto di vista letterario, vie diverse da quelle seguite dal romanzo storico da noi già analizzato dei contemporanei più anziani o più giovani di Hugo; e, per certi aspetti, diverse anche da quelle degli altri romanzi dello stesso Victor Hugo. Non già che egli abbia rotto con tutte le sue precedenti tradizioni romantiche. In un certo senso *Quatre-vingt-treize* è l'ultima eco del romanzo storico romantico. Anche qui è conservata la vecchia maniera di Victor Hugo, che rimediava alla mancanza di un interno movimento di vita con grandiosi contrasti decorativi e retorici. Ma fra i suoi romanzi romantici in senso scolastico e questo Victor Hugo ha scritto *Les Misérables*, che, per quanto la vita del popolo possa essere vista e rappresentata in modo romantico e stilizzato, ci danno tuttavia un'immagine del popolo in un senso ben diverso da quello di ogni altra opera romantica (comprese quelle del giovane Hugo).

Queste tendenze si accentuano nell'opera successiva. Già il fatto che in un'epoca in cui si credeva di essere particolarmente moderni calunniando la Rivoluzione francese dal punto di vista scientifico (come Taine) o dal punto di vista letterario (come i Goncourt), Victor Hugo ne scriva una glorificazione — sia pure con monumentalità romantica — mostra come questa tendenza si opponga alla corrente generale. Essa appare ancora rafforzata dal fatto che egli si entusiasmi per l'anno del Terrore 1793 e non semplicemente per il 1789. Nonostante tutte le oscillazioni di Victor Hugo, spesso giustamente criticate da Lafargue, sono qui presenti tendenze al rinnovamento della democrazia rivoluzionaria che indicano la via dell'avvenire: soprattutto in quanto Victor Hugo rappresenta conflitti realmente tragici che nascono sul terreno di questa rivoluzione: anche se spesso, è vero, in modo più retorico che realistico. E questa retorica non è soltanto un residuo del periodo romantico, bensì la chiara espressione dei limiti della sua concezione umanistica: dell'astrattezza metafisica del suo umanismo. Da questa astrattezza nascono i conflitti finali che conducono i suoi eroi alla tragica rovina. I reali conflitti umani e storici dell'aristocratico e del prete che si sono schierati dalla parte della rivoluzione diventano, nell'uno e nell'altro, conflitti artificiali di doveri sul terreno di questo umanismo astratto.

Nel periodo imperialistico sono anzitutto i romanzi storici di Anatole France che vengono ad occupare questa posizione indipendente e nuova. Anche in Anatole France, soprattutto nel periodo giovanile, è riconoscibile un certo arbitrio soggettivo nella trattazione della storia; ma esso è lontanissimo dalle tendenze, per esempio, di un Flaubert e di un Meyer, e anzi si può dire che ne costituisca addirittura l'opposto. Nelle figure storiche di Anatole France lo scetticismo umanistico combattivo è rappresentato in maniera più chiara e artisticamente più compiuta che in molti suoi successori. In Anatole France si nota, per la prima volta, il ritorno di uno scrittore di opposizione e democratico alla concezione generale dell'illuminismo. Tale ritorno, date le circostanze sociali e ideologiche del periodo

imperialistico, è per gli ideologi borghesi la via più naturale e più aperta per assumere una salda posizione contro le tendenze reazionarie del tempo. Questa via è stata poi percorsa anche da Heinrich Mann e da Lion Feuchtwanger. Le difficoltà e le contraddizioni che derivano dal giudicare e dal configurare i problemi del nostro tempo dal punto di vista illuministico saranno da noi minutamente analizzate in seguito. Qui facciamo soltanto notare che Anatole France, a differenza dei suoi successori prende l'illuminismo non tanto nella forma di una concezione generale astratta e conclusa (lotta della ragione e dell'antiragione in Feuchtwanger), ma piuttosto come atteggiamento scettico di superiorità e di difesa non solo nei confronti delle tendenze apertamente reazionarie del tempo, ma anche — e questa è la sua nota specifica — nei confronti dei limiti e della problematicità della democrazia borghese. Da questo spirito è nata l'indimenticabile figura, storicamente genuina e luminosamente umana, dell'abate Jérôme Coignard. Con questo spirito lo scetticismo di Anatole France si volge contro ogni sorta di leggende della storia medievale e della storia moderna. Ma la distruzione di tali leggende è permeata in lui di uno spirito storico incomparabilmente più genuino di quello che si trova nella maggior parte degli scrittori del suo tempo. (Si pensi solo alle coscienti modernizzazioni della storia in Shaw — ad eccezione della Giovanna d'Arco — che sono nate del pari nella lotta contro leggende storiografiche). E anche il principio dell'umanità è, nelle opere di Anatole France, molto meno astratto di quanto non sia generalmente ai nostri tempi in chi fa propria l'ideologia dell'illuminismo. Poiché anche Anatole France fa proprio, in modo molto personale, il materialismo epicureo del secolo XVIII, e l'umanità, che è l'elemento in lui dominante, non rinnega mai la propria carne e il proprio sangue. Al contrario: essa costituisce il principio con cui viene smascherato ogni tronfio ascetismo. Appunto per questo Anatole France si tiene ben lontano anche dalla leggenda che considera il materialismo come l'equivalente dell'egoismo. Così il suo Brotteaux, nel romanzo *Les dieux ont soif*, è una figura che non solo è vera dal punto di vista umano,

ma è rappresentata con effettiva comprensione delle contraddizioni storiche di questo periodo.

La critica della democrazia borghese non è in se stessa un motivo particolarmente nuovo nella letteratura del periodo imperialistico. I piú diversi indirizzi di carattere romantico-anticapitalistico o magari apertamente reazionario pongono in primo piano questa critica dal punto di vista teorico come da quello letterario. La caratteristica specifica di Anatole France è di aver affrontato tale questione, fin dalla giovinezza, con uno spirito non romantico. E nel suo ultimo periodo, dopo le esperienze dell'affare Dreyfus, questa tendenza assume in lui un indirizzo che supera decisamente la democrazia borghese e si volge verso l'avvenire socialista.

Per questa ragione il suo ritorno alla problematica della Rivoluzione francese è qualcosa di completamente nuovo nella letteratura del periodo imperialistico. Il critico sovietico Fradkin, nel suo parallelo fra *Quatre-vingt-treize* di Victor Hugo e *Les dieux ont soif* di Anatole France, ha rilevato con perspicacia ed esattezza l'opposizione decisiva: Victor Hugo è sostanzialmente d'accordo con gli scopi politico-sociali dei giacobini e vede invece la loro problematicità tragica nei loro metodi, nel terrore. Anatole France ha poco da obiettare contro i metodi del terrore; ma scorge una insuperabile contraddittorietà negli scopi sociali dei giacobini: l'ideale di « libertà, uguaglianza e fratellanza », difeso così eroicamente a prezzo di grandi sacrifici dai migliori di loro, conduce, finché rimangono intatte le basi economiche del capitalismo, a una crescente miseria delle masse lavoratrici liberate. L'eroismo dei giacobini, che in Anatole France è espresso con grande rilievo, appare quindi in una luce tragicamente problematica. Ma il contenuto sociale di questa tragicità non presenta alcun carattere di disperazione, alcun dilemma « eterno », come in Victor Hugo, e ha invece una prospettiva inespressa, ma tanto piú chiara per il futuro. E dal momento che France vede in questa prospettiva questa grande crisi di transizione, può permettersi una grande oggettività creativa di fronte agli

avversari della rivoluzione senza dover minimamente attenuare la linea fondamentale della sua partiticità.

È chiaro che in Germania i fenomeni di transizione rivolti all'avvenire non potevano avere una visione storica ampia e progressista paragonabile a quella di Anatole France. Ci sembra tuttavia necessario ricordare brevemente, più accennando che esponendo, alcune manifestazioni di particolare importanza; per non dare l'impressione, dopo aver trattato in modo relativamente approfondito dei principali rappresentanti delle tendenze decadentistiche del romanzo storico, che in questo periodo non vi fosse in Germania alcun movimento in senso contrario.

Un movimento di tal genere comincia già subito dopo la sconfitta della rivoluzione del '48. Il suo principale rappresentante è Wilhelm Raabe. Anche nell'opera complessiva di questo scrittore la tematica storica ha solo una parte episodica. (Le questioni fondamentali della sua attività letteraria sono state da me analizzate in *Realisti tedeschi dell'Ottocento*). La visione storica di Raabe ha grandi meriti e limiti netti. Forse la sua qualità più positiva è lo sdegno appassionato per la miseria tedesca; la quale è da lui attaccata, nei romanzi di argomento contemporaneo, nella forma della degradante meschinità dei piccoli Stati tedeschi. A ciò si aggiunge un sano senso plebeo che lo conduce a cercare e a rappresentare le cause della corruzione prevalentemente « in alto » e la possibilità di rinnovamento prevalentemente « in basso ». Ma quando tutto ciò determina, per la storia, un'idealizzazione delle città medievali indipendenti, appare anche il limite che gli impedisce di tracciare un'immagine del passato che equivalga perfettamente alla sua rappresentazione critica del presente; tanto più che Raabe coglie l'opposizione di « alto » e di « basso » nel presente in modo molto più netto e ricco di sfumature che nel passato, dove l'idealizzazione dello splendore — spesso molto dubbio — delle città offusca il suo sguardo.

Il suo *humour* critico diventa veramente fecondo soprattutto là dove egli ritrova nel passato il suo tema centrale, la lotta contro la miseria tedesca. E ciò anzitutto nel racconto *Die Gänse von Bützow* (*Le oche di Bützow*). Raabe

mostra la meschinità filistea di una piccola città tedesca mediante un doppio contrasto: confrontandola da un lato con il lontano sfondo della Rivoluzione francese e delle grandi guerre che ne derivano, e, dall'altro, con l'alto livello culturale di quel cetto intellettuale la cui cultura determinò il classicismo tedesco. Questi motivi generali di contrasto danno poi luogo a tutta una serie di contrasti molto concreti ed evidenti nei personaggi, nelle situazioni e perfino nella lingua. Quest'ultima è il linguaggio di un maestro di scuola, profondo conoscitore di tutta la letteratura contemporanea, che narra tutta la vicenda in prima persona. In tale linguaggio si sviluppa continuamente il contrasto fra la paurosa meschinità degli uomini e degli avvenimenti, da un lato, e la sublimità dei pensieri, dei sentimenti, delle citazioni e del linguaggio dall'altro, onde si crea un'atmosfera artistica d'ironia nel senso migliore. A ciò si aggiunge che le autorità della cittadina, grettamente tiranniche, e i meschini intrighi con cui la popolazione si oppone ad esse, si colorano senza posa dell'ombra dei fatti e degli uomini eroici della Rivoluzione francese: l'abbietta paura degli oppressori, l'irrisolta e vile rivolta degli oppressi, che si compiacciono continuamente, in modo insieme vano e pauroso, della propria « audacia », evocano continuamente queste ombre. La « rivolta » della cittadina contro un'assurda disposizione circa il diritto delle oche di circolare per le strade rende questi contrasti ancora più vivaci dal punto di vista dell'azione.

L'ironia e l'autoironia di questo racconto non determinano quindi un dissolvimento romantico della forma, ma un colore ambientale dell'epoca ricco di gradazioni e insieme pienamente armonizzato; esse esprimono la multiformità e l'unità nelle contraddizioni di questo periodo dell'evoluzione tedesca e, attraverso questa mediazione, nel loro atteggiamento verso il presente. Ironia ed autoironia non si rivolgono, come vuol far credere la storia letteraria di tendenze reazionarie, contro la Rivoluzione francese; ma criticano, al contrario, il comportamento meschino e servile dei borghesi e dei piccoli borghesi tedeschi che, messo a contrasto coi grandi eventi storici e con l'alto li-

vello intellettuale della propria cultura, fa un effetto ancora piú miserabile. Così, come appello all'autocritica e all'autotrasformazione di una Germania in cui cominciavano a manifestarsi i primi segni della successiva, acritica estraniamento e presunzione dell'età bismarckiana (il racconto nacque alla vigilia della guerra austro-prussiana), questo scritto precorre l'umanesimo successivo. Questa sua tendenza fondamentale si manifesta nel fatto che il protagonista del racconto, che non si svolge in Prussia, in una lettera conclusiva riporta con un'evidenza inequivocabile, dopo un'adeguata preparazione narrativa, la celebre battuta di Mirabeau sulla Prussia: « Pourriture avant maturité ».

Quasi due decenni dopo, questo motivo diventa l'idea centrale di un piccolo capolavoro della narrativa storica: *Schach von Wuthenow* di Theodor Fontane. Anche in Fontane la tematica storica ha soltanto una parte occasionale rispetto a quella contemporanea. È vero che il suo esordio, il periodo delle ballate, è orientato essenzialmente verso la storia; e anche come romanziere egli esordisce con un grande romanzo storico: *Vor dem Sturm* (*Prima della tempesta*). Qui tuttavia, benché Fontane sia originale in molti particolari, non è ancora manifesto l'elemento veramente nuovo della sua arte: non lo è, soprattutto, per quanto riguarda il contenuto di idee del romanzo. Innalzando a figura centrale, come già aveva fatto Willibald Alexis in *Isegrim*, il reazionario von Marwitz, un tipo originale non privo d'interesse, Fontane si preclude la possibilità di rappresentare le tendenze veramente progressive delle guerre di liberazione, le tendenze che avevano trovato la loro espressione in Scharnhorst e in Gneisenau, come pure gli elementi ribelli di tipo plebeo, per le cui caratteristiche Raabe ha mostrato una grande comprensione.

Il racconto *Schach von Wuthenow* ci presenta invece già il Fontane autentico e maturo; anzitutto in quanto qui il poeta glorificatore dell'antica e della nuova Prussia avvia già quella critica micidiale del tipo umano prussiano, dell'« atteggiamento » prussiano come rigida norma morale, come principio formatore e distruttore della vita, che avrebbe raggiunto in seguito il suo culmine poetico in *Ir-*

rungen, Wirrungen (Errori e confusioni) e in *Effi Briest*. (I problemi dell'evoluzione di Fontane e soprattutto questa contraddizione così feconda per lui sono stati trattati estesamente nel mio libro *Realisti tedeschi dell'Ottocento*).

In un certo senso in Fontane il preludio storico è più vigoroso, e in ogni caso più chiaro e più esplicito, dei tardi romanzi sociali, che pure sono forse ancora più riccamente differenziati dal punto di vista umano. S'inverte qui, come eccezione che conferma la regola, la contrapposizione da noi spesso rilevata fra materia storica e materia sociale: questa volta proprio il tema storico offre, più di quello contemporaneo, una resistenza più forte, che impone una presa di posizione più netta, contro le opinioni, le inclinazioni e il temperamento dello scrittore. Non è difficile indicare la contraddizione, l'eccezionalità. Quando Fontane, nei suoi romanzi di argomento contemporaneo, mostra il carattere al tempo stesso rigido e fragile dell'« atteggiamento » prussiano, la sua natura inumana, può mostrarne le conseguenze solo in destini puramente personali e privati, per quanto tipici possano essere. Egli avrebbe dovuto possedere la volontà appassionata di trasformare radicalmente la società, per poter inserire nelle sue opere anche le conseguenze storiche almeno come prospettiva finale. E nulla era così lontano dalla personalità del vecchio Fontane come questa volontà, sebbene alcune delle sue lettere mostrino che non gli mancava affatto la consapevolezza necessaria.

Ma l'azione di *Schach von Wuthenow* si svolge alla vigilia della battaglia di Jena. Ne deriva che l'atmosfera dell'imminente catastrofe si collega in modo inscindibile ed organico con la vicenda che forma il vero argomento del racconto. Il talento di Fontane si rivela non solo nel fatto che l'intero conflitto interiore di Schach è un fenomeno morale tipico per il ceto dominante prussiano prima di Jena, e tale appare al lettore, ma anche nel fatto che l'intero svolgersi dell'azione, nonché i dialoghi, le descrizioni, i contrasti di personaggi ecc. che si riconnettono ad essa con legami apparentemente deboli, danno luogo inavvertitamente, « spontaneamente » a un crescendo di variazioni

su questo tema: *perché* la battaglia di Jena *doveva necessariamente* essere la rovina della Prussia di Federico II. Dal punto di vista soggettivo non esiste certamente, fra Raabe e Fontane alcun rapporto; ma dal punto di vista oggettivo non è certo un caso che il racconto di Raabe termini con la già menzionata citazione di Mirabeau, secondo cui la Prussia è marcia prima di aver raggiunto la maturità, e che il racconto di Fontane cominci con lo stesso motto. Questa tendenza, questo contenuto spirituale unisce i due scrittori nonostante tutti i contrasti di pensiero e di stile, facendo di essi i precursori dell'umanesimo combattivo del periodo imperialistico.

Non possiamo seguire qui, passo per passo, la genesi evolutiva di questo nuovo tipo di romanzo storico. Basti ricordare per le sue aspirazioni ideali, Ricarda Huch; anche perché la maggior parte dei suoi romanzi storici (non i romanzi sociali del suo primo periodo) presentano già chiare tendenze verso la posteriore belletristica storica da noi ampiamente criticata. Dobbiamo concentrare la nostra attenzione sul romanzo storico dell'umanesimo antifascista militante. E ciò tanto più in quanto tutte queste tendenze si uniscono e si concentrano qui, e un'analisi critica di questa letteratura è l'analisi critica delle forme tipiche del romanzo storico del nostro tempo, così come l'analisi di Walter Scott o rispettivamente di Flaubert ci ha dato l'analisi dei tratti tipici di un periodo di sviluppo del romanzo storico.

Questo romanzo storico, riunendo in sé le fondamentali tendenze antibarbariche che si possono sviluppare nel periodo del capitalismo morente, rivela in misura crescente l'influsso ideologico che la realizzazione dell'umanesimo socialista nell'Unione Sovietica esercita sui migliori rappresentanti dell'intellettualità occidentale. Questo influsso s'intreccia naturalmente, nelle opere degli scrittori, con la loro critica sempre più aspra della barbarie fascista e conferisce a questa critica una prospettiva più chiara e più ottimistica dell'avvenire dell'umanità. Per valutare giustamente la profondità di questo influsso dell'umanesimo socialista basterà forse ricordare le due specie di scetticismo da noi in prece-

denza distinte. Certo bisogna sottolineare sempre di nuovo i lati positivi anche dello scetticismo di Anatole France. È però del pari indubitabile che nel romanzo storico di oggi, come si vede soprattutto in Heinrich Mann, ma anche in Feuchtwanger e in altri, domina un tono tutto diverso quando si considera la prospettiva dell'evoluzione umana. È bisognerebbe essere ciechi per non vedere che proprio qui, nella questione artistica e ideologica decisiva, l'influsso del socialismo realizzato nell'Unione Sovietica ha un'importanza decisiva.

La protesta umanistica contro la barbarie dell'età dell'imperialismo si presenta in forma tanto più aperta, chiara e combattiva quanto più chiaramente la barbarie imperialistica mostra la sua espressione culminante e più brutale nel fascismo. Con l'avvento del fascismo, in lotta contro di esso, l'umanesimo dell'opposizione democratica diventa sempre più largamente e profondamente politico e assume sempre più un carattere sociale; i suoi principali rappresentanti s'innalzano a posizioni sempre più alte nella critica del loro tempo. Va da sé che durante questo stesso processo si determina necessariamente una differenziazione nel campo dell'opposizione democratica. L'inasprirsi dei contrasti spaventa una parte dei suoi militanti di un tempo e può perfino arrivare a spingerli nel campo degli avversari del progresso umano. Ma la linea principale di sviluppo si manifesta proprio nel processo di formazione artistica e ideologica di forti personalità come Romain Rolland o Heinrich e Thomas Mann.

La vittoria del fascismo hitleriano in Germania costituisce una svolta decisiva dello sviluppo non solo per la Germania, ma è importante, tuttavia, in primo luogo, per l'umanesimo di opposizione dei maggiori scrittori *tedeschi*. La formazione del fronte popolare contro il fascismo non è solo un avvenimento politico di portata storica, ma anche dal punto di vista letterario e ideologico segna l'inizio di un nuovo periodo della letteratura tedesca. Nei maggiori rappresentanti dell'opposizione umanistica e nei principali avversari del fascismo si rivela uno straordinario progresso della chiarezza ideologica, del modo ampio e completo di

considerare storicamente gli avvenimenti del presente e le strade che ad esso hanno condotto. Saremmo meschini, angusti e settari se volessimo misurare questa elevazione del livello ideologico-sociale della letteratura tedesca secondo che i suoi principali rappresentanti si avvicinino consapevolmente piú o meno al marxismo come concezione del mondo, al comunismo come programma politico. La linea essenziale dell'influsso ideologico e politico del fronte popolare consiste in un fermento, in un ulteriore sviluppo degli scrittori in un senso organico. Si tratta della rinascita dello spirito della *democrazia rivoluzionaria* in scrittori di valore che per tutta la vita sono stati, con maggiore o minore consapevolezza, con maggiore o minore decisione, all'opposizione di fronte alle correnti reazionarie dominanti nel loro paese; rinascita che si compie sotto l'influsso della catastrofe della Germania in seguito al dominio hitleriano, sotto l'influsso dei successi del fronte popolare in Francia e nella guerra rivoluzionaria del popolo spagnolo, sotto l'influsso della vittoria del socialismo nell'Unione Sovietica.

Specialmente per la Germania questo processo è di straordinaria importanza politica ed è insieme estremamente complicato e difficile. Poiché proprio la Germania, fra tutti i paesi civili, è quello che possiede le piú deboli tradizioni rivoluzionario-democratiche. Ciò è stato espresso, in termini molto chiari, da Heinrich Mann in uno dei suoi articoli su questo problema: « Ci sarà la rivoluzione. I tedeschi non ne hanno mai fatta una; al suono della parola non si destano in loro immagini vissute. Perfino gli operai, per quanto combattano con valore e intelligenza, sembrano lasciare in se stessi ancora all'oscuro l'ultima fase della lotta ». Le amare esperienze compiute in Germania con una parte *non piccola* della borghesia liberale (si pensi soltanto alla sorte di Gèrhart Hauptmann sotto il fascismo), le esperienze che si rinnovano quotidianamente del processo di differenziazione fra i difensori borghesi e piccolo-borghesi del fronte popolare in Francia e in Ispagna fanno comprendere sempre piú agli scrittori perspicaci e onestamente coerenti come sia necessario criticare il liberalismo dal punto di vista della democrazia rivoluzionaria, dal punto

di vista della difesa energica, dell'attuazione risoluta del fronte popolare.

Questa critica deve necessariamente essere anche un'autocritica ed è tale, nella maggior parte dei casi, in modo piú o meno cosciente. Si legga ciò che dice Heinrich Mann, nell'articolo or ora citato, a proposito del periodo precedente, e si confronti questa affermazione con quelle che abbiamo già riportato, per cogliere nel modo piú chiaro la linea di questa critica e autocritica: « Il liberalismo e un umanitarismo sia pure limitato furono ciò che per necessità, quando era ancora possibile, rendeva sopportabile il sistema capitalistico e lo rischiava in modo che si avevano pur sempre slanci della coscienza morale e dell'amore per gli uomini ».

Con queste considerazioni Heinrich Mann pone in modo molto deciso i problemi specificamente attuali della democrazia rivoluzionaria. Poiché, per quanto sia importante questo appello agli istinti democratico-rivoluzionari di tutte quelle parti del popolo che sono materialmente e culturalmente oppresse, private dei loro diritti e sfruttate dal capitale monopolistico reazionario, è altrettanto importante mettere in chiaro come questo risveglio dello spirito rivoluzionario-democratico avvenga oggi in condizioni affatto speciali. Giustamente quindi Diaz parlava di una democrazia di tipo completamente nuovo la cui realizzazione è il fine del fronte popolare spagnolo. Per questa nuova democrazia combatte il fronte popolare in tutti i paesi. E se noi abbiamo rifiutato la meschina e gretta pretesa di misurare l'importanza dei grandi scrittori antifascisti in base al loro avvicinamento alla dottrina marxista, ciò non significa che lo sforzo di confrontarsi coi problemi del socialismo non sia una pietra di paragone importante dell'autenticità e della sincerità della democrazia rivoluzionaria dei nostri giorni.

E non solo dei nostri giorni. La complicazione e la difficoltà dello sviluppo della democrazia rivoluzionaria nel secolo XIX sono strettamente legate al fatto che dopo la cospirazione di Babeuf, dopo le rivolte dei tessitori a Lione e nella Slesia, dopo il movimento cartista ecc. nessuno po-

teva piú essere un democratico rivoluzionario coerente se assumeva un atteggiamento negativo di fronte al problema dell'emancipazione del proletariato. (Questo era ancora possibile per i giacobini). Per quanto deboli siano state le tradizioni democratico-rivoluzionarie in Germania, la storia politica e soprattutto la storia letteraria tedesca del secolo XIX presentano interessanti e notevoli rese dei conti di democratici rivoluzionari con il problema del socialismo, che si concludono sempre con una risposta affermativa alla grande questione del tempo. Cosí avviene in Georg Büchner, in Heinrich Heine, in Johan Jacobi. Questa via è percorsa dai maggiori scrittori antifascisti del fronte popolare tedesco e queste tradizioni trovano una risonanza attuale nei loro scritti.

E va da sé che questo non è un problema esclusivamente tedesco. In Francia, o che si segua l'evoluzione del capo ed eroe della lotta armata sulle barricate, Blanqui, o che si consideri lo sviluppo di scrittori come Zola o Anatole France, si ritrova sempre lo stesso problema, e le stesse *tendenze* (non già lo stesso contenuto) nei tentativi di risolverlo. Questo nesso fra democrazia rivoluzionaria e resa dei conti col socialismo è anche piú chiaro nello sviluppo della Russia fra il 1840 e il 1880. Basta pensare a figure come Belinskij, Herzen, Černyševskij, Dobroljubov, Saltykov-Ščedrin per scorgerlo con perfetta chiarezza.

Questa resa dei conti non è solo di natura teoretica, ma è una lotta concreta con problemi reali della vita. La realtà del fascismo hitleriano, la realtà del socialismo nell'Unione Sovietica, la realtà dell'eroica lotta degli operai tedeschi: sono questi i grandi fatti di fronte ai quali il democratismo rivoluzionario nei migliori scrittori tedeschi si rafforza, crea a se stesso una tradizione e cerca di applicarla a tutti gli oggetti della vita tedesca. In questo caso il socialismo appare come un problema centrale della vita popolare: come la questione del benessere materiale e culturale delle vaste masse dei lavoratori. Per cogliere l'importanza essenziale di questo complesso di problemi non è necessario essere socialisti e tanto meno marxisti. Scriveva, per esempio, Thomas Mann negli anni venti: « Dicevo che andrà bene per la

Germania e che questa troverà se stessa solo quando Karl Marx avrà letto Friedrich Hölderlin, un incontro che, del resto, era in procinto di compiersi. Mi dimenticavo di aggiungere che una presa di conoscenza unilaterale rimarrebbe necessariamente sterile ».

Naturalmente in tutto questo ha gran parte l'esempio dell'Unione Sovietica. Naturalmente l'acquisizione del marxismo aiuta ogni pensatore capace ed onesto a dominare spiritualmente questi problemi. Ma il marxismo, nello sviluppo tipico, non è l'inizio, bensì, nel caso piú favorevole, il termine di questa via. Di primaria importanza è la resa di conti onesta, coerente e sentita coi problemi realmente scottanti della vita attuale del popolo. E l'attualità storica universale del socialismo si rivela appunto nel fatto che ogni intellettuale onesto, che senta seriamente i problemi del fronte popolare, della liberazione del suo popolo dal giogo già in atto oppure incombente del fascismo, allorché prende a considerare in concreto una qualsiasi questione, s'imbatte praticamente nel problema del socialismo. Questa esperienza fu fatta già da Zola nel suo ultimo periodo. Ma allora la questione non si poneva ancora nella vita, in forma così attuale e concreta come oggi; per cui Zola si poté perdere in sogni utopistici, in una ripresa, attenuata, dei motivi del socialismo utopistico.

L'odierna bruciante attualità di tutti i problemi del socialismo non fa che sottolineare l'enorme importanza politica e pratica di questa rinascita della democrazia rivoluzionaria. Poiché l'attualità del socialismo significa appunto che i suoi problemi nascono dalla vita, dalle esperienze vive delle masse lavoratrici, e si tratta di realizzare quelle esigenze di trasformazione che corrispondono alle vere aspirazioni ed esperienze attuali delle masse lavoratrici. I legami della democrazia rivoluzionaria con tutti gli strati del popolo lavoratore, la sua sensibilità di fronte al grado di maturità da esso attualmente raggiunto sia oggettivamente che soggettivamente, sono uno dei fattori piú importanti dell'odierno periodo di transizione. Ciò va sottolineato tanto energicamente in quanto, in molti ambienti della socialdemocrazia, si manifesta la mania di far pro-

getti con un'utopistica « economia pianificata » in nome di una falsa esigenza radicale, e confusionari anarcoidi e sabotatori trotzkisti utilizzano la parola d'ordine dell'attuazione immediata del socialismo per far saltare il fronte popolare e impedire così la vera lotta rivoluzionaria antifascista, che solo in ultima istanza culmina nel socialismo.

Solo con questo riconoscimento della immensa importanza delle tradizioni vive della democrazia rivoluzionaria il processo di bolscevizzazione dei partiti comunisti europei è entrato realmente nella sua fase matura. Infatti, chi studi con attenzione le differenze fra i bolscevichi in Russia e i socialdemocratici di sinistra nel resto dell'Europa d'anteguerra troverà che una delle differenze essenziali consiste proprio in questo: i bolscevichi hanno realmente « superato » nella teoria e nella prassi le tradizioni della democrazia rivoluzionaria (anche nel senso di conservarle e innalzarle a un livello superiore), mentre nei movimenti occidentali dell'opposizione di sinistra queste tradizioni in parte sono andate perdute e in parte sono degenerare in democrazia volgare.

La storia dell'emigrazione degli scrittori antifascisti tedeschi si può schematizzare come segue (tenendo presente che una schematizzazione implica sempre una certa semplificazione): dalla Germania sono emigrati in prevalenza intellettuali liberali, in parte con certe tendenze democratiche; ma sotto l'influsso dei grandi avvenimenti degli ultimi quattro anni essi si sono decisamente sviluppati nel senso della democrazia rivoluzionaria. Dopo il periodo preparatorio della rivoluzione del 1848, quando in Germania, sotto la guida di Marx cominciò a prender forma una democrazia rivoluzionaria, è la prima volta che nella storia tedesca si verifica un movimento di questo genere. Da questo punto di vista, il cambiamento che si è determinato nelle concezioni ideologiche e politiche dell'emigrazione tedesca indica una svolta storica che si prepara per il destino del popolo tedesco.

Questa via verso la democrazia rivoluzionaria è naturalmente molto disuguale e piena di contraddizioni. Le grandi difficoltà interne ed esterne, a cui è legato lo sviluppo della

rivoluzione spaventano necessariamente molti intellettuali e scrittori; e fanno sì che le loro concezioni liberali si irrigidiscano in senso metafisico e si circondino di un'aureola ideologica. Nella letteratura tedesca le ultime opere storiche di Stefan Zweig documentano questo ostinato attardarsi nell'umanesimo liberale professato da gran parte dell'intellettualità occidentale del periodo prehitleriano.

Nel suo libro su Erasmo da Rotterdam Stefan Zweig contrappone umanesimo e rivoluzione come concetti che si escludono a vicenda: «Ma l'umanesimo per sua essenza non è mai rivoluzionario...» Così Zweig fissa in forma pseudofilosofica il falso umanesimo della borghesia liberale tedesca. Contrariamente a questa concezione, le grandi e vere tradizioni dell'umanesimo europeo furono sempre rivoluzionarie. La parte migliore dell'intellettualità europea ha visto nella Rivoluzione francese la realizzazione degli ideali dell'umanesimo, quella «splendida aurora» di cui lo Hegel vecchio, stanco e deluso parlava sempre con commozione ed entusiasmo. Solo quando la borghesia tedesca si sottomise al bonapartismo bismarckiano, cominciò a dominare nelle università e nei ginnasi quel classicismo e umanesimo vuoto e formalistico che si nascondeva paurosamente al popolo e ai movimenti popolari, e che tolse all'umanesimo i suoi contenuti democratico-rivoluzionari facendone un'espressione fiacca e borghese della rispettabilità liberale.

Certo Stefan Zweig, anche se oggettivamente nelle sue ultime opere rinnova con grandi pretese questo pseudo-umanesimo profondamente reazionario, essendo uno scrittore onesto e perspicace si trova molto al di sopra del tipo medio di questo accademismo liberale. Anzitutto egli scorge a volte con molta chiarezza i limiti del tipo di umanista da lui esaltato negli ultimi tempi, e il suo errore consiste in primo luogo nell'incapacità di trarre le giuste conseguenze dalle sue più chiare e giuste intuizioni. Da un lato, quindi, egli presenta Erasmo da Rotterdam come il modello ideale dell'umanista, ma d'altro lato vede molto chiaramente i limiti di questo tipo umanistico: «Ma... quanto a ciò che

domina profondamente nelle masse essi non sanno nulla e non vogliono saper nulla ».

Qui Zweig esprime bene e con chiarezza proprio quel nesso che per i maggiori e piú coerenti umanisti antifascisti è stato il punto di partenza della loro autocritica e del loro ulteriore sviluppo ideologico e politico. Ma Zweig non trae coraggiosamente come loro (e in primo luogo come Heinrich Mann) le conseguenze di quanto riconosce, e cioè che quel vecchio tipo prediletto di umanesimo, da lui delineato con grande amore nella figura di Erasmo, per il suo distacco dai problemi della vita popolare non solo è necessariamente condannato alla sconfitta, ma nelle questioni essenziali dell'umanesimo è molto piú limitato e piú chiuso, e quindi molto inferiore, rispetto a quelli che hanno il coraggio e la capacità di attingere le loro idee dal vivo contatto coi problemi della vita popolare.

E questa antitesi non si riferisce soltanto al rinnovamento odierno dell'umanesimo, ma già anche alla sua prima comparsa storica. Già facendo di Erasmo il tipo ideale dell'umanista, Zweig deforma il quadro storico e trascura il tipo dell'umanista combattivo, profondamente legato ai problemi della vita del popolo. Nella sua analisi entusiastica dei grandi uomini di questo periodo Engels presenta come modelli ideali Leonardo da Vinci e Dürer. E sebbene egli abbia cancellato nel manoscritto il nome di Erasmo, le sue osservazioni finali colgono molto bene il tipo di cui si tratta nell'*Erasmus* di Zweig. Egli dice: « I dotti da tavolino sono eccezioni; o si tratta di personaggi di secondo e di terz'ordine, o sono filistei prudenti che non vogliono scottarsi le dita ».

A questo proposito in Zweig si fondono, in modo molto caratteristico, due correnti eterogenee: i pregiudizi moderni, « scientificamente » mascherati, nei confronti del popolo (il popolo come massa « irrazionale ») e le idee del rinnovamento dell'illuminismo. Abbiamo già mostrato, e dovremo mostrare ancora piú volte, nelle considerazioni che seguiranno, come il rinnovamento della filosofia illuministica non solo sia stato socialmente necessario, ma abbia anche avuto un carattere progressivo. Se alle barbariche e

demagogiche infatuazioni irrazionalistiche della propaganda fascista gli intellettuali antifascisti contrappongono « la ragione », ciò è giusto e ha un significato progressivo.

Ma questo principio rimane giusto e progressivo solo finché e nella misura in cui non viene esagerato in senso metafisico e formale e riempito così di moderni pregiudizi nati sul terreno della decadenza dell'ideologia borghese. Tali pregiudizi sono anzitutto quelli secondo cui il popolo, la massa rappresenterebbe il principio dell'irrazionalità e del semplice istinto di fronte alla ragione. Con una siffatta concezione del popolo l'umanesimo spezza le sue migliori armi antifasciste. Poiché proprio questa « irrazionalità » della massa è il punto di partenza del fascismo, che, con la sua spregiudicata demagogia, non fa che trarne fino in fondo le conseguenze logiche. Per smascherare efficacemente il carattere antipopolare del fascismo bisogna quindi svelare in primo luogo proprio l'insostenibilità, il carattere menzognero di questo argomento, difendere le capacità creatrici del popolo contro la calunnia fascista, mostrare come i grandi pensieri e le grandi azioni, che l'umanità ha prodotto finora, siano nati proprio sul terreno della vita popolare. Se invece la ragione umanistica viene contrapposta in modo metafisico ed esclusivistico all'irrazionalità del popolo, deve necessariamente nascere un'ideologia propugnante la rinuncia, il ritiro dell'umanesimo dall'arena di quelle lotte in cui si decide il destino dell'umanità.

Tale ideologia della rinuncia si esprime nell'*Erasmus* di Stefan Zweig in quanto esso oppone, in termini di esclusione reciproca, la ragione e il « fanatismo », e in quanto vede in quest'ultimo « l'antitesi della ragione ». Ora è chiaro che la lotta contro il fanatismo e per la tolleranza si trovano al centro dell'ideologia umanistica già nel Rinascimento e soprattutto nel periodo illuministico. Ma sarebbe completamente falso, dal punto di vista storico, non considerare il contenuto sociale di questa antitesi nel vero illuminismo: per fanatismo gli illuministi intendono il fanatismo religioso dei difensori del Medioevo e dei suoi residui sociali ideologici; tolleranza significa per loro ottenere un libero campo di azione e di lotta contro le potenze del feudale-

simo. Ma sarebbe quanto meno esagerato sostenere che gli illuministi, nella loro esigenza di tolleranza, fossero essi stessi tolleranti nel senso dell'*Erasmus* di Zweig. Basta pensare all'«*écrasez l'infame!*» di Voltaire. La rivendicazione politico-sociale della tolleranza non esclude naturalmente che si sostenga con energia «fanatica» il punto di vista umanistico. E Stefan Zweig si sbaglia profondamente se pensa che Voltaire, Diderot o Lessing, nella loro ideologia e nella loro prassi, abbiano vissuto, pensato e operato secondo la sua antinomia psicologico-metafisica: ragione o fanatismo.

Le rigide concezioni di questa antitesi, che Zweig sviluppa idealizzando le debolezze storicamente necessarie dell'interessante figura rinascimentale di Erasmo, portano direttamente verso una posizione liberale di compromesso. Zweig riassume nel modo seguente le concezioni di Erasmo, da lui condivise: «Secondo il suo convincimento quasi tutti i conflitti fra gli uomini e fra i popoli potrebbero essere risolti, senza ricorso alla violenza, mediante *recte proche concessioni*, poiché tutti si trovano nel campo dell'umano; quasi ogni contesa potrebbe essere decisa *di comune accordo* se i fanatici e gli ultrafanatici non tendessero sempre troppo l'arco della guerra» (Il corsivo è mio G. L.). Queste idee sono un vecchio patrimonio del pacifismo astratto. Esse acquistano però una straordinaria importanza politica ed ideologica in quanto vengono espresse da uno dei principali umanisti tedeschi antifascisti al tempo della dittatura di Hitler in Germania e dell'eroica lotta di liberazione del popolo spagnolo.

La fonte di queste idee è un misconoscimento del popolo, una diffidenza nei confronti del popolo, nonché il falso e astratto aristocratismo spirituale che ne deriva. Anche qui, certamente, tendenze verso un simile aristocratismo dello spirito si trovavano talvolta negli umanisti del Rinascimento, soprattutto, e anche in quelli dell'illuminismo. Ma in primo luogo queste tendenze non erano le tendenze dominanti. In secondo luogo, esse derivavano, per necessità storica, dalla debolezza di quei movimenti opposti a cui le rivendicazioni politiche, sociali e ideologiche

degli umanisti sarebbero allora state costrette ad appoggiarsi. Ma oggi, quando poderose masse popolari combattono per l'attuazione degli ideali umanistici, non si può fare di questa situazione storica, di queste gloriose anticipazioni rispetto alle rivoluzioni democratiche, una strategia e una tattica dell'umanesimo, senza invertire il rapporto, senza trasformare nel suo opposto il contenuto reale dell'umanesimo illuministico. Il seguire alla lettera determinati aspetti dell'umanesimo costituisce oggi un grave peccato contro lo spirito vero dell'umanesimo stesso. Naturalmente ogni idea di Zweig può essere appoggiata da precise citazioni, ma queste citazioni, nel loro spirito, traggono origine dalla sopra accennata situazione storica dei grandi umanisti. E quando Zweig dichiara « che non soddisferà mai completamente vaste masse popolari un ideale che prenda in considerazione solo il benessere generale », dà addirittura uno schiaffo alle più pure tradizioni umanistiche.

Il tema decisivo dello sviluppo dell'umanesimo antifascista consiste appunto nel superamento di queste concezioni. Oggi non ha più senso addurre citazioni che risalgono ai primi anni della dittatura hitleriana, per confermare la preponderanza, a quel tempo ancora generale, dei pregiudizi liberali. È invece importante e necessario mostrare quanta e quanto lunga strada l'intellettualità antifascista della Germania ha percorso in questi anni. Essa ha riacquisito la fiducia — ed è questo l'essenziale — in un rinnovamento fondamentale della Germania ad opera del popolo tedesco. Heinrich Mann, che anche da questo punto di vista è la guida più avanzata e risoluta degli scrittori tedeschi antifascisti, segue con attenzione chiaroveggente gli aspetti umani, eroici, importanti per la cultura e per l'ideale umanistico che la lotta rivoluzionaria del popolo tedesco contro la barbarie fascista rivela di giorno in giorno in modo sempre più chiaro. Possiamo addurre qui un solo esempio, dove Heinrich Mann mostra chiaramente come dal comportamento eroico degli antifascisti tedeschi nasca un nuovo tipo di tedesco, perfino nel linguaggio. « Edgar André, un lavoratore del porto di Amburgo, nella sua ultima battaglia

e di fronte alla morte è diventato degno di venerazione come lo diventano ora i tedeschi suoi pari. È il tedesco nella sua nuova, nobile forma. Ciò non ha luogo altrove, e doveva essere una conquista difficile: la forza delle convinzioni unita all'elevatezza e alla purezza dell'espressione. È questo il tono dell'eroe e del vincitore oltre la morte. Le parole sono conservate per tempi in cui il popolo vittorioso volgerà indietro lo sguardo ai suoi grandi esempi. Poiché è vero che solo la conoscenza autentica e la disposizione al sacrificio dànno alle parole di un uomo questo accento e pongono nel suo cuore questo coraggio ». Questa è la chiara voce della risorta democrazia rivoluzionaria in Germania. Queste espressioni negli scritti dell'emigrazione tedesca sono nate dall'anima del popolo tedesco in lotta.

Questo grande e importante sviluppo ideologico nell'emigrazione antifascista ha collocato il romanzo storico al centro dell'interesse della letteratura tedesca. (Il fatto che singoli scrittori antifascisti, in particolare Feuchtwanger, abbiano scritto romanzi storici già prima dell'epoca hitleriana, non modifica sostanzialmente lo stato di cose qui analizzato; si tratta di correnti che sfociano nel corso principale dello sviluppo). La posizione centrale che gli argomenti storici cominciano ad assumere nel romanzo non è quindi affatto fortuita: essa è in rapporto con le più importanti condizioni della lotta antifascista. La demagogia del fascismo ha sfruttato molto abilmente una serie di errori di tutti i partiti e di tutte le correnti di sinistra. Anzi tutto i loro stretti limiti, tanto nel modo di fare appello all'uomo intero con tutte le sue capacità e aspirazioni quanto, in connessione con ciò, nel modo di concepire la storia della Germania e i rapporti fra i problemi cruciali attuali del popolo tedesco e il corso del suo sviluppo storico.

Dimitrov, nei suoi discorsi al settimo congresso mondiale del Comintern, ha fatto affermazioni d'importanza fondamentale su entrambi i lati di questo complesso di problemi. Egli dice: « Il fascismo non solo suscita nelle masse pregiudizi profondamente radicati, ma specula anche sui migliori sentimenti delle masse, sul loro sentimento di giustizia e talvolta sulle loro tradizioni rivoluzionarie ». E in

stretto rapporto con questo problema Dimitrov viene a parlare della questione della storia: « I fascisti frugano in tutta la *storia* di ciascun popolo per atteggiarsi a eredi e continuatori di quanto vi è di “sublime” e di “eroico” nel suo passato, e utilizzano tutto ciò che umilia e offende i sentimenti nazionali del popolo come arma contro i nemici del fascismo. In Germania vengono pubblicati a centinaia libri che hanno il solo scopo di falsificare alla maniera fascista la storia del popolo tedesco... In questi libri i piú grandi uomini del passato del popolo tedesco vengono presentati come fascisti e i grandi movimenti contadini come precursori diretti del movimento fascista ».

Queste affermazioni sono una sintesi chiara e teoricamente giusta di una parte essenziale della situazione oggettiva di lotta fra fascismo ed antifascismo. E in base a questa situazione si comprende come il problema della storia, e in particolare della sua elaborazione letteraria, debba necessariamente venirsi a trovare sempre piú al centro della lotta antifascista. Se la letteratura antifascista della Germania richiama in vita le grandi figure dello sviluppo umanistico, se Cervantes, Enrico IV, Montaigne, Giuseppe Flavio, Erasmo da Rotterdam ecc. rivivono nei libri degli scrittori tedeschi antifascisti, è chiaro che questa è una dichiarazione di guerra dell'umanesimo alla barbarie fascista e che gli argomenti degli scrittori antifascisti hanno un contenuto polemico, nato dalle rivendicazioni politiche e sociali di oggi. Ciò si vede ancora meglio quando i romanzi storici degli antifascisti si rifanno al periodo delle grandi rivolte contadine. E questa aderenza al presente, questa attualità della tematica storica può essere ritrovata anche in tutta una serie di temi apparentemente piú lontani. Se Heinrich Mann presenta storicamente la lotta per il costituirsi della nazione francese, nella sua tematica egli è tedesco e attuale come lo era stato a suo tempo Schiller con la sua *Pulzella di Orléans*. In alcuni romanzi storici di antifascisti tedeschi l'intera tematica storica è addirittura solo un velo sottile attraverso il quale ogni lettore riconosce subito il fascismo hitleriano, colpito a morte dalla satira *Der falsche Nero* (*Il falso Nerone*).

Già questa caratteristica affatto generale dei temi del romanzo storico antifascista tedesco sta in netto contrasto col periodo da noi trattato nel capitolo precedente. Il principale difetto del romanzo storico di allora appare qui superato. Certo anche qui il passato viene contrapposto al presente, ma non si tratta piú di un contrasto decorativo fra il poetico pittoresco e la grigia prosaicit . Il contrasto ha qui piuttosto un intento politico-sociale: la conoscenza delle grandi lotte del passato, dei grandi precursori che combatterono per il progresso in tempi passati, indicando la strada che il genere umano ha percorso e dovr  riprendere, deve dare agli uomini di oggi, in mezzo al terrorismo fascista, coraggio e consolazione nella lotta, e mostrare loro gli scopi e gli ideali di questa lotta.

È sorprendente, ma non casuale, che nella tematica dell'umanesimo antifascista tedesco la storia tedesca abbia una parte secondaria. Fra le ragioni di questo fatto ha un'importanza decisiva lo spiccato internazionalismo degli scrittori antifascisti. I romanzi di Feuchtwanger hanno come argomento principale appunto questa lotta fra il gretto nazionalismo e l'internazionalismo militante. L'internazionalismo di Heinrich Mann ha del pari radici antiche, che per  affondano pi  profondamente e organicamente nella stessa evoluzione tedesca. Come saggista e pubblicitista Heinrich Mann ha sempre messo in evidenza il contrasto dell'evoluzione politica fra la Francia e la Germania, e ha sempre presentato quale esempio, alla borghesia progressista tedesca, la pi  democratica evoluzione della Francia. In ci  si manifestano – forse senza che Heinrich Mann ne abbia coscienza – antiche tradizioni democratiche della storia tedesca. A partire da B rne e da Heine fino ai «*Deutsch-Franz sische Jahrbücher*», questo contrasto fu uno dei punti ideologici centrali nella lotta per la raccolta delle forze democratiche tedesche del 1848. E ancora nella critica epistolare a *Die Lessing-Legende* (*La leggenda di Lessing*) di Franz Mehring Engels fa notare come sia straordinariamente istruttivo ed attuale il continuo confronto fra la linea grandiosa dello sviluppo politico nella storia francese e la meschina storia tedesca, continuamente interrotta

e impantanata. Nell'opera complessiva dell'autore il romanzo *Henri IV* di Heinrich Mann è una continuazione della sua propaganda pubblicistica, della divulgazione della democrazia francese fra gli intellettuali tedeschi. Nella storia della democrazia rivoluzionaria tedesca questo romanzo è un rinnovamento, adeguato ai tempi, delle grandi lotte ideologiche degli anni trenta e quaranta del secolo scorso.

Ma naturalmente non è questo l'unico motivo. Importante è anche la circostanza che la storia tedesca è povera di eventi democratico-rivoluzionari realmente significativi. E questa povertà agisce con forza raddoppiata sugli odierni scrittori antifascisti per il fatto che essi aspirano a un effetto internazionale e monumentale, immediatamente comprensibile in base alle grandi linee dell'evoluzione. Essi quindi si sentono attratti da temi in cui la lotta per gli ideali umanistici appaia in una concentrazione monumentale e grandiosa. Questa tendenza si congiunge all'intento di scoprire nella storia dittature esecrabili che facciano riscontro a quella hitleriana, per smascherarle in tono patetico oppure satirico. Non solo il romanzo di Feuchtwanger su Nerone corrisponde a queste tendenze; le stesse intenzioni sono evidenti anche nella figura del duca di Guisa in Heinrich Mann.

Questi sono importanti tratti positivi. L'estraneità del romanzo storico alla vita del presente viene efficacemente superata da queste tendenze. Sarebbe tuttavia superficiale non vedere il *carattere di transizione* di questa letteratura: nelle precedenti osservazioni abbiamo visto la via che i migliori scrittori tedeschi hanno percorso passando dal liberalismo spesso molto timido del tempo della repubblica di Weimar al loro odierno democratismo rivoluzionario. È evidente che nell'opera degli scrittori non si può riflettere soltanto ciò che è stato raggiunto, il risultato finale, senza mostrare nello stesso tempo, dal punto di vista letterario, la via percorsa con tutte le sue complicate oscillazioni, i suoi ritorni e le sue ineguaglianze.

A questo riguardo si deve ancora mettere in particolare evidenza che nel campo ideologico-letterario questa strada viene percorsa di necessità *più lentamente* che nel campo

politico immediato. I grandi avvenimenti del nostro tempo esigono che gli scrittori prendano subito posizione con rapidità drammatica, e molti, proprio fra i maggiori, si evolvono molto rapidamente in seguito alla straordinaria responsabilità che pesa sulle loro spalle, alle esigenze straordinarie del momento. Ed è inevitabile che questa evoluzione si compia in modo ineguale. Un passo avanti nella direzione della democrazia rivoluzionaria non può portare con sé d'un sol colpo la revisione completa delle concezioni filosofiche ed estetiche di uno scrittore che erano legate alla fase politicamente superata. Si tenga poi conto del fatto che opere importanti come i romanzi storici degli scrittori antifascisti non possono nascere da un giorno all'altro. Nella loro concezione originaria esse portano quindi spesso ancora i segni delle fasi di sviluppo che gli stessi autori hanno già superato; cosicché l'espressione adeguata delle ultime fasi di sviluppo proprio degli scrittori antifascisti più notevoli e più progressivi si potrà rivelare solo nelle loro opere future. (Studieremo in seguito questi diversi gradi di sviluppo, paragonando il primo e il secondo volume del romanzo di Feuchtwanger su Giuseppe Flavio).

Questo carattere di transizione si manifesta, nei romanzi storici, anzitutto nel fatto che il democratismo rivoluzionario è rimasto spesso una rivendicazione, piuttosto che diventare una realizzazione concreta. C'è un'aspirazione verso un più intimo legame col popolo, un riconoscimento dell'importanza del popolo dal punto di vista politico e della vita popolare dal punto di vista artistico, ma non c'è ancora la rappresentazione concreta della vita stessa del popolo come fondamento della storia. Ci occuperemo ampiamente di questo problema analizzando i singoli importanti romanzi storici di questo periodo. Qui si deve osservare soltanto che questo carattere di transizione, questo superamento artisticamente ancora incompleto dell'estraneità alla vita del popolo, propria della moderna letteratura borghese, si ripercuote profondamente sul carattere artistico di queste opere.

Questo è il punto in cui i principî compositivi del decadentismo borghese penetrano nelle opere anche dei mag-

giori scrittori antifascisti o, secondo i casi, continuano ad operare in esse. Ci soffermiamo solo su un aspetto, che però, a nostro avviso, è decisivo: l'arditezza dell'invenzione letteraria, la capacità di dominare liberamente fatti, caratteri e situazioni, senza perciò abbandonare la verità storica, e anzi per mettere in evidenza i tratti specifici, le particolari caratteristiche di un'epoca storica determinata. L'intima familiarità con la vita del popolo è la condizione indispensabile di un vero talento inventivo. Come abbiamo visto, nella tarda letteratura borghese l'estraneità degli scrittori rispetto al popolo si manifesta da un lato nel fatto che essi rimangono timidamente aggrappati ai fatti realmente tramandati della vita contemporanea (o storica), e d'altro lato nel fatto che essi, nell'inventiva poetica, non vedono la suprema forma letteraria del giusto rispecchiamento della realtà oggettiva, bensì qualcosa di puramente soggettivo che li allontana arbitrariamente dalla verità esclusiva del fatto reale. (Per le nostre considerazioni attuali è indifferente che i singoli scrittori o indirizzi accettino o rifiutino questa fantasia soggettivamente concepita).

Il falso dilemma che così sorge è sintetizzato con grande chiarezza da Alfred Döblin in un saggio sul romanzo storico: « Il romanzo odierno, e non solo il romanzo storico, subisce l'azione di due correnti, una proveniente dal lato fiabesco, l'altra dal lato informativo. Si tratta di correnti che non discendono dall'aria di un'estetica, bensì dalla realtà della nostra vita. Noi portiamo più o meno in noi stessi l'inclinazione verso le due correnti. Ma non c'inganniamo quando diciamo: i ceti attivi e progressivi tendono oggi verso il lato informativo, i ceti non attivi, sazi e soddisfatti verso il lato fiabesco ». Su questa base Döblin formula il dilemma del romanzo odierno e quindi del romanzo storico nel modo seguente: « Il romanzo si trova nella lotta delle due tendenze: creazione fiabesca con un massimo di elaborazione e un minimo di materiale, e creazione romanzesca con un massimo di materiale e un minimo di elaborazione ».

Queste considerazioni di Döblin – a prescindere dal fatto che si sia d'accordo o meno con le sue tesi – hanno

grande importanza come illustrazione tipica dell'odierna situazione del romanzo storico. Döblin cerca di abbattere teoricamente il diaframma fra il romanzo storico e la vita. Da questo punto di vista egli combatte giustamente la teoria decadentistica borghese del romanzo storico come genere a sé stante (« in linea di principio non sussiste alcuna differenza fra un romanzo ordinario e un romanzo storico ») e critica del pari con piena ragione la belletteristica storica oggi di moda, che « non è né carne né pesce ». Dell'autore di opere di questo genere egli dice che « non dà un quadro storico ben documentato e non dà un romanzo storico. Contro questo ammasso e questo spaccio di materiale storico si ribella naturalmente il buon gusto ».

Così Döblin avrebbe avuto la possibilità di giungere a una vera teoria del romanzo storico. Ciò che glielo impedisce è la falsa e soggettivistica concezione moderna dell'essenza e della funzione della fantasia poetica. Egli giustamente polemizza contro le molte falsificazioni della storia compiute dagli scrittori e giustamente difende una concezione autentica e veritiera della storia. Ma, secondo la concezione di Döblin, proprio con questa onestà, con questa aspirazione a rendere fedelmente la realtà, si abbandona il terreno della poesia nel senso tradizionale. « Nel momento in cui il romanzo ha raggiunto questa nuova funzione di una scoperta e rappresentazione specifica della realtà, l'autore difficilmente può essere chiamato poeta o scrittore, ma è una *specie particolare di scienziato* ». Questa scienza è però limitata all'accertamento dei fatti. Döblin esclude la fantasia e l'inventività, in quanto puramente soggettive, non solo dalla poesia, ma anche dalla scienza. « Se quindi volgiamo lo sguardo alla storiografia, constatiamo che *onesta è solo la cronologia*. Con l'ordinamento delle date comincia già la manipolazione. Per dirla con chiarezza: *con la storia si mira a uno scopo* ». Prima di approfondire quest'ultima affermazione di Döblin, che è di estrema importanza, dobbiamo mostrare in breve come egli tragga da questa teoria tutte le conseguenze per la letteratura. A proposito della situazione del romanzo odierno egli dice: « Esso non può competere con la fotografia e con i

giornali, i suoi mezzi tecnici non bastano». Qui Döblin incorre nel diffuso pregiudizio naturalistico secondo cui la fotografia (e il giornale!) è da ritenersi piú fedele alla realtà che non la profonda raffigurazione creativa della realtà storica stessa.

Ma piú importante è la teoria che contrappone nettamente la fedeltà ai fatti all'attività nella lotta sociale. Döblin è egli stesso uno scrittore troppo attivo e lega ai propri scritti troppi intenti polemici per potersi appagare di una tale constatazione. Egli stesso parla della «partitarietà di chi agisce», e in senso di approvazione. In che modo ciò si concilia con la sua teoria e con la sua prassi? Con la prassi in quanto gli scrittori, allorché vogliono operare attivamente, nelle circostanze particolari dell'agire pratico mettono semplicemente da parte i loro pregiudizi teorici. Con ciò la questione sarebbe essenzialmente risolta, se essi riuscissero e potessero riuscire a lasciare semplicemente da parte questi pregiudizi. Allora importerebbe assai poco la dottrina che essi possono divulgare in articoli teorici.

Purtroppo il caso non è così semplice. Infatti ciò che Döblin dice dal punto di vista gnoseologico a proposito del rapporto della scienza e dell'arte con la realtà non è una teoria escogitata da lui, bensí un'immagine abbastanza fedele del senso della vita universalmente diffuso fra la maggior parte degli scrittori del periodo che sta dietro di noi. Il concepire fedelmente la realtà in modo conforme al vero e l'intervento attivo negli avvenimenti rappresentano davvero per i moderni scrittori un dilemma insuperabile. Come viene superato questo dilemma? Senza dubbio mediante la vita stessa, mediante il legame con la vita del popolo. Lo scrittore che è profondamente compreso delle tendenze reali della vita del popolo e che in certo qual modo le vive personalmente, si sente solo come l'organo esecutivo di queste tendenze; la sua rappresentazione della realtà appare ai suoi occhi solo come una riproduzione di queste stesse tendenze, anche quando egli non rappresenta neppure un solo fatto dell'a realtà così come gli si presenta immediatamente. «La società francese ha

da essere lo storico, ed io solo il suo segretario», dice Balzac.

L'oggettività del grande scrittore è il legame oggettivo e insieme vitale che lo unisce alle grandi tendenze dello sviluppo storico stesso. E la «partitarietà di chi agisce»? Essa sorge in modo altrettanto organico dalla lotta delle forze storiche nella realtà oggettiva della società umana. È un feticismo moderno credere che le tendenze operanti nella storia posseggano una forma del tutto indipendente dagli uomini, un'oggettività completamente separata da essi. Pur nella loro oggettività e nella loro esistenza indipendente dalla coscienza umana, esse sono invece soltanto la sintesi realmente viva di aspirazioni umane che nascono dalle stesse basi economico-sociali e mirano alle stesse mete storico-sociali. Per gli uomini legati in modo vivo e profondo con questa realtà la conoscenza vera e l'attività pratica non formano un'antitesi, ma un'unità. Lenin ha detto giustamente, in polemica con Struve, che voleva contrabbandare nel movimento rivoluzionario il concetto borghese della morta «oggettività scientifica»: «D'altro lato il materialismo racchiude, per così dire, in sé l'elemento della partitarietà, in quanto esso è obbligato, in ogni valutazione di un avvenimento, a porsi direttamente ed apertamente dal punto di vista di un certo gruppo sociale».

Lenin non fa che esprimere, con la chiarezza scientifica del materialismo dialettico, ciò che tutti i maggiori rappresentanti della democrazia rivoluzionaria – fossero essi politici militanti, poeti o pensatori – hanno sempre fatto nella pratica. Ciò che distingue il marxismo dai non marxisti o dai democratici rivoluzionari premarxisti, è che in questi i nessi sociali e gnoseologici che sono alla base dell'unità della loro teoria e della loro prassi, non sono coscienti, ed essi realizzano questa unità, nella maggior parte dei casi, sulla base di una «falsa coscienza» spesso infarcita di illusioni. Ma le esperienze, in particolare, della storia letteraria, mostrano che quando lo scrittore ha radici profonde nella vita del popolo, quando trae ispirazione per le sue opere da questa familiarità coi problemi più importanti della vita

popolare, egli può penetrare, anche con una « falsa coscienza », fino alle basi piú profonde della verità storica. Così fecero Walter Scott, Balzac, Tolstoj. E l'oggettività della fantasia poetica, che è legata nel modo piú intimo a questa « partitarietà di chi agisce », si fonda proprio sul fatto che in essa, nonostante la continua trasformazione dei « fatti » della vita immediatamente data, giungono ad esprimersi le grandi leggi storiche oggettive, le tendenze storiche di sviluppo che sono realmente determinanti e decisive.

Il carattere di transizione del romanzo storico umanistico dei nostri giorni si manifesta inoltre nel carattere di relativa fortuità della sua tematica. Abbiamo già messo in evidenza le ragioni storiche oggettive che hanno determinato questo carattere fortuito; ma altro è considerare una cosa come dovuta a cause storico-sociali, altro scorgere in questo fenomeno l'espressione adeguata di una corrente storicamente giusta. Proprio qui il carattere di transizione si manifesta bensí chiaramente, ma in forme molto complicate. Ci si deve guardare dallo scambiare la fortuità presente della tematica storica con quella del periodo precedente. Certo, come abbiamo visto, la teoria di Feuchtwanger, da noi ampiamente riferita, ha un rapporto molto stretto con le teorie borghesi decadenti della soggettivizzazione della storia; e in questo stesso scritto Feuchtwanger si richiama ampiamente, esprimendo il suo consenso, a Nietzsche e a Croce. Ma sarebbe del tutto errato identificare l'innegabile soggettivismo storico di Feuchtwanger con quello di Flaubert, di Jacobsen o di Conrad Ferdinand Meyer. C'è un'opposizione profonda nel contenuto politico-sociale. E questo contenuto politico agisce nel senso che Feuchtwanger, nel corso della sua evoluzione, cerca sempre piú di giungere a una tematica organica e vi si avvicina gradualmente. Come vedremo in seguito, i suoi primi romanzi storici corrispondono ancora in larga misura alla sua « teoria del costume » per quanto riguarda la storia. Ma già il tema di Giuseppe Flavio rappresenta un grado incomparabilmente superiore di oggettività storica: nella concreta rappresentazione di Feuchtwanger, la lotta fra

nazionalismo e internazionalismo può anche essere, qua e là, molto modernizzata, ma il contrasto esiste nella stessa materia storica, e Feuchtwanger – andando contro la sua teoria – lo sviluppa da essa più che inserirvelo soggettivamente. Qui appare chiaro il netto contrasto fra il romanzo storico degli umanisti dei nostri giorni e il romanzo storico del periodo di decadenza della borghesia.

Ma in tal modo il carattere fortuito della tematica non è affatto superato completamente. Abbiamo già detto che solo molto di rado il romanzo antifascista sceglie come argomento la storia tedesca. Ciò rappresenta, senza dubbio, una debolezza della battaglia antifascista. Dimitrov ha attirato molto giustamente l'attenzione sulla straordinaria importanza politica e propagandistica della falsificazione della storia tedesca da parte dei fascisti. La debolezza dell'opposizione di sinistra in Germania fu dovuta per molto tempo al fatto che essa, di fronte ai grandi problemi nazionali della storia tedesca, aveva assunto un atteggiamento astratto e negativo. Ciò si era manifestato già nel comportamento di insigni rivoluzionari come Johann Jacobi e Wilhelm Liebknecht di fronte all'aspetto nazionale delle guerre di Bismarck, che hanno pur sempre condotto all'instaurazione dell'unità germanica. Nel movimento operaio tedesco si determinò la situazione, fatale per lo sviluppo successivo, per cui le giuste posizioni di Marx e di Engels rimasero quasi sconosciute, e fra le masse si diffusero, da un lato, la capitolazione ideologica di fronte ai successi della « politica realistica » di Bismarck (Lassalle e Schweitzer) e dall'altro, le teorie di opposizione astratte, provinciali e moralistiche di Liebknecht. E anche i successivi movimenti di opposizione all'imperialismo, allo sciovinismo e alle altre tendenze reazionarie sono stati, in Germania, quasi sempre affetti da questa unilateralità astratta e moralizzante, dall'incapacità di affrontare concretamente i problemi della storia tedesca e di combattere in questo campo la propaganda della reazione con le armi di un'ideologia veramente patriottica, sul piano storico come su quello della creazione letteraria. Rimane merito imperituro di Franz Mehring aver intra-

preso quasi da solo questa lotta in modo energico e concreto.

Le esperienze della lotta contro il fascismo devono condurre necessariamente, in questo campo, a una critica della prassi antecedente della sinistra democratica. (Va da sé che il partito comunista tedesco, in cui le tradizioni luxemburghiane, anche per quanto riguarda la questione nazionale, sono rimaste vive molto a lungo durante il periodo della repubblica di Weimar, è anch'esso corresponsabile di questa situazione). Il compito che qui si determina non è solo quello di smascherare le falsificazioni fasciste della storia; occorre fare molto di più: ricostituire sul piano scientifico e su quello della creazione letteraria, le tradizioni della democrazia rivoluzionaria tedesca, dimostrare che le idee della democrazia rivoluzionaria non furono un'« importazione » dall'Occidente, ma si svilupparono dalle lotte di classe in Germania, e che la grandezza dei più grandi spiriti della Germania fu sempre intimamente legata al destino di queste idee. Gli scrittori antifascisti hanno dunque il grande compito di far conoscere al popolo tedesco le idee della democrazia rivoluzionaria e le idee della polemica umanistica, presentandole come prodotti necessari e organici della stessa evoluzione tedesca. È chiaro che in questa lotta antifascista proprio il romanzo storico può avere una parte essenziale e certamente l'avrà in avvenire. Ma è altresì evidente che finora esso non è stato all'altezza di questa funzione.

Certo le tradizioni letterarie della Germania sono in contrasto con questa problematica. Sorprende constatare come la tematica storica tedesca occupi un posto modesto nella letteratura tedesca, in cui pure la storia ha gran parte (specialmente nel dramma). Ma non bisogna dimenticare che la posizione di uno Schiller o di un Georg Büchner non può essere in nessun modo paragonata a quella di un moderno fuoruscito antifascista. Allora movimenti vitali di massa esistevano soltanto all'estero. Era quindi comprensibile e giusto che al pubblico tedesco si presentasse questa tematica straniera coi suoi problemi affini a quelli nazionali. Oggi invece l'emigrazione antifascista è la voce della

lotta di liberazione di milioni di lavoratori tedeschi. E, in conformità a questa lotta viva e reale, la rappresentazione e divulgazione della storia tedesca, da un punto di vista rivoluzionario o reazionario, è ora veramente un *hic Rhodus, hic salta*.

Con la conquista della storia tedesca la democrazia rivoluzionaria tedesca conquista anche la concretezza del suo carattere nazionale, della sua funzione di guida della nazione. Il grande compito attuale è quello di dimostrare, sul piano scientifico e su quello della creazione letteraria, che la democrazia rivoluzionaria è l'unica via di salvezza per la Germania. Ma per far comprendere ciò alle masse più larghe occorre appunto distruggere, con un lavoro positivo, la teoria demagogica fascista del « carattere d'importazione occidentale » delle idee progressiste e rivoluzionarie in Germania.

Ci si consenta un esempio. Nella sua intima essenza, il problema centrale del romanzo di Feuchtwanger ispirato a Giuseppe Flavio è un problema fondamentale della Germania. La lotta fra i compiti del nazionalismo e quelli dell'internazionalismo ha una parte essenziale nella storia concreta della Germania, e non solo dal momento in cui è sorto il movimento rivoluzionario dei lavoratori. Già la Rivoluzione francese aveva messo all'ordine del giorno il tragico conflitto insito in questo problema. Basti pensare a Georg Forster e ai giacobini di Magonza. Ma chi conosce la storia della Germania di quel tempo sa che il destino di Forster fu sí un'esasperazione estrema, ma appunto nel suo carattere estremo tipica, di un conflitto tragico generalmente diffuso in quel periodo. E la comprensione realmente viva, ricca e concreta dei tipi umani e del significato politico-sociale del problema di Giuseppe Flavio richiede appunto la mediazione di questi rapporti e di questi fatti storici. Ma essi sono quasi del tutto ignoti alle grandi masse del popolo tedesco e degli stessi intellettuali. È quindi inevitabile che creazioni importanti come questo romanzo di Feuchtwanger esercitino bensì un'impressione profonda dal punto di vista umano, sollevino sí problemi profondi di attualità politica, ma rimangano sospesi nel vuoto dal punto di vista

nazionale e storico-nazionale. Quel nesso diretto e immediatamente percepibile con la vita nazionale contemporanea, che si trovava in Balzac o in Tolstoj, manca e deve necessariamente mancare in queste circostanze. Per questo difetto l'emigrazione antifascista offre un fianco scoperto alla demagogia nazionale del fascismo.

Un terzo elemento che mette in luce il carattere di transizione del romanzo storico antifascista, è la sua tendenza alla monumentalità storica. Anche questo romanzo prende le mosse dalle grandi figure della storia e non le fa nascere, come il tipo classico di romanzo storico, dal terreno concreto della vita popolare. Certo anche qui, nonostante l'apparente somiglianza col periodo precedente del romanzo storico, bisogna sottolineare la differenza. Questa tendenza alla monumentalità, come si è notato, non è di carattere decorativo e pittoresco. Essa scaturisce dalle combattive tradizioni illuministiche dei migliori umanisti dei nostri tempi. I quali rendono intelligibili a se stessi e ai lettori le grandi lotte della storia riducendole al contrasto di ragione e irrazionalità, di progresso e reazione. Ripetiamo: questa energica e battagliera ripresa della difesa delle tradizioni del progresso umano, della loro difesa nell'epoca del Rinascimento e dell'illuminismo, rappresenta una svolta importante nella storia della letteratura. Dopo lo sterile scetticismo, dopo il compromesso amaro, o in seguito addirittura comodamente rassegnato, con la realtà capitalista, e quindi dopo il decadentismo letterario, è il primo grido di battaglia per la difesa della civiltà umana.

Ma con questa troppo rapida e troppo astratta volatilizzazione delle concrete lotte storiche di classe in problemi di opposizione fra ragione e irrazionalità, molto va nuovamente perduto dei legami con la vita reale del popolo. Il significato vivo di quelle grandi sintesi astratte che furono le teorie dei grandi illuministi sta appunto nel fatto che esse erano sintesi di problemi reali, di vere sofferenze e speranze del popolo; che in ogni momento potevano essere ricondotte da questa forma astratta al linguaggio concreto di problemi concreti, vale a dire politico-sociali, e che non avevano mai perduto il contatto con questi problemi. Per

quanto riguarda il contenuto e la tendenza, nella letteratura dell'emigrazione antifascista, questo rapporto esiste certamente. Ma la concentrazione su questa lotta astratta di principi astratti determina a volte, nella rappresentazione concreta, un allontanamento dalla vita, che conduce alla scomparsa o all'offuscamento dei contrasti reali, e perfino, in qualche caso, a una deformazione degli scopi ardentemente perseguiti dall'autore. Nel suo saggio sul romanzo storico Feuchtwanger formula questo contrasto in maniera quasi pericolosa, onde questa formulazione, ben diversamente dalla sua produzione, esprime un atteggiamento aristocratico, di estraneità e di distacco dal popolo. « Lo storico, come il romanziere, vede nella storia la lotta di una piccola minoranza fornita di giudizio e decisa a giudicare contro la spaventevole e compatta maggioranza dei "ciechi", dei dissennati guidati solo dall'istinto ». È questa un'apologia teoretica dell'Erasmo di Zweig, ma non dei romanzi su Giuseppe Flavio dello stesso Feuchtwanger.

Ma anche in Heinrich Mann si trovano passi, e non privi d'importanza, in cui la lotta concreta fra forze storiche concrete si volatilizza in una siffatta astrazione. Mann dice una volta a proposito del suo *Enrico IV*: « Egli sa che una specie di uomini non vuole questo e proprio in essa egli si deve imbattere ovunque fino alla fine. Non sono già cattolici, protestanti, spagnoli o francesi. È una specie di uomini che vuole la cupa violenza, la degradazione; che ama gli eccessi nel terrore e nell'estasi impura. Costoro saranno i suoi eterni avversari; egli però è una volta per sempre l'inviato della ragione e dell'umana felicità ». Qui i grandi conflitti storico-sociali, che determinano il contenuto della lotta dell'umanità per il progresso, si riducono a un'astrazione quasi antropologica. E in tal modo viene distrutta proprio la loro concretezza storica. Poiché se questi conflitti non hanno un carattere storico-sociale concreto, ma sono conflitti eterni di due tipi di umanità, come è possibile quella vittoria dell'umanità e della ragione il cui campione più grande e più eloquente è proprio Heinrich Mann?

Ma questo modo di vedere condiziona certi principi fondamentali della creazione poetica. Poiché se si parte da una concezione di questo tipo, è perfettamente naturale che Enrico IV, come eterno inviato della ragione e dell'umanità, esiga una posizione assolutamente centrale nella creazione poetica. La sua figura, i suoi problemi, il suo significato storico e la sua fisionomia politica e umana non nascono concretamente dai contrasti determinati di una fase di sviluppo determinata della vita del popolo francese; ma, al contrario, questi problemi della vita popolare francese appaiono come un semplice campo d'azione — in certo senso casuale — ove tradurre in realtà questi ideali eterni.

Naturalmente l'*Enrico IV* di Heinrich Mann non è costruito solo su questo principio: poiché in tal caso non potrebbe essere un'opera d'arte che respira la vita reale. Ma il carattere di transizione, a cui abbiamo accennato, si manifesta anche in un'opera così importante in quanto la sua composizione rivela una lotta fra due opposti principi: la lotta della concreta concezione storica dei problemi della vita del popolo, a un determinato stadio del suo sviluppo, coi principi astrattamente monumentalizzati ed « eternanti » delle tradizioni illuministiche portate all'esagerazione.

Dal punto di vista della storia letteraria, si riconosce qui in Heinrich Mann l'influsso delle concezioni di Victor Hugo. E ciò è importante e degno di rilievo, perché nella sua evoluzione Victor Hugo si allontanò dal romanticismo e diventò un precursore della rivolta umanistica contro l'imbarbarimento del capitalismo. In questa evoluzione Victor Hugo accoglie molti elementi dell'ideologia illuministica; ma sul piano artistico rimangono in lui parecchie concezioni romantiche, antistoriche nella loro più intima essenza. Qui dunque Heinrich Mann è legato al passato, ma non al tipo classico del romanzo storico, bensì ai suoi antipodi romantici.

Lo stesso Heinrich Mann, parlando del romanzo *Quatre-vingt-treize*, ha trattato del rapporto di Victor Hugo con la letteratura moderna e si è pronunciato per Victor Hugo contro Anatole France. Oggi questo articolo è cer-

tamente superato per lo stesso Heinrich Mann (esso uscì nel 1931 in forma di libro), ma i suoi argomenti sono così importanti per la genesi artistica e ideologica dell'*Enrico IV*, che ne dobbiamo riportare i passi essenziali. Heinrich Mann parla della grande scena di Victor Hugo in cui si confrontano Danton, Robespierre e Marat. « Ognuno di essi potrebbe essere definito dal punto di vista sociale e patologico. Proprio nel loro caso ci sarebbe facile: abbiamo *Les dieux ont soif*. Allora non ci resterebbe nulla se non le creature più o meno malate di un'epoca che gonfiava artificialmente i suoi personaggi e li metteva in mostra. Sarebbe questa una conoscenza che rimpicciolisce. Ognuno, in determinate ore, vede la problematicità della grandezza umana, e nessuno scrittore di vasta e durevole influenza fu un cattivo conoscitore della vita. Ma una conoscenza che ingrandisce piuttosto vede il personaggio in una dimensione superiore alla realtà, ovunque esso abbia le proprie radici. Allucinazioni, depressione quasi maniaca sfociano qui in una personalità indubitabile e diventano un grande destino. Ci rifiutiamo di seguire l'autore in questa operazione? Bisognerebbe tuttavia tener presente che solo così la storia non rimane limitata ai casi patologici. Solo così la considerazione della vita non si abbassa ».

Abbiamo a che fare qui con un dilemma tipicamente moderno. Poiché la considerazione politico-sociale degli scrittori si è allontanata dal terreno della vita popolare, si impone questa scelta, come in Heinrich Mann, fra patologia e monumentalizzazione astratta, fra « conoscenza che ingrandisce » e « conoscenza che rimpicciolisce ». Heinrich Mann è qui ingiusto nei confronti di Anatole France. La descrizione degli uomini visti da vicino è, nel romanzo di Anatole France sulla Rivoluzione, qualcosa di ben diverso da una semplice « conoscenza che rimpicciolisce ». In questa rappresentazione di Anatole France è implicita una delusione circa la democrazia borghese al culmine della sua realizzazione suprema, una rappresentazione poetica delle contraddizioni umane che si determinano proprio in questo tragico culmine. Noi non diciamo che Anatole France sia completamente venuto a capo, dal punto

di vista poetico, di questo grave problema; ma la critica di Heinrich Mann non coglie i limiti della capacità rappresentativa di Anatole France, bensì coglie, al contrario, quegli aspetti in cui egli si accosta solo superficialmente, solo apparentemente, a quell'altra letteratura della delusione tardo-borghese che diffonde realmente una conoscenza patologica degli uomini, fatta per « rimpicciolirli »; coglie proprio quei tratti in cui il suo modo di rappresentazione addita l'avvenire.

Ma questa antinomia heinrichmanniana fra conoscenza che ingrandisce e conoscenza che rimpicciolisce è veramente inevitabile? Non si dà qui una terza possibilità? Noi crediamo che proprio l'*Enrico IV* mostri chiaramente che questa possibilità esiste. Proprio la concezione heinrichmanniana di un'umanità reale e vittoriosa nasce, come in ogni scrittore realistico di vero talento, dalla coscienza che i tratti veramente grandi di umanità sono presenti nella vita stessa, nella realtà oggettiva della società, nell'uomo stesso, e che lo scrittore si limita a renderli in forma concentrata con mezzi poetici.

Proprio le mirabili dichiarazioni di Heinrich Mann a proposito di Edgar André, che abbiamo già avuto occasione di citare, mostrano nel modo più chiaro che egli ha perfettamente presente questa terza possibilità. Proprio i terribili avvenimenti successivi all'ascesa di Hitler al potere gli hanno aperto gli occhi su questa realtà eroica, la quale né viene rimpicciolita se vista da vicino, né può essere ingrandita mediante la monumentalizzazione. Più volte, nei suoi articoli, egli ha descritto in modo straordinariamente semplice e pertinente le manifestazioni di una nuova umanità eroica. E molti punti nell'*Henry IV* rivelano già questo spirito nuovo, che non ha più nulla che fare con la stilizzazione di Victor Hugo e col vecchio dilemma di Heinrich Mann.

Ma anche sotto questo aspetto l'*Enrico IV* è un prodotto di transizione. Originariamente abbozzato ancora sotto il vivo influsso della monumentalizzazione victorhughiana degli eroi storici, considerati come eterni esponenti dell'ideale, la rappresentazione giunge spesso a con-

creta e schietta pienezza di vita. Senonché la rappresentazione realmente concreta di questa pienezza di vita nella sua schiettezza e umanità è ostacolata dal quadro della concezione originaria. E si può affermare a buon diritto, come abbiamo già fatto per il dilemma di Alfred Döblin fra la favola e l'informazione, che il dilemma di Heinrich Mann fra conoscenza che ingrandisce e conoscenza che rimpicciolisce, non è stato escogitato dall'estetica, bensì è passato nell'estetica dalla vita stessa. Ma da un grado di sviluppo della vita che la vita stessa, e con essa anche Heinrich Mann, aveva già oltrepassato. La lotta che Heinrich Mann conduce attualmente sul piano della creazione letteraria, è la lotta con l'eredità di un passato che egli ha già superato dal punto di vista politico e dal punto di vista umano. L'intento della sua lotta è di trovare una forma poetica perfettamente adeguata a questo nuovo modo di sentire la vita. Noi non svalutiamo la straordinaria importanza dell'*Enrico IV* nella storia della letteratura, quando lo definiamo un prodotto di transizione, ma anzi lo mettiamo energicamente in rilievo. Esso è un prodotto del passaggio della parte migliore degli intellettuali tedeschi, e con essi del popolo tedesco, alla lotta aperta contro la barbarie hitleriana e al risveglio della democrazia rivoluzionaria in Germania.

2. Carattere popolare e spirito genuino della storia.

Il carattere di transizione del romanzo storico dell'umanesimo antifascista ci appare chiaro soprattutto se esaminiamo i metodi e i mezzi artistici con cui viene presentata la parte sostenuta dal popolo nella storia. Tutti questi scrittori rappresentano vicende del popolo. La differenza decisiva che li distingue dal romanzo storico borghese del periodo precedente è appunto di aver abbandonato la tendenza alla privatizzazione della storia, alla sua trasformazione in uno splendido esotismo di colore sulla base di una psicopatologia del pari stravagante ed eccentrica. Poiché i destini centrali rappresentati da questi romanzi

storici sono fin da principio profondamente legati ai destini del popolo sotto l'aspetto sociale ed umano, si determina, dal punto di vista del contenuto, un movimento importante verso la problematica del romanzo storico classico.

Ma dal punto di vista artistico, nonostante tutto questo, non si è ancora verificata una rottura decisa con le forme e i modi di rappresentazione del romanzo storico moderno; oggi non si vede ancora che sia stata raccolta l'eredità classica per quanto riguarda la composizione, la struttura, l'azione, e specialmente il rapporto del protagonista e del suo destino con la vita spiegata del popolo. I classici del romanzo storico rimangono, per il nuovo umanesimo, figure quasi altrettanto dimenticate della storia letteraria, con cui non occorre fare i conti dal punto di vista artistico, come lo erano state per gli scrittori del periodo precedente.

Questo stato di cose apparentemente estetico-formale o, se si preferisce, storico-letterario, va però, nella sua essenza, molto al di là dei limiti dell'estetica e della storia letteraria. Heinrich Mann, Feuchtwanger, Bruno Frank e altri presentano bensì vicende che riguardano tutto un popolo, ma non le configurano a partire dal popolo stesso. I classici del romanzo storico erano — basti pensare a Walter Scott — politicamente e socialmente molto più conservatori di Heinrich Mann e di Feuchtwanger. In loro non si trovava, né poteva essere diversamente, l'adesione appassionata alla trasformazione rivoluzionaria della società, che si trova in questi ultimi. Ma Walter Scott e gli altri classici del romanzo storico, nella loro esperienza vissuta della storia, nella loro concreta e viva concezione di essa, sono molto più vicini alla vita popolare degli stessi maggiori scrittori democratici di oggi. Per Walter Scott la storia è prima di tutto e direttamente vicenda del popolo. La personificazione consapevole di un siffatto destino da parte di grandi figure storiche, l'esplicazione del rapporto di queste vicende coi problemi del presente scaturiscono per lui, in modo organico, solo dalla comprensione concreta della vita del popolo in un determinato periodo storico. Egli arriva, quindi, a partire dall'esperienza del popolo stesso,

dall'anima del popolo, e non semplicemente *per* il popolo.

Gli attuali umanisti antifascisti si rivolgono al popolo con un pathos molto piú vivo e appassionato che non fosse il caso per la maggior parte dei classici. Proprio questa passione è un segno che indica come la parte migliore degli intellettuali democratici, sotto l'influsso dei grandi e paurosi avvenimenti degli ultimi anni, sia risolta a rompere il passato isolamento dalla vita del popolo. Questa risolutezza, già tradotta in pratica nel campo politico-pubblicistico, costituisce un passo di straordinaria portata storica. Il romanzo storico moderno di questi scrittori è un'espressione artistica di questa risolutezza ad alto livello. Ma è nella natura delle cose che proprio sul terreno artistico, proprio nella radicale trasformazione di tutti i principi compositivi del romanzo, in virtù della quale esso deve esprimere la voce stessa del popolo e non solo il rapporto dello scrittore coi problemi della vita popolare, quella determinazione può necessariamente tradursi in pratica solo a poco a poco, in modo ineguale e solo dopo profonde chiarificazioni di carattere storico, ideologico e artistico. Oggi la situazione è ancora tale che questi scrittori scrivono *si* per il popolo sul destino del popolo, ma nei loro romanzi il popolo ha solo una parte secondaria, è solo un oggetto che serve alla dimostrazione artistica di ideali umanistici (il cui contenuto, peraltro, è in rapporto stretto coi maggiori problemi della vita del popolo), e dal punto di vista artistico esso è lo scenario per l'azione principale, che *si* svolge su un altro piano, non direttamente legato alla vita del popolo.

Il romanzo storico del nuovo umanesimo è quindi una continuazione del piú recente romanzo storico borghese nella misura in cui la sua azione si svolge essenzialmente nelle alte sfere della società. Abbiamo già mostrato come, nell'ambito di questa affinità, vi sia una profonda differenza, anzi un'opposizione del contenuto sociale, della psicologia ecc. Poiché relativamente alla concezione dell'« alto » e del « basso » nella società possono sorgere facilmente malintesi, poiché la concezione del carattere popolare in rapporto alla rappresentazione della storia dal « basso »

può facilmente essere fraintesa in modo volgare, sarà necessaria una breve chiarificazione di questi concetti.

Anzitutto facciamo notare ancora una volta una cosa che per il lettore di questo lavoro non è certo piú una novità, e cioè che per rappresentazione dal « basso » noi non intendiamo affatto l'esclusione dal romanzo dei grandi personaggi storici, né intendiamo un romanzo storico in cui l'argomento sia costituito solo dalle classi oppresse della società. Un romanzo storico di tal genere è *anche* possibile; è stato realizzato per esempio, nelle opere di Erckmann-Chatrian. Ma dopo quanto abbiamo detto è fuor di dubbio, speriamo, che esso non può essere il modello del romanzo storico e che, al contrario, questo tipo di romanzo mette in evidenza, in forma nuova, ma non meno marcata, i lati problematici della moderna evoluzione letteraria. Gli eroi di Walter Scott, di Puškin, di Lev Tolstoj provengono per la maggior parte dagli strati superiori della società, e tuttavia negli eventi della loro vita si rispecchia sempre la vita e il destino di tutto il popolo.

Cosí, per quanto riguarda il romanzo storico in generale, bisogna precisare e concretizzare ulteriormente queste antitesi. Che cosa è importante nel romanzo storico? In primo luogo che vengano rappresentati destini individuali in cui i problemi dell'epoca trovino la loro espressione al tempo stesso *immediata* e tipica. La via verso l'« alto », che è stata percorsa dal romanzo moderno, è sostanzialmente la via verso l'eccentricità sociale dei destini rappresentati. Questa eccentricità di destini, in cui si esprime artisticamente il fatto che gli strati superiori della società hanno cessato di essere le guide dell'intero progresso nazionale, riceve un'espressione artistica adeguata solo quando i personaggi che incarnano queste esperienze sono distanziati dalla vita quotidiana del popolo anche per la loro posizione sociale, quando hanno un carattere eccentrico anche dal punto di vista sociale. Questa eccentricità, come caratteristica di un determinato strato sociale è senza dubbio *anche* di natura tipica. Ma l'elemento decisivo dal punto di vista artistico è il contenuto sociale e psicologico del destino che viene rappresentato; e cioè il problema se questo destino sia col-

legato o meno, intrinsecamente, alle grandi questioni tipiche della vita del popolo.

Questa mancanza di legame intrinseco si può manifestare quindi anche in romanzi che, per i temi trattati, sembrano ricavati direttamente dalla vita del popolo e vogliono rappresentare la vita dal « basso ». Citiamo un solo esempio tipico: il personaggio di Frank Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz*. Biberkopf è un operaio; il suo ambiente, sotto l'aspetto esteriore, viene rappresentato con la massima esattezza immaginabile. Ma quando Döblin lo fa uscire dalla vita operaia, ne fa un lenone e un criminale e poi, dopo varie avventure, lo conduce a una fede mistica nel destino, ci si chiede che cosa abbia a che fare il contenuto psicologico di un tale destino individuale con quello della classe operaia tedesca del dopoguerra e, in essa e per mezzo di essa, col destino del popolo tedesco di questo periodo. Evidentemente ben poco. Con ciò non si vuole contestare la possibilità psicologica del caso singolo presentato da Döblin, anzi neppure del suo ripetersi in questo ambiente. Qui importa non la verità psicologica del singolo caso, l'autenticità sociologica e il colore dell'ambiente, bensì il contenuto del destino. E questo contenuto, in Döblin è eccentrico per il popolo tedesco. È eccentrico come lo sono, ad esempio, le vicende rappresentate da Joyce e da Musil, con le quali il libro di Döblin ha un'intima affinità. Collocando la sua azione nell'ambiente operaio berlinese, Döblin non ha eliminato, ma accresciuto ancora questa eccentricità.

Consideriamo invece la Tatjana dell'*Evgenij Onegin* di Puškin oppure, per prendere un esempio tedesco contemporaneo, i *Buddenbrook* di Thomas Mann. Questi due romanzi, dal punto di vista sociale, hanno come argomento le classi « alte ». Ma Belinskij ha potuto giustamente chiamare il romanzo in versi di Puškin un'« enciclopedia » della vita russa; e proprio l'esempio di Tatjana è un importante destino generale in cui sembrano sintetizzati i problemi più importanti della vita del popolo russo di un periodo di transizione. Thomas Mann non può più avere questa universalità ampia e immediata di Puškin. Ma il destino della sua famiglia patrizia di Lubeca appare come il destino

chiuso e isolato di una famiglia solo dal punto di vista esteriore ed artistico. I piú importanti problemi spirituali e morali del passaggio della Germania al capitalismo moderno e sviluppato trovano qui una grande e tipica espressione poetica. E questo passaggio è una svolta nel destino storico di tutto il popolo tedesco.

Se quindi rimproveriamo al romanzo moderno di non rappresentare la storia dal «basso», è chiaro a che cosa mira questo rimprovero. Ma col rifiuto dei destini storicamente e socialmente eccentrici abbiamo compiuto, dal punto di vista di una grande arte, solo il primo passo verso la chiarificazione di questo problema. Anche il contenuto sociale e psicologico tipico può essere adatto o inadatto alla rappresentazione epica. E qui giungiamo alla questione artistica centrale del romanzo storico odierno; infatti la tendenza a ciò che è apertamente eccentrico è già in corso di estinzione. Perché le figure di Walter Scott o di Lev Tolstoj, pur appartenendo alla media nobiltà, sono figure popolari? Perché nella loro vita si rispecchia il destino del popolo? La ragione è semplice. Scott come Tolstoj hanno creato uomini in cui il destino personale e il destino storico-sociale sono legati fra loro nel modo piú stretto. E anzi in modo tale che certi aspetti importanti e generali del destino del popolo si esprimono in forma *immediata* nella vita di questi personaggi. Il genuino spirito storico della composizione si rivela proprio nel fatto che tali esperienze personali, senza perdere questo loro carattere, senza trascendere l'immediatezza di questa vita, toccano tutti i grandi problemi del tempo, sono ad essi organicamente legate, sorgono e si sviluppano necessariamente da essi. Quando Tolstoj, in *Guerra e pace*, presenta Andrej Bolkonskij, Nikolaj e Petja Rostov ecc., crea uomini e destini in cui proprio l'influsso di questa guerra determinata agisce direttamente sui destini privati degli uomini, sulla trasformazione esteriore della vita e sull'intimo modificarsi del comportamento etico-sociale.

Questa immediatezza dei rapporti della vita con gli avvenimenti storici è il primo elemento decisivo. Poiché il popolo vive la storia in forma immediata. La storia è la sua

ascesa e il suo declino, la catena delle sue gioie e dei suoi dolori. Se l'autore di romanzi storici riesce a inventare uomini e destini in cui appaiano in forma immediata gli importanti contenuti, problemi, tendenze ecc. umano-sociali di un'epoca, allora si può dire che egli è in grado di rappresentare la storia dal « basso », movendo dalla vita del popolo. E i grandi personaggi storici rappresentati dai classici hanno la grande funzione artistica di sintetizzare a un più alto grado di tipicità storica e di universalizzare poeticamente questi problemi e queste tendenze, una volta che sono stati resi concreti e tali da poter essere rivissuti da noi in forma immediata. Si supera così quell'indugiare nella mera immediatezza della vita del popolo, nella mera spontaneità dei movimenti popolari, come abbiamo esaminato sull'esempio tipico dei romanzi storici di Erckmann-Chatrian. Perciò, come abbiamo già mostrato, nei classici le grandi figure storiche devono essere di necessità, nell'insieme della composizione, personaggi secondari; ma come personaggi secondari sono assolutamente indispensabili per completare e universalizzare il quadro storico.

Dal punto di vista del carattere popolare possono dunque sorgere qui, per il romanzo storico, pericoli di due specie. Abbiamo già trattato ampiamente il primo, e cioè quello che i destini privati, per quanto rappresentati in modo vivo sotto l'aspetto umano e psicologico, non siano connessi in modo organico coi problemi storici della vita popolare, coi contenuti storico-sociali più importanti del periodo rappresentato: che rimangano soltanto destini privati (sia pure, eventualmente, di una certa tipicità sociale) e che la storia si degradi alla semplice funzione di sfondo e di scenario decorativo.

Per il romanzo storico dell'umanesimo antifascista esiste il pericolo opposto. I migliori rappresentanti di questa tendenza assumono fin da principio la loro materia a un alto grado di astrazione. Conformemente a questo modo di pensare essi scelgono come eroi protagonisti storici capaci d'incarnare in maniera sentimentalmente e concettualmente adeguata quelle grandi idee e ideali umanistici per i quali questi scrittori combattono. Ma in tal modo va perduta

l'immediatezza dell'esperienza storica, o almeno c'è pericolo che essa vada perduta. Poiché le figure importanti della storia sono importanti proprio perché innalzano al livello del pensiero e universalizzano quei problemi che nella vita si presentano dispersi e in forma puramente individuale come semplici destini privati.

Ripetiamo ancora: questo è un importante aspetto positivo del romanzo storico dell'umanesimo antifascista, un passo innanzi nel senso di eliminare quella frattura, quella mancanza di rapporti fra il passato e il presente di cui soffriva il romanzo storico del periodo precedente, anche nei suoi esponenti migliori. Ma il rapporto così stabilito è *troppo diretto, troppo intellettualistico, troppo generale*.

Del pericolo della generalizzazione intellettualistica (lotta della ragione e dell'irrazionale come contenuto della storia) abbiamo già fatto cenno, mostrando come essa indebolisca il carattere specifico e concretamente storico della vicenda. Ora dobbiamo segnalare un altro pericolo che a quello si riconnette strettamente, e cioè che l'esperienza immediatamente vissuta della storia sia elevata a una forma troppo intellettuale; o, per dir meglio, che la via dall'immediata esperienza vissuta della storia alla generalizzazione e alla sintesi di questa esperienza sia troppo breve e quindi troppo astratta. Essa è breve ed astratta in quanto l'intero processo si svolge *in un uomo solo*, nello stesso protagonista storico, nel rappresentante degli ideali umanistici. Perciò, da un lato, l'esperienza immediata non si può esplicare in quella ampiezza e molteplicità di aspetti che raggiunge nelle figure che non hanno la funzione di elevare queste esperienze al più alto livello di astrazione storicamente possibile; e, d'altro lato, vi è solo una strada che conduce dall'esperienza vissuta alla generalizzazione: quella che si svolge nell'anima di un singolo uomo; e questa via è di necessità più stretta, più rettilinea e più semplice di quanto non avvenga quando vie diverse e molto divergenti, coincidono con le esperienze di personaggi umanamente e socialmente diversi, vengono riassunte e sintetizzate da un altro protagonista, cioè dal protagonista storico, che nei classici rimane per l'appunto, un personaggio secondario.

A ciò si aggiunge il fatto che l'elaborazione generalizzante della propria esperienza deve avere necessariamente un carattere di astrazione intellettuale, mentre la « risposta », che il protagonista storico dei romanzi storici classici dà alle « domande » dei soggetti dell'esperienza immediata non deve essere necessariamente una risposta in senso logico né essere direttamente legata alle loro esperienze vissute. È sufficiente che questa sintesi risponda in senso storico-contenutistico alle domande che sorgono dalle esperienze degli agenti immediati. È evidente che il poeta raggiunge così una maggiore libertà di movimento, e può rappresentare una maggiore abbondanza, una maggiore complessità e intricatezza della vita.

Ritorniamo a *Guerra e pace* di Tolstoj. All'invasione dell'esercito francese in Russia i vari personaggi reagiscono nelle maniere più diverse, ma reagiscono sempre in modo diretto ed umano, in modo che il cambiamento di vita provocato dalla guerra si esprime nei loro mutati sentimenti e nelle loro mutate esperienze. Nessuno di questi personaggi, che si tratti di Andrej Bolkonskij, o di uno dei Rostov, di Denisov o di altri ancora, è obbligato, per le esigenze della composizione, a dare alle proprie esperienze un grado di generalizzazione maggiore di quello che corrisponde al loro stato d'animo del momento. Anche in dialoghi come quello fra Bolkonskij e Bezuchov alla vigilia della battaglia di Borodino, le affermazioni teoriche di Bolkonskij non sono più che generalizzazioni dei suoi stati d'animo soggettivo. Il loro compito è quello di aggiungere una pennellata di colore nel quadro generale, e non già di esprimere tutto il significato.

Quando invece, in Heinrich Mann, il giovane re di Navarra viene a conoscenza dell'avvelenamento di sua madre ad opera di Caterina, deve subito reagire come capo degli ugonotti e opporsi alla furba regina come un avversario che si comporta in modo diplomatico. Le sue espressioni, dettate dal sentimento come dal pensiero, formano l'asse centrale del romanzo. La via dell'intero svolgimento passa per la sua anima. Tutto ciò che vi è in più è solo un materiale illustrativo complementare. È chiaro che in tal modo

il personaggio centrale, da un lato, viene sovraccaricato – ad ogni momento gli viene imposto il compito, poeticamente quasi insolubile, di reagire in modo storicamente adeguato –, e d'altro lato, e proprio per questo, deve essere ancora artificialmente abbreviato il cammino già troppo breve e troppo stretto che conduce dall'esperienza immediata alla generalizzazione riassuntiva. Quando, in situazioni importanti, il poeta non compie questa abbreviazione, quando il personaggio centrale si mantiene a lungo al livello dell'esperienza degli avvenimenti immediatamente vissuti, è inevitabile che la sua statura risulti abbassata e diminuita. Il posto che esso occupa nella composizione costringe il lettore ad attendersi da esso, in ogni situazione qualcosa di importante e di decisivo, e a scorgere nelle esperienze immediate e puramente personali solo un mezzo per raggiungere l'universale storico e non qualcosa che sia fine a se stesso. Anche Tolstoj sintetizza le esperienze del popolo russo in guerra nella figura di Kutuzov. Questo vecchio non ha piú desideri o esperienze di carattere personale, ma risulta di gran lunga meno astratto di quanto non sia spesso il caso per Enrico IV, nonostante lo straordinario talento di Heinrich Mann. La spiegazione di questo fatto è semplice: poiché Kutuzov è solo una figura secondaria nel romanzo, l'esperienza del popolo è vissuta nelle esperienze dei personaggi piú diversi e la loro sintesi o generalizzazione poetica poggia su di una base straordinariamente ampia ed è espressa da un personaggio la cui posizione nel romanzo e la cui natura psicologica tendono appunto a questa funzione di sintesi. Gli uomini del « basso » vivono quindi la storia direttamente, in parte operando, in parte subendo. In « alto » questi due tipi di esperienze si attenuano in una certa misura, diventano astratti, ricevono accenti estranei alla vita e talvolta perfino esorbitano dalla storia. Proprio il fatto che Kutuzov sia nel romanzo un personaggio secondario fornisce quindi la base della sua funzione storicamente e artisticamente profonda e genuina di mediatore fra l'« alto » e il « basso », fra l'immediatezza della reazione agli avvenimenti e la massima consapevolezza possibile in queste determinate circostanze.

Il modo di rappresentare la storia che abbiamo così criticato, è connesso alle tradizioni non ancora completamente superate di un periodo già superato dal punto di vista politico-sociale. Il destino popolare non viene ancora sentito come destino realmente concreto del popolo, ma come astratto destino storico, in cui il popolo sostiene una parte più o meno casuale. L'ineguaglianza dello sviluppo, il suo corso contraddittorio, si rivela nel fatto che proprio il motore effettivo del superamento di questo distacco dal popolo, e cioè l'ardente, appassionata partecipazione alle sorti attuali del popolo tedesco, nella rappresentazione artistica di questo distacco accresce ancora, talvolta questa casualità. In quanto il passato diventa *un materiale per illustrare i problemi del presente*, i destini storici specifici che vengono rappresentati in questi romanzi perdono la loro fisionomia particolare, il loro significato indipendente. Ma nonostante l'ineguaglianza dello sviluppo, la via conduce evidentemente nella direzione di un superamento di questa estraneità.

Da questo punto di vista gettiamo uno sguardo sull'evoluzione di Lion Feuchtwanger. I suoi primi romanzi storici *Jud Süß (Süß l'ebreo)* e *Die hässliche Herzogin (La brutta duchessa)* corrispondono ancora essenzialmente alla teoria che, come vedemmo, Feuchtwanger aveva espresso sul romanzo storico. In entrambi i romanzi la storia è solo un costume decorativo in cui sono avvolti e rappresentati problemi spirituali specificamente moderni. Il destino del Tirolo nelle lotte di predominio fra le case di Lussemburgo, di Absburgo e di Wittelsbach ha ben poco a che fare con la tragedia individuale d'amore di Margarete Maultasch. La tragedia di questa donna intelligente ma brutta, che forma l'interesse umano di questo romanzo (poiché dietro gli intrighi politici per l'egemonia si nasconde ben poco che possa interessare il lettore contemporaneo dal punto di vista storico e umano), è sì intrecciata con grande abilità artistica nel racconto degli intrighi politici, ma per la sua essenza umana non ha quasi alcun rapporto con essi. Molto simile, sotto questo aspetto, è il caso di *Süß l'ebreo*. Anche qui l'argomento principale è formato da un conflitto spiri-

tuale specificamente moderno, da un contrasto ideologico. Feuchtwanger medesimo dice a proposito del suo tema: « Alcuni mesi fa volli mostrare la via percorsa da un uomo dal fare al non fare, dall'azione alla contemplazione, dalla *Weltanschauung* europea a quella indiana. Veniva spontaneo rappresentare questa idea sulla base dell'evoluzione di un uomo dei nostri tempi: Walter Rathenau. Lo tentai e non vi riuscii. Riportai l'argomento a due secoli fa e cercai di presentare la vicenda dell'ebreo Süss Oppenheimer: mi avvicinai così alla mia meta ».

È molto istruttivo analizzare piú davvicino l'errore in cui è incorso qui uno scrittore di talento. Feuchtwanger afferma di aver fallito l'intento col personaggio di Rathenau e crede che il fatto di averlo realizzato nella figura dell'ebreo del Württemberg dimostri appunto che gli argomenti storici siano adatti a questo genere di personificazione di conflitti astrattamente ideali. A noi sembra che Feuchtwanger non sia riuscito nel tema di Rathenau non perché esso era vicino nel tempo, o perché gli argomenti contemporanei siano sfavorevoli, ma per il fatto che il suo conflitto ha ben poco a che fare con l'intima tragedia di Rathenau. Il personaggio familiare, le circostanze ben note hanno quindi opposto una forte e vittoriosa resistenza a questa « introiezione » da parte del poeta. È vero che nella tragedia di Rathenau il suo ebraismo ha una parte importante, e che vi era in lui un certo dissidio fra l'attività e la contemplazione. Ma la vera tragedia di Rathenau è la tragedia della borghesia liberale in Germania, che, sulla base della miserabile situazione politica e culturale della borghesia economicamente dominante nel regime guglielmino, si dimostra incapace di aprire la strada a un'evoluzione di tipo democratico-repubblicano, dopo che la caduta degli Hohenzollern e la politica della socialdemocrazia tedesca hanno posto nelle sue mani il potere politico. Di fronte a questo tema poderoso l'astrazione del fare e del non fare, che ha qui, evidentemente, solo una funzione marginale ed episodica, non poteva naturalmente fare buona prova.

L'intento di Feuchtwanger è stato realizzato in *Süss l'ebreo*. E poteva riuscire, in questo caso, perché di questa

figura storica, sottratta al presente, egli poteva fare ciò che voleva. Ma riguardo all'intreccio complessivo l'intento non è stato raggiunto, né poteva essere raggiunto. Esso consisteva nel portare l'ebreo Süß dall'azione all'inazione. L'agire significava in questo caso, il pauroso sfruttamento del Württemberg con l'aiuto del ramo cadetto della dinastia pervenuta al potere. Ora, quando la conversione si compie e l'eroe di Feuchtwanger entra nella « via indiana », in questa luce tutto ciò che è avvenuto appare come una catena di errori, come qualcosa di secondario e di episodico. Ma, in tal modo nasce la prospettiva grottesca e deformata per cui il destino di un intero paese, il destino di milioni di uomini si riduce allo scenario indifferente in cui si compie la conversione spirituale di un usuraio ebreo, e i fuochi di bengala di una mistica cabalistica e del martirio che Süß affronta nello spirito di essa dovrebbero rappresentare la conclusione di una vicenda in cui abbiamo visto continuamente, sia pure solo nello sfondo, la sofferenza e l'oppressione di un popolo intero.

Qui dunque il destino umano rappresentato è ancora altrettanto eccentrico, rispetto agli avvenimenti storici, quanto lo era stato ad esempio in Flaubert. Il talento poetico di Feuchtwanger, che cerca appassionatamente una concretezza storica ed umana, si rivela nel fatto che egli rappresenta il problema del fare e del non fare in un tipo di uomo per cui questo è stato un problema reale, nato dalle sue reali condizioni di vita, cioè nel finanziere e usuraio ebreo del secolo XVII, appena uscito dal ghetto. Qui persino il contatto immediato fra manipolazioni spregiudicate e ricattatorie di denaro e mistica religiosa corrisponde alla verità storico-sociale. Per questa ragione la figura del protagonista, se viene considerata di per se stessa, è psicologicamente e storicamente vera.

La deviazione dall'intima verità storica, e quindi dalla più profonda verità poetica del romanzo storico, consiste da un lato nella sproporzione, da noi già rilevata, fra l'azione e la svolta da essa compiuta secondo l'intento di Feuchtwanger. Chi elabora la storia poeticamente non può procedere arbitrariamente con la materia storica. Avveni-

menti e destini hanno il loro naturale peso oggettivo, la loro naturale proporzione oggettiva. Se lo scrittore riesce a escogitare un intreccio che renda fedelmente questi rapporti di peso e queste proporzioni, si determina con la verità storica, anche la verità umana e poetica. Se invece il suo intreccio è concepito in modo da travisare queste proporzioni, esso deforma anche la visione poetica. È urtante che la sofferenza di tutto un popolo, che dura per decenni, appaia come l'« occasione » della conversione spirituale di un uomo che non ha poi una importanza essenziale.

D'altro lato la proporzione, e quindi anche la verità poetica, vengono offese quando Feuchtwanger circonda questa conversione del suo eroe con l'aureola della gloria « eterna », « sovratemporale », del riscatto di un destino universalmente umano. La conversione alla mistica cabalistica è socialmente e psicologicamente comprensibile in un ebreo del secolo XVII e viene presentata da Feuchtwanger con finezza psicologica. Ma la filosofia che qui viene insinuata, quasi che l'usuraio convertito si sia sollevato ormai al di sopra dell'instabilità pratica europea e immerso nelle profondità di pensiero della contemplazione orientale, dove l'apparenza illusoria dell'agire e della storia si dissolve nel nulla, è solo la voce di un periodo letterario già passato. Schopenhauer aveva già scoperto per i tedeschi che la filosofia indiana era il mezzo adatto a superare la « superficiale » concezione hegeliana del progresso umano. Da allora gli intellettuali tedeschi, e anche quelli di altri paesi, hanno ripetuto in filosofia e rappresentato poeticamente queste teorie in tutte le variazioni possibili.

Ora è perfettamente comprensibile che i rappresentanti del decadentismo letterario non vedano che, in queste teorie, è stata posta la base dell'ideologia della loro fuga dalla storia, da una storia al cui corso capitalistico-reazionario essi non vogliono cooperare coscientemente, ma al cui superamento rivoluzionario hanno paura di partecipare. Ma in uno scrittore progressivo e in un combattente del rango di Feuchtwanger essa risulta contraddittoria e guasta la composizione. Poiché per un decadente intento solo a mete decorative e psicologiche tutto ciò che nel tema di Süß

l'ebreo precede la conversione sarebbe stato in realtà soltanto un'occasione. Uno scrittore di questo tipo avrebbe rappresentato tutto ciò in un compendio decorativo e non, come Feuchtwanger, con intenzioni veramente realistiche. Allora la rappresentazione avrebbe potuto essere molto più unitaria, ma Feuchtwanger rivela il suo talento letterario proprio in quanto è profondamente afferrato, come scrittore e come uomo, dall'«occasione», dal destino del popolo del Württemberg e lo rappresenta con energici colori realistici, smascherando però, per ciò stesso, l'eccentricità e artificiosità della sua propria conclusione. Feuchtwanger è un umanista troppo sincero e uno scrittore realista troppo convinto per poter dominare in modo adeguato questo tema.

Perciò il passo compiuto da Feuchtwanger nel suo romanzo ispirato da Giuseppe Flavio è stato un passo incondizionatamente necessario. Abbiamo già fatto notare come il tema generale di questo romanzo, e cioè il contrasto di nazionalismo e internazionalismo, nasca realmente e organicamente dalla materia storica. Già per questo sorgono qui proporzioni tutte diverse e sostanzialmente più esatte fra le universali idee umanistiche di Feuchtwanger e gli avvenimenti e personaggi storici da lui rappresentati. Qui il grande conflitto non viene più semplicemente immerso nella storia passata, ma piuttosto viene sviluppato da essa. È questo un passo in avanti di straordinaria importanza verso un romanzo veramente storico; mentre, al tempo stesso, si acuisce decisamente la contraddizione fra la teoria del romanzo storico espressa da Feuchtwanger e la sua propria prassi poetica.

A questo proposito è decisiva per noi la questione della rappresentazione dei destini del popolo. Da questo punto di vista non solo *Der jüdische Krieg* (La guerra giudaica) rappresenta uno straordinario passo in avanti rispetto ai primi romanzi di Feuchtwanger, ma anche *Die Söhne* (I figli) rispetto a *La guerra giudaica*. Nel primo romanzo vengono rappresentate la distruzione di Gerusalemme, la dissoluzione dello Stato giudaico. Ma questo dramma grandioso di tutto un popolo si svolge quasi completamente in

« alto »: la cosa piú importante e meglio messa in evidenza non è il destino del popolo, ma sono le riflessioni di importanti personalità su questo destino. Il popolo è qui, nel vero senso della parola, soltanto oggetto dell'azione che si svolge in « alto », soltanto oggetto della sottile dialettica concettuale con cui il suo destino viene considerato dai piú diversi punti di vista.

Questa concezione della vita del popolo si esprime con la massima evidenza nel fatto che Feuchtwanger, che rappresenta con un senso cosí sottile delle differenze intellettuali e umane i tipi piú svariati dell'intellettualità giudaica, greca e romana, veda nei rappresentanti piú intransigenti della resistenza nazionale degli ebrei solo un'orda di fanatici pronti a massacrarsi a vicenda. In conseguenza di questa concezione, il quadro dell'eroica resistenza del popolo ebreo diventa caotico sul piano del pensiero e puramente decorativo su quello dell'arte. Il popolo combattente non ha una fisionomia politico-sociale netta, che ci riesca comprensibile, e che si sviluppi: sottili intrighi e macchinazioni in alto e caotiche esplosioni di violenza in « basso » si succedono senza che si possa scorgere fra essi un nesso chiaro e concreto.

Questa debolezza della rappresentazione storica di Feuchtwanger è legata ai residui non ancora superati dell'ideologia liberale. Egli ha preso da essa una troppo grande considerazione della *Realpolitik*, del sottile gioco degli intrighi diplomatici, dell'astuto compromesso. In *Süss l'ebreo* il rabbi Jonathan Eybeschütz dice: « È facile essere martiri; molto piú difficile è mantenersi nella penombra per amore dell'idea ». E simili pensieri compaiono piú volte nei romanzi ispirati a Giuseppe Flavio, particolarmente nella seconda parte. Teorie di questo genere e una siffatta concezione della realtà si trovano, come abbiamo visto, in stretto rapporto con la posizione d'isolamento dell'intellettuale progressivo nelle grandi lotte di classe del tardo periodo capitalistico; posizione d'isolamento che proprio i migliori intellettuali, fra cui anche lo stesso Feuchtwanger, superano sempre piú di giorno in giorno con l'aiuto della prassi del fronte popolare.

Ma i residui ideologici continuano ad agire ancora per molto tempo. E hanno per conseguenza che l'importanza delle decisioni puramente individuali di singoli uomini viene enormemente sopravvalutata. Ne deriva, da un lato un senso esagerato di responsabilità, che si spinge talvolta fino ai limiti di misticismo e d'altro lato una propensione del pari esagerata alla giustificazione psicologica di compromessi liberali. Entrambi questi atteggiamenti hanno la loro radice nel fatto che l'intellettuale isolato, se è onesto, può arrivare solo a un relativismo apertamente confessato; assolutizzare il suo punto di vista individuale significa per lui essere limitato.

Il rivale di Giuseppe Flavio, Giusto di Tiberiade, nel secondo romanzo esprime questo punto di vista con grande verità psicologica e sincerità: « Se una verità deve conservarsi, è necessario che sia unita alla menzogna... La pura verità assoluta è insopportabile, nessuno la possiede, non è neppure degna di essere ricercata, è inumana e non merita di essere conosciuta. Ma ognuno ha la sua propria verità e sa con precisione che cosa è la sua verità... e quando si scosta anche solo di un iota da questa sua verità individuale, sente e sa di avere commesso un peccato ». Questo Giusto di Tiberiade critica sempre nella maniera più aspra il protagonista Giuseppe Flavio. Ma, per quanto riguarda le azioni di Giuseppe Flavio, la sua critica si rivolge sempre al fatto che in lui questa linea dell'« accorto compromesso » non è diventata un'etica cosciente e responsabile e che egli oscilla continuamente fra azioni spontanee, che lo portano, durante l'insurrezione degli ebrei, a aderire all'ala estrema, e compromessi spesso egoistici.

Ma il contrasto fra i due riguarda anche la produzione letteraria di Giuseppe Flavio. Nel secondo volume si parla del libro di quest'ultimo, che considera la rivolta giudaica unicamente come una questione ideologico-nazionale del contrasto fra Roma e la Giudea, fra Giove e Jahve. Invece Giusto scrive un libro pieno di « cifre » e di « statistiche ».

In questo problema si rivela un cambiamento e uno sviluppo d'importanza non trascurabile nell'autore stesso. È vero che il secondo volume era già stato composto prima

dell'avvento di Hitler al potere, ma i fascisti distrussero tutto il lavoro compiuto, per cui questo libro dovette essere riscritto da capo; e allora, secondo la dichiarazione dell'autore medesimo, il materiale diventò molto più abbondante, facendo sorgere la necessità di scrivere un terzo romanzo su Giuseppe Flavio, che fino ad oggi non è ancora uscito. È estremamente interessante e di grande importanza per l'ulteriore sviluppo del romanzo storico antifascista il fatto che tale ampiezza sia dovuta essenzialmente alla circostanza che Feuchtwanger ha dedicato qui uno spazio molto maggiore che nel primo volume alla descrizione del popolo, delle sue condizioni economiche di vita e ai problemi ideologici che ne derivavano.

Questo cambiamento di direzione è ben chiaro nel romanzo e viene formulato esplicitamente e in modo programmatico. Ciò avviene in forma di discussioni intorno al libro di Giuseppe Flavio sulla guerra giudaica, la cui concezione della storia si avvicina molto, nello spirito generale, alla concezione sostenuta da Feuchtwanger nel primo volume. In una discussione in casa del senatore Marullo, Giovanni di Gischala, che era stato uno dei capi dell'ala estrema e plebea della rivoluzione giudaica ed è ora schiavo di questo senatore, dice al celebre scrittore dure verità a proposito del suo libro: « Io stesso, all'inizio della guerra, non ne ho conosciuto le cause meglio di Lei [Giuseppe Flavio, G. L.], e forse non ho neppure voluto conoscerle meglio... Allora non si trattava di Jahve o di Giove: si trattava del prezzo dell'olio, del vino, del frumento e dei fichi ». Si volse in tono di amichevole ammonimento a Giuseppe e disse: « Se la vostra aristocrazia del tempio non avesse imposto tasse così ignobili sui nostri magri prodotti, e se – volgendosi con tono altrettanto amichevole e distaccato a Marullo – il vostro governo di Roma non ci avesse oppressi con dazi e gabelle così infami, Jahve e Giove sarebbero rimasti in relazioni eccellenti per molto tempo... Lasciate che io umile contadino, vi dica: il vostro libro sarà certo un'opera d'arte, ma quando lo si è letto non se ne sa più di prima circa il perché e il come della guerra. Purtroppo avete tralasciato di considerare la cosa

più importante" ». Giuseppe Flavio non trova alcuna risposta a questa critica. Ma è significativo che, nel corso del dialogo, l'intelligente senatore Marullo affermi: « Roma non andrà in rovina a causa dello spirito greco o dello spirito giudaico, e neppure a causa dei barbari, ma a causa del crollo della sua economia ».

La grande importanza di questi dibattiti per la nuova impostazione dell'attività artistica di Feuchtwanger appare nell'ultima parte del secondo volume, dove vengono descritte le differenziazioni che si determinano all'interno del popolo ebreo dopo la sconfitta della rivolta nazionale e, con esse, anche gli inizi del cristianesimo. Non c'è dubbio che Feuchtwanger sia andato qui molto al di là del primo volume nel mostrare concretamente il collegamento dell'« alto » e del « basso » e nell'istituire nessi fra i problemi vitali del popolo e i movimenti ideologici.

Ma appunto perché questo sviluppo appare così chiaro, è necessario stabilire esattamente il suo stadio attuale e i limiti di questo stadio. Al lettore attento delle dichiarazioni di Giovanni di Gischala non sarà certamente sfuggito che qui si cercano bensì le reali cause economiche e sociali della guerra giudaica, ma in una maniera ancora troppo semplice, troppo astratta, troppo diretta, troppo « economicistica ». Neppure in un'opera scientifica, e tanto meno, quindi, in una rappresentazione letteraria, si potrà mai riuscire a collegare *direttamente* tasse e dogane coi complicati problemi ideologici di un'epoca, a ridurre ad esse il senso di una lotta nazionale di liberazione. Lo studioso deve indagare i diversi effetti concreti della situazione economica delle classi e considerare in concreto i cambiamenti di questa situazione, deve scoprire i termini intermedi più svariati, estremamente complessi, tutt'altro che diretti, per poter rendere veramente comprensibili i problemi ideologici di un'epoca passata.

L'autore di romanzi storici deve seguire un'altra via. Egli può scoprire e rappresentare letterariamente queste mediazioni solo se è capace di vedere e di rappresentare, nei problemi economici, problemi concreti della vita reale di uomini concreti. Quando Marx dice che le categorie ec-

nomiche sono « forme dell'essere, determinazioni dell'esistenza », non solo esprime chiaramente in termini filosofici il carattere materiale delle categorie economiche, ma mostra anche come e per qual via la determinatezza economica della vita umana possa essere rappresentata letterariamente. E cioè in modo che nelle categorie economiche non si scorgano feticisticamente delle astrazioni – come fa l'economia volgare della borghesia, del menscevismo e della sociologia volgare – forme esistenziali immediate della vita umana, le forme in cui si svolge il ricambio di ogni singolo uomo con la natura e con la società.

Per osservare questo nella realtà da un punto di vista concretamente letterario non è necessario essere marxisti. Defoe e Fielding, Balzac e Tolstoj hanno colto nella maggior parte dei casi con straordinaria esattezza e profondità questo aspetto vitale dell'economia. E da questa raffigurazione delle basi esistenziali si sono potute ottenere immagini straordinariamente esatte e profonde della società, anche nei casi in cui le illazioni economiche tratte sul piano teorico dai singoli scrittori erano del tutto errate. Questa falsità restava (in Balzac o Tolstoj) per così dire la falsità privata delle opinioni dello scrittore, un commento sbagliato, nel suo contenuto, d'una raffigurazione della vita in cui gli effettivi rapporti di azione reciproca fra la vita economica e la vita spirituale e morale dell'uomo erano rappresentati in modo giusto, conforme alla verità oggettiva.

Ma appunto per questo è assolutamente necessario che lo scrittore sia legato alla vita del popolo in tutte le sue più diverse diramazioni, alla vita di tutte le classi della società. Che giuste osservazioni di tali rapporti di azione reciproca mettano capo a false teorie non distrugge la verità poetica dell'opera d'arte. Mentre è difficile, partendo da astratte verità economiche anche rettamente intese, pervenire ai problemi concreti della vita del popolo.

Ed è tuttora questa, per il momento, la situazione di Feuchtwanger. Se si discute con lui di tale questione, quel che ci interessa in primo luogo non è la giustezza o la falsità delle singole opinioni da lui sostenute, bensì il me-

todo di accostarsi ai fatti stessi. Poiché le categorie economiche essendo per Feuchtwanger solo concetti astratti feticizzati e non forme concrete di vita e fondamenti concreti della vita degli uomini reali, si determinano due specie di difficoltà per la sua rappresentazione artistica, che nelle ultime opere si volge sempre più decisamente alla raffigurazione della vita reale del popolo.

In primo luogo, come abbiamo mostrato, sulla base di tali categorie astratte non si possono realmente rappresentare le vicende concrete della vita dei singoli uomini del popolo. In Feuchtwanger questa impossibilità ha per conseguenza che attualmente la determinatezza economica della vita non si manifesta tanto nella vita dei singoli personaggi quanto nelle riflessioni *su* questa vita. E in tal modo la rappresentazione artistica si sposta di nuovo verso l'«alto». Torna ad essere decisiva la questione di sapere quali concezioni e pensieri gli uomini che si trovano in «alto» hanno intorno alle correnti storico-sociali della vita del popolo. Ciò che accade realmente in «basso» è importante non tanto in se stesso, non tanto come vera forza motrice dell'azione, quanto principalmente come contenuto di quelle riflessioni che abbondano nella vita dei ceti intellettuali superiori.

In secondo luogo queste categorie astratte e feticistiche hanno necessariamente un carattere fatalistico, e uno scrittore come Feuchtwanger, dotato di viva sensibilità e capace di cogliere fortemente la vita nelle sue reali ramificazioni, non si può appagare di un siffatto fatalismo. Poiché se le categorie economiche vengono colte nella loro viva concretezza e si presentano quindi in modo diverso in ogni singolo uomo a seconda della sua situazione economica individuale, della sua educazione, delle sue tradizioni e via dicendo, la necessità economica si afferma nella forma di una legge che, in un garbuglio di casi individuali, è la tendenza di sviluppo che in definitiva domina e vince. Questa necessità economica rappresentata artisticamente non ha allora più nulla di fatalistico. (Si pensi alla rappresentazione del rapporto fra capitalismo e proprietà parcellare nel romanzo di Balzac *Les paysans*). Le categorie

economiche astrattamente concepite, che è inevitabile vengano poste in un rapporto rigido e diretto coi problemi della vita, si possono affermare solo con necessità fatalistica. Lo scrittore è quindi costretto, o a rappresentare artisticamente questo fatalismo, o a negarlo — negando con esso la determinatezza economica della vita —, o, infine, a porre un limite meccanico a questo fatalismo. Quest'ultima via è stata finora seguita da Feuchtwanger. Nei suoi ultimi romanzi egli riconosce la necessità delle categorie economiche, delle cifre e delle statistiche, ma solo per un determinato settore della vita umana, a cui contrappone un altro settore non meno autonomo: quello della vita interiore e morale dell'uomo. Questo dualismo riguardo alla determinatezza della vita umana, che caratterizza l'odierna crisi di sviluppo dell'attività creativa di Feuchtwanger, è espresso con chiarezza da un inno di Giuseppe Flavio nei *Figli*:

Così ci forma il nostro destino,
il mondo dei dati e delle cifre intorno a noi...
Così ha anche i suoi limiti
il mondo dei dati e delle cifre.
Al di sopra di esso vi è
qualcosa di imperscrutabile, la grande Ragione,
e il suo nome è: Jahve.

Questo dualismo porta infine con sé, come momento ulteriore, l'inevitabilità della modernizzazione della storia. Infatti la modernizzazione dei personaggi è evitabile solo se i pensieri e i sentimenti, le opinioni e le esperienze vissute degli uomini che agiscono nel romanzo storico vengono sviluppate organicamente in tutta la loro concreta complicazione dalle concrete condizioni di esistenza del tempo. In questo caso l'accostamento della psicologia dei personaggi al nostro tempo si limita all'« anacronismo necessario ». Se invece la base esistenziale viene concepita in modo astratto, si potrà dar vita ai personaggi solo dal lato psicologico, e ne deriverà necessariamente una modernizzazione. Manca infatti la funzione di controllo dei fatti concreti della realtà, i soli capaci di mostrare allo scrittore quali specie di sentimenti e di pensieri siano in

genere possibili per un uomo di un determinato periodo, in quanto figlio del suo tempo. Inoltre le categorie economiche astratte sono molto adatte a cancellare le differenze specifiche fra i rappresentanti della « stessa » classe in periodi diversi. Se lo scrittore prende le mosse dalla realtà, fra un mercante del Duecento e uno del Seicento esiste una differenza enorme dal punto di vista delle condizioni esistenziali. (Si può vedere come queste differenze siano marcate con estrema finezza nei romanzi di Walter Scott). Se invece, per esempio, il capitale non è una forma di esistenza, ma un concetto astratto, allora il capitalista o il finanziere romano antico sarà necessariamente, nella sua psicologia, molto più affine all'odierno re della Borsa di quanto non fosse in realtà.

Tutti questi lati problematici del nuovo romanzo storico sono dunque in rapporto col fatto che la grande e importante conversione degli scrittori antifascisti in democratici rivoluzionari non ha ancora penetrato completamente la loro opera e che i residui dell'estraniamento liberale e intellettualistico dai problemi concreti della vita del popolo non sono stati ancora del tutto superati. A tale questione è legata la debolezza della concezione fondamentale di questi romanzi. Il vecchio romanzo storico del periodo classico era storico in quanto dava una *concreta preistoria del presente*, in quanto rappresentava artisticamente l'evoluzione del popolo attraverso le crisi del passato fino all'età presente. Anche il romanzo storico degli odierni umanisti è in stretto rapporto col presente e, per questo aspetto, ha già superato il periodo del decadentismo borghese, anzi si trova in netta opposizione con esso. Ma esso non dà ancora la concreta preistoria del presente, bensì semplicemente il riflesso dei problemi odierni nella storia, una preistoria *astratta* dei *problemi* che impegnano idealmente il presente. Di qui il carattere fortuito della tematica, che non è stato ancora completamente superato, di qui il prender le mosse dall'opinione, dalla riflessione, dal problema anziché dall'essere reale. Ecco perché la raffigurazione artistica tende così spesso al di là della storia, ecco perché soccombe al pericolo della modernizzazione

o della generalità astratta, ecco perché la parte concreta occupata dal destino popolare in questi romanzi è ancor sempre debole rispetto alla forma riflessa in cui esso si rispecchia nelle teste degli uomini che si trovano in « alto », e che ne sono i personaggi principali.

Questo difetto centrale, questo limite principale della fase attuale di sviluppo del romanzo storico si può esprimere sinteticamente dicendo che in esso il popolo è ancor sempre oggetto e non soggetto operante, non protagonista. Questo carattere dell'odierno romanzo storico si manifesta forse con la massima evidenza nel modo in cui vengono rappresentate le rivolte contadine tedesche nel libro *Saat (Semina)* di Gustav Regler (che in seguito diventò un rinnegato). Va da sé che in questo romanzo il ceto contadino tedesco appare continuamente. Ma ciò nonostante si ha l'inversione dei rapporti reali. La figura centrale è l'iniziatore e capo della rivolta Fritz Johst coi suoi più stretti collaboratori. Ora, come propagandisti e capi, essi sono in contatto e rapporto continuo coi contadini. Tutte le sofferenze della vita contadina emergono nel corso di questi rapporti, ma sempre come *oggetti* della propaganda rivoluzionaria, come *problemi* della tattica rivoluzionaria. Propaganda e tattica non si sviluppano dalla vita dei contadini oppressi e sfruttati, non lottano con altre tendenze di questa vita per conquistare il potere, che viene effettivamente raggiunto perché esse sono l'espressione più chiara ed energica di questa vita; ma propaganda e tattica vengono immesse dall'esterno in questa vita, sperimentate su di essa, e tutto ciò che appartiene a questa vita appare come un esempio positivo o negativo, come un materiale per illustrare la giustizia, la necessità di integrazione ecc. di questa propaganda e di questa tattica. In tal modo il quadro della vita contadina del Cinquecento viene ristretto in misura enorme e anzi direttamente deformato; tutto è riferito a questa espressione rivoluzionaria centrale; non esistono correnti secondarie, non esistono complicazioni, non esistono fenomeni di astensione, e così via.

Negli altri romanzi, in cui il problema centrale si ricollega fin da principio in modo molto più mediato ai pro-

blemi della vita popolare, queste caratteristiche emergono, se possibile, in modo ancora piú netto. Nel suo interessante romanzo *Cervantes* Bruno Frank sottolinea energicamente, dal punto di vista concettuale, programmatico, il carattere popolare della figura del suo eroe. La profondità poetica di Cervantes, in contrasto con la leggerezza giocosa di Lope de Vega e di altri contemporanei, è uno dei motivi piú importanti del suo romanzo. E perfino la linea principale della composizione, il contrasto efficacissimo (anche se, purtroppo, non si converte mai in azione umana) fra la chiara, umana e popolare figura di Cervantes e la cupa figura controrivoluzionaria di Filippo II, serve a sottolineare ulteriormente il carattere popolare del poeta del *Don Chisciotte*, i suoi legami col popolo.

Ma in che modo questo carattere popolare è rappresentato poeticamente? Che cosa vediamo del popolo spagnolo nel romanzo? Che cosa vediamo dei rapporti di Cervantes col popolo? Qualche amoretto e qualche amicizia. Il resto viene esposto in modo cronachistico, in forma saggisticamente abbreviata, e di tutto ciò viene dato soltanto quanto si dovrebbe trovare in un saggio su Cervantes per spiegarne in sede tecnica le caratteristiche popolari. Non ci viene presentato in modo realmente vivo neppure un solo destino di persone del popolo. Non vediamo neppure una volta come un destino di questo genere agisca vivamente sul protagonista.

Prendiamo un esempio soltanto. Cervantes stanco e disperato, si è sposato, per consiglio dei genitori, con una nobile mezzo contadina, vive male con lei, si annoia a morte e va spesso all'osteria con i contadini. A poco a poco egli vince la loro diffidenza ed essi gli parlano della loro vita e del loro destino. Ciò viene narrato nel modo seguente: « Essi parlavano, come sempre, dei propri affari, intercalando lunghe pause. Parlavano del cattivo mercato e del fatto che nelle città un uovo si pagava quattro maravedi, mentre a loro non ne restava che mezzo. Anzi non ne restava niente! Del fiume d'oro che inondava la Spagna ad essi non toccava neppure una goccia. Nessuno pensava a loro; erano derisi e disprezzati. Una volta le cose sta-

vano diversamente, al tempo dei loro nonni. Allora il contadino era libero, sceglieva egli stesso il suo borgomastro, la terra gli apparteneva e vi era un diritto per lui. Ora invece i tre quarti della Mancia appartenevano a due potenti duchi che vivevano a corte. I loro impiegati ed esattori spremevano il ceto contadino. Chi di nome possedeva ancora un piccolo potere era oppresso da imposte, balzelli e tributi. Tutto questo ascoltava Cervantes. Da tempo essi parlavano davanti a lui come davanti ad uno di loro. Egli guardava le loro sopracciglia ben formate e pensava che una nobiltà veramente nobile, un principe dall'animo libero e sincero avrebbe potuto fare di questo popolo il popolo piú splendido della terra ».

Questo è tutto. La debolezza, il carattere puramente saggistico di questo passo non derivano da incapacità letteraria dell'autore. Frank rivela una notevole capacità di dare un vivace rilievo alla sua creazione, quando, secondo il suo piano, pone Cervantes in rapporti umani con altri personaggi. La concezione così astratta di questo lato della personalità di Cervantes è intenzionale e non rappresenta un difetto di capacità letteraria. Ma proprio questo intento deliberato, questo accontentarsi di sfiorare soltanto con un cenno astratto e saggistico il lato piú importante della personalità poetica e umana di Cervantes mostra anche qui che pure Bruno Frank si trova ancora a uno stadio di transizione nello sviluppo verso la vera popolarità. Poiché nemmeno lui prende le mosse dalle correnti della vita popolare per rappresentare il personaggio umano e poetico come suprema incarnazione di queste correnti, ma muove, al contrario, dalla grande personalità di Cervantes e utilizza il popolo solo come astratto mezzo illustrativo, come scenario.

In seguito a una concezione di questo genere i problemi della vita popolare acquistano un aspetto astrattamente sociologico, puramente descrittivo e inerte, falsamente oggettivo. E questo carattere della rappresentazione artistica si esprime nella maniera piú lampante dove si tratta di grandi movimenti popolari e rivoluzionari. Ad eccezione dei capi isolati, che vengono rappresentati anche qui coi

consueti mezzi letterari, si determina sempre e dovunque una massa omogenea e caotica, che si muove sotto la spinta di una mistica forza naturale.

Questo modo di rappresentare i grandi movimenti di massa comincia col naturalismo. In Zola le tradizioni della vecchia eredità balzacchiana e stendhaliana combattono ancora con le tendenze del nuovo sociologismo. In *Germinal* la lotta delle due tendenze è ancora chiaramente visibile; ne *La débâcle* il nuovo principio ha già riportato la vittoria. E lo sviluppo del periodo successivo ha naturalmente rafforzato queste tendenze, anzi ha dato loro un sostegno ancora più valido con una serie di teorie scientifiche e pseudoscientifiche (psicologia delle masse ecc.).

I movimenti di massa acquistano in tal modo un carattere mistico e feticizzato. Le masse non sono più costituite di uomini vivi e reali, coi loro sforzi e le loro aspirazioni vitali; l'azione di massa non è più la continuazione, l'espressione intensificata della vita antecedente del popolo, ma qualcosa d'indipendente, un simbolo storico. Abbiamo già fatto notare la debolezza di Feuchtwanger nel modo di presentare la rivolta nazionale degli ebrei. Ma anche nell'*Enrico IV* di Heinrich Mann alcune parti della descrizione della notte di San Bartolomeo presentano questi caratteri. Heinrich Mann descrive con straordinaria potenza poetica quella parte della notte di San Bartolomeo che si riferisce direttamente al suo eroe e al suo ambiente. Tutto questo però si svolge in «alto», a corte. Il popolo parigino, sviato dalla demagogia dei Guisa, è anche per lui la bestia indifferenziata, mistica e selvaggia. Bisogna rileggere le scene corrispondenti in Prosper Mérimée per vedere come il vecchio poeta abbia risolto in maniera completamente diversa questi movimenti popolari in azioni e vicende umane. E tuttavia, come abbiamo già visto, lo stesso Mérimée non è più affatto all'altezza, per questo aspetto, dei classici del romanzo storico. Le sue descrizioni della notte di San Bartolomeo non raggiungono mai l'altezza che è stata raggiunta, per esempio, da Manzoni nella descrizione del tumulto per la fame a Milano, o da Walter

Scott in quella della rivolta di Edimburgo (*The Heart of Midlothian*).

Nei moderni scrittori nascono così quadri meramente simbolistici. Poiché questi romanzi sono concepiti come biografie di singoli grandi uomini e tutti gli avvenimenti si raggruppano intorno al loro sviluppo psicologico, è naturale che il momento in cui il popolo appare sulla scena nella realtà e non solo come oggetto dei pensieri e delle considerazioni dell'eroe debba necessariamente avere tale carattere caotico-mistico. Finché lo spirito della democrazia e della popolarità non si sarà rinvigorito negli scrittori al punto da farli considerare le rivolte popolari come conseguenze necessarie e intensificazioni della vita normale del popolo, finché essi non saranno capaci di sviluppare questi punti culminanti dalla vita quotidiana del popolo, rappresentando quei destini in cui queste intensificazioni si riassumono e configurano umanamente, questo genere di simbolismo feticistico rimarrà inevitabile.

Anche qui è necessario ricordare che la causa di questo fallimento di scrittori notevoli è il modo falsamente oggettivistico, e per così dire sociografico, di descrivere la vita del popolo. I singoli rappresentanti del popolo oppresso e sfruttato non sono tanto figure indipendenti quanto piuttosto esemplari di una specie fissata sociologicamente; la loro vita interiore ed esterna non è tanto un movimento indipendente quanto una conseguenza deduttiva di principi sociologici generali: in che modo un esemplare della specie *dovrebbe necessariamente* pensare, sentire ecc. in determinate circostanze. Ma dal punto di vista di una ricostruzione genuina della genesi dei movimenti popolari è importante proprio la maniera complicata, contraddittoria e fortemente individualizzata in cui gli oppressi intendono e sentono *realmente* la loro situazione. Solo per questa via il risveglio rivoluzionario delle forze popolari può essere rappresentato con verità poetica e storica.

Si manifesta qui il superamento ancora incompiuto delle ideologie politiche ed estetiche del periodo imperialistico; e appare evidente la realizzazione ancora molto parziale dello spirito democratico e popolare nella letteratura.

E questa debolezza centrale ha conseguenze di grande portata per tutto il modo di rappresentazione. La vera grandezza storica di un argomento dipende appunto dall'intima grandezza che hanno i movimenti popolari in esso rappresentati. Partendo da questo centro, i classici del romanzo storico potevano suscitare con mezzi molto semplici e molto economici l'impressione di una vera grandezza. Se questa grandezza centrale dell'argomento fa difetto, o se lo scrittore non è in grado di portare qui alla massima altezza i suoi mezzi rappresentativi, nasce la necessità di quei succedanei della cui discutibilità abbiamo parlato diffusamente a proposito di Flaubert e di Conrad Ferdinand Meyer.

Basti rilevare qui un solo elemento: la rappresentazione degli aspetti brutali e crudeli dei tempi passati. Bisogna purtroppo constatare che solo pochissimi degli scrittori oggi viventi si sono liberati completamente dalle false tendenze del tardo romanzo borghese. Essi si compiaciono spesso di descrivere crudeli supplizi e torture, dimenticando che il lettore — proprio in un romanzo storico — « si abitua » ben presto a queste brutalità e le prende per una caratteristica necessaria dell'epoca che viene descritta, onde esse perdono ogni efficacia anche come propaganda contro l'umanità dei regimi di classe del passato. I vecchi rappresentanti del romanzo storico trascinavano il lettore appunto perché collocavano al centro del quadro i conflitti umani risultanti dall'umanità degli antichi regimi di classe. In questo modo di rappresentazione non era necessario, in certi casi, che la legge crudele fosse applicata realmente per suscitare nel lettore con la sua brutalità, una compassione profonda per le vittime. Ricordiamo qui soltanto il destino di Effie Deans in *Heart of Midlothian* di Walter Scott. Naturalmente anche i vecchi scrittori descrivevano supplizi ecc., ma in primo luogo con grande parsimonia, e in secondo luogo ponendo l'accento sulle premesse e sulle conseguenze umane, sul carattere umano e non su quello brutalmente descrittivo dei supplizi e delle esecuzioni in quanto tali. Il mancato superamento di queste tendenze all'atrocità, come pure le sempre rinnovate ten-

denze al semplice esotismo, mostrano esattamente, sotto l'aspetto artistico, il punto a cui si trova ancora il romanzo storico odierno nel processo di superamento della funesta eredità dell'evoluzione ideologica tardo-capitalistica.

3. *La forma biografica e la sua problematicità.*

I prodotti importanti del romanzo storico moderno rivelano una chiara tendenza alla *biografia*. In molti casi il punto di partenza immediato è con tutta probabilità l'odierna moda della letteratura amena di argomento storico-biografico. Ma nei casi davvero importanti essa non è certo più che un punto di partenza puramente formale. La popolarità della forma biografica nel romanzo storico attuale deriva piuttosto dal fatto che i suoi maggiori esponenti vogliono proporre all'età presente grandi figure esemplari dell'ideale umanistico come modelli, come precursori vivi ed attuali delle grandi lotte contemporanee. E dalla concezione, da noi già analizzata nei particolari, del rapporto fra i protagonisti storici e il popolo scaturisce per necessità la biografia come forma specifica del romanzo storico moderno. Se la grande figura del passato è davvero la sola portatrice della grande idea storica, se nel romanzo storico si tratta della preistoria delle idee per cui oggi si combatte, si comprende come gli scrittori credano di trovare, nello sviluppo di quelle personalità storiche che hanno rappresentato e incarnato queste idee nel passato, la vera genesi storica di queste idee e con essa la genesi di questi problemi contemporanei.

Critici troppo frettolosi nella teoria e troppo « sensibili » sono sempre inclini, allorché appare una nuova maniera di scrivere, a fondare per essa al più presto un'estetica speciale. Vale a dire che le nuove manifestazioni letterarie vengono di volta in volta innalzate immediatamente e senza critica a criteri vincolanti della letteratura in generale. Ne abbiamo fatto esperienza più volte, dal naturalismo fino all'espressionismo, e ora fortunatamente possediamo un intero museo di questi criteri estetici abortiti e conservati

sotto spirito. I fatti mostrano invece che di solito le poche opere sopravvissute alle mode letterarie del nostro tempo poterono riuscirvi *nonostante* quei criteri. Ciò deve indurre alla prudenza, a ritornare alle esperienze artistiche millenarie dell'umanità. Vi è motivo di esercitare questa prudenza anche di fronte all'odierna moda biografica. Il compito dell'estetica e della critica, nel caso una prassi generale qual è rappresentata oggi dalla forma biografica del romanzo storico, si limita all'indagine spregiudicata sulle possibilità e sui limiti della forma biografica del romanzo storico considerati come un problema. Una canonizzazione artistica della prassi odierna non può giovare in linea di principio né alla teoria né alla prassi. Se noi ricaviamo i criteri estetici di una tendenza esclusivamente dalle opere di questa stessa tendenza, essi hanno cessato di essere dei criteri. E un'estetica che non osi affrontare la questione dei criteri, la questione della giustezza di una tendenza o di un genere, ha rinunciato ad essere un'estetica.

Consideriamo dunque la prassi letteraria in modo un poco più ampio e cerchiamo di vedere come i grandi scrittori del passato abbiano affrontato il problema della biografia e fino a che punto abbiano impiegato la maniera biografica nella loro arte. La prassi di Goethe è forse qui il caso più istruttivo: specie perché Goethe ha rappresentato certi problemi della sua propria vita sia in forma esplicitamente biografica che in forma elaborata come romanzo. *Dichtung und Wahrheit* (*Poesia e verità*) contiene la materia tanto del *Werther* come dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister*). E se si segue la via per cui nacquero le opere artisticamente elaborate, si vede che la via della creazione artistica era in Goethe un allontanamento dalla biografia. Da quando possediamo la prima redazione del *Wilhelm Meister*, vediamo con precisione come essa fosse molto più fortemente legata agli elementi autobiografici che la redazione definitiva.

È facile capire le ragioni di questo allontanamento. La biografia, anche se è quella dell'esistenza più cosciente, deliberatamente *condotta* secondo un piano, è piena di casi non rappresentabili. Determinati aspetti compaiono in con-

seguenza di un'occasione che non è idonea ad essere espressa in forma concretamente poetica. Per farne poeticamente ciò che nella realtà essi furono per l'autore, bisogna trovare un motivo del tutto nuovo. I conflitti drammatici non si svolgono sempre, esteriormente, in maniera corrispondente alla loro intima importanza. Talvolta conflitti in sé irrilevanti conducono a conseguenze tragiche; talvolta non si verifica nella vita quella tragedia che sarebbe l'unica espressione adeguata di un conflitto, che nella vita viene smussato o appianato, e porta a conseguenze importanti dal punto di vista biografico, teorico o artistico, ma non a un dramma rappresentabile. Gli uomini con cui il protagonista dell'autobiografia viene a contatto vanno e vengono a caso; la storia esteriore dei rapporti fra gli uomini non corrisponde mai realmente alla sua intima rilevanza drammatica o epica. Perciò già Hegel ha potuto dire con pieno diritto, a proposito della composizione di un'opera epica che venga adattata a un soggetto biografico: « Nella biografia l'individuo rimane sé il medesimo, ma le vicende in cui egli viene preso possono essere del tutto indipendenti e slegate e avere nel soggetto solo il loro punto di collegamento esteriore e casuale ».

Se si mette in rapporto il *Werther* con l'episodio dell'autobiografia relativo a Lotte Buff, si vede chiaramente che cosa Goethe ha aggiunto al romanzo, in che cosa egli, come poeta, è andato oltre l'autobiografia. Nel *Werther* egli ha introdotto nel conflitto l'elemento sociale, ha innalzato il conflitto d'amore a un'altezza tragica. In una parola: tutto ciò che fece del *Werther* un'opera di efficacia immediata ed eternamente giovane è « non autentico dal punto di vista biografico ». Nessuna narrazione biografica dell'episodio di Lotte Buff avrebbe potuto raggiungere anche solo lontanamente la grandezza poetica del *Werther*; poiché gli elementi poetici di quest'opera erano contenuti solo nell'esperienza che Goethe trasse da quell'episodio, e non nell'episodio medesimo, nel modo in cui si era svolto. Ma anche nell'esperienza vissuta di Goethe vi erano solo elementi e punti embrionali dell'opera poetica. Fu ancora necessario un grande lavoro dell'invenzione poetica, dell'universaliz-

zazione poetica, che completa, amplia e approfondisce, prima che la narrazione e i personaggi del *Werther* potessero sorgere nella loro forma attuale.

È questa la posizione generale dei grandi scrittori di fronte alla realtà della loro propria vita, della loro propria biografia. Poiché la realtà nel suo complesso è sempre più ricca e più varia anche della più ricca opera d'arte, un particolare copiato esattamente dalla realtà, e quindi genuino dal punto di vista biografico, un episodio autentico e così via, in quanto dati di fatto, non si possono mai avvicinare alla realtà. Per poter arrivare a dare l'impressione della ricchezza della realtà, l'intero contesto della vita deve essere trasformato, la composizione deve acquistare una struttura del tutto nuova. Dove particolari o episodi biografici autentici possono essere utilizzati così come sono, si tratta di un caso particolarmente fortunato. Ma neppure in casi del genere essi vengono lasciati del tutto immutati, poiché le circostanze che li hanno accompagnati, preceduti o seguiti sono cambiate in modo decisivo e questi cambiamenti trasformano anche la qualità artistica degli episodi ricavati dalla biografia.

Sono fatti noti della prassi dei grandi scrittori. Ma essi costituiscono solo le premesse generali del problema che qui ci interessa in modo specifico, e cioè del problema se e come la raffigurazione biografica dei *grandi uomini* della storia sia artisticamente possibile. Goethe ha raffigurato nel *Wilhelm Meister* molto di ciò che più tardi ha espresso in forma autobiografica in *Poesia e verità*. Egli fa del suo Wilhelm Meister il rappresentante di quelle tendenze di vita che erano state decisive per la sua giovinezza e per il suo passaggio alla maturità, un rappresentante di quelle correnti diffuse nella parte migliore della gioventù borghese alla fine del Settecento, che portarono, nei grandi scrittori classici, alla nuova fioritura dell'umanesimo. Come personaggio di questo tipo Wilhelm Meister ha molte delle caratteristiche personali di Goethe e la sua vicenda contiene molti episodi della vita del suo poeta. Ma a prescindere da quei cambiamenti fondamentali che abbiamo tentato di analizzare a proposito del *Werther*, Goethe compie un'al-

tra radicale modifica nella figura del suo eroe: gli toglie la *genialità* goethiana. E la stessa cosa fa Gottfried Keller nel suo romanzo ancora piú accentuatamente biografico *Der grüne Heinrich* (*Enrico il Verde*). Perché? Perché i due grandi narratori, Goethe e Keller, hanno visto chiaramente che la raffigurazione biografica della genialità, la storia della formazione di un uomo geniale, offerta dalla biografia, è in contraddizione coi mezzi espressivi dell'epica.

Il problema sarebbe quello di rappresentare la genesi del genio, e cioè di far nascere *geneticamente* dai fatti e dagli episodi biografici immediatamente rappresentati, narrati o descritti, il carattere geniale di un grande uomo e le sue singole azioni geniali. Ora qui, come vedremo particolarmente in seguito, deve verificarsi sempre un « corto circuito ». Vale a dire che quei fatti biografici, in cui si manifesta una qualità geniale di un uomo eminente, in cui si accende la sua genialità a seguito dei quali sembrano nascere sul terreno biografico-psicologico le sue azioni geniali, non sono mai niente di piú che un'*occasione* per il manifestarsi di tali qualità e azioni. E anche nell'opera poetica migliore il nesso rappresentato fra l'occasione e l'azione geniale può apparire soltanto come un nesso contingente; il carattere oggettivo del nesso contingente fra occasione e azione non può mai essere eliminato ad opera della produzione letteraria. Quanto migliore è l'opera dello scrittore, vale a dire quanto piú fedelmente dal punto di vista biografico egli rappresenta l'occasione determinante in base al materiale storico coscienziosamente valutato e selezionato, e in modo tanto piú chiaro e piú netto verrà in primo piano il suo carattere di occasione, il suo carattere oggettivamente fortuito.

Se con queste considerazioni si nega la possibilità della rappresentazione biografico-psicologica della genesi del genio ad opera dell'arte narrativa, ciò non significa affatto che noi si neghi la spiegazione genetica della genialità e che si voglia avvolgere il genio in un velo di inesplicabilità. Al contrario. Il nostro rifiuto di ammettere questa possibilità di rappresentazione nasce proprio dalla conoscenza del fatto che il genio è legato nel modo piú profondo a tutta la

vita economica, sociale, politica e culturale del suo tempo, alla lotta delle grandi correnti del tempo, alle lotte di classe, all'elaborazione dell'eredità materiale e culturale, e così via; e che la sua genialità si manifesta proprio nel modo originale di sviluppare ulteriormente, di sintetizzare e universalizzare le tendenze più importanti della vita di un'epoca.

Ma proprio *questo* nesso non si può manifestare *direttamente* in quei fatti e in quegli episodi della vita con cui principalmente deve operare il biografo o l'autobiografo *artista* in quanto creatore di figure umane. Questi nessi possono essere messi in luce solo sulla base di un'*analisi* vasta, profonda e molto generalizzata di un'epoca. Non solo essi debbono essere *indagati* coi mezzi della scienza, ma possono essere *raffigurati* in modo adeguato *solo* coi mezzi della scienza. Se si esamina da presso, alla luce di questi nessi, *Poesia e verità* di Goethe, si vede che Goethe abbandona regolarmente i mezzi della raffigurazione narrativa ogni qual volta vuol far comprendere la particolare sintesi da lui compiuta in determinate fasi del suo sviluppo, su grandi correnti del tempo. In ogni esposizione di questo tipo l'autobiografia di Goethe opera coi mezzi della scienza, della storiografia e anzi coi mezzi scientifici migliori e più perfezionati sia dal punto di vista concettuale che da quello letterario.

Questa scientificità come metodo deve essere sottolineata particolarmente ai nostri tempi. Poiché si è affermata sempre di più la moda di guardare orgogliosamente dall'alto in basso e con spirito relativistico della scientificità e di consacrare tuttavia certi risultati scientifici riconosciuti conferendo loro il titolo di nobiltà dell'« arte ». Naturalmente le grandi opere della scienza storica hanno lavorato spesso anche con mezzi artistici. Dove si tratta non solo di una prosa buona e espressiva, ma anche di descrizioni fatte con arte, di esposizioni plasticamente e visivamente efficaci, di un'ironia sferzante, della satira, eccetera. Ma tutto questo non toglie il carattere fondamentale della scientificità, cioè il fatto che i nessi vengono presentati nella loro legge oggettiva, che i destini di singoli uomini nella loro *possibilità di esseri rivissuti in quanto singoli destini*,

non costituiscono il mezzo per rendere intelligibili le relazioni e le leggi oggettive. Il ritratto di un uomo eminente nell'esposizione storica veramente buona, è ottenuto in quanto il carattere personale, la fisionomia intellettuale dell'uomo considerato, la caratteristica del suo metodo, il significato oggettivo di questo metodo in rapporto alle maggiori correnti del tempo, che hanno condotto dal passato al futuro, al cui punto d'incontro egli si trova e sul cui sviluppo ha influito in una maniera particolare, vengono rappresentati in forma molto generalizzata, ma proprio per ciò scientificamente concreta, con mezzi scientificamente esatti.

Questo è un livello molto alto della letteratura, ma non è arte. E una peculiarità ridicola del nostro tempo è che si crede di poter esaltare l'importanza di opere come la *Phänomenologie des Geistes* (*Fenomenologia dello spirito*) di Hegel o *Der 18. Brumaire des Louis Napoleon* (*Il 18 brumaio*) di Marx solo mettendole nella stessa categoria di Arthur Schnitzler o di James Joyce. È questo un elogio più che dubbio per opere scientifiche e al tempo stesso è un segno che dimostra come sia andato sempre più perduto il senso dei vari principî dell'arte.

Prendiamo un esempio molto significativo per i compiti della biografia scientifica di un uomo geniale. Una delle svolte di importanza più universale nella storia della scienza si è avuta quando Marx in economia ha indicato, invece che con la categoria « lavoro », con quella di « forza-lavoro » l'unica merce che il lavoratore salariato può vendere. Per un vero biografo di Marx il compito centrale consiste nello scoprire la via che ha condotto a questa geniale scoperta che ha rivoluzionato l'economia. Egli dovrà mostrare a che punto era giunta l'economia premarxiana su questo problema, in quali contraddizioni era impigliata per l'oscurità della categoria « lavoro » e quali erano le ragioni sociali di questi limiti. Al tempo stesso, sulla scorta del materiale biografico relativo alla vita e all'attività di Marx, dovrà mostrare come questo problema si sia sviluppato in lui fino a trovare una formulazione consapevole e chiara, e per quanto tempo Marx nella giovinezza avesse operato ancora col vecchio concetto di « lavoro », non solo riguardo alla

parola, ma anche riguardo al significato; dovrà mostrare inoltre dove egli comincia ad assegnare al vecchio termine il significato nuovo, preciso e piú ricco, fino a mettere del tutto in chiaro questa evoluzione. Ma anche ammesso che si potesse conoscere il momento preciso in cui Marx per la prima volta giunse a questa formulazione, il fatto di conoscerlo e di indicarlo avrebbe al massimo un'importanza episodica. Poiché dal punto di vista della profonda necessità oggettiva di questa scoperta, che è una necessità della lotta di classe fra proletariato e borghesia, di una lotta di classe che con oggettiva necessità storica doveva condurre alla rivelazione della vera essenza dell'economia capitalistica e quindi alla conoscenza adeguata di ogni economia in genere, è del tutto casuale che la sua prima formulazione da parte di Marx abbia avuto luogo in un colloquio con Engels, o mentre passeggiava avanti e indietro nella sua camera di lavoro, o altrove.

Ogni biografia di uomo eminente contiene una massa di problemi simili. E la belletteristica biografica del nostro tempo si compiace di porre, in luogo dei grandi nessi sociali oggettivi e dei loro riflessi oggettivi nella scienza e nell'arte, l'esposizione pseudoartistica, psicologicamente « approfondita », dell'occasione di volta in volta determinante. A ciò bisogna contrapporre con la massima intransigenza la necessità di rappresentare i grandi nessi oggettivi. Bisogna dire che nessuna via conduce dalle mele marce di Schiller al *Wallenstein*, dal caffè nero, dal busto di Napoleone, dalla veste da camera o dal bastone da passeggio di Balzac alla *Comédie humaine*, e così di seguito.

Ma neppure le analisi psicologicamente « piú profonde » dei diversi amori e delle diverse amicizie dei grandi uomini ci fanno compiere qualche passo fondamentale verso la comprensione delle loro opere. Al contrario, nella misura in cui si tratta di rapporti umani veramente importanti, questi vengono meglio spiegati, anche dal punto di vista umano, in base alle necessità dei grandi nessi oggettivi che in base a una psicologia puramente biografica. L'amicizia di Marx e di Engels fu cementata dalle grandi necessità oggettive del movimento operaio rivoluzionario;

essa si sviluppò in conseguenza della dedizione completa di entrambi alla causa dell'emancipazione del proletariato, in conseguenza della genialità di entrambi nella fondazione e nello svolgimento della teoria rivoluzionaria, nonché nella guida del movimento operaio rivoluzionario, fino a quella profondità umana, a quell'unità infrangibile che ci colpisce così profondamente in questa amicizia, proprio dal punto di vista umano. Quanto più acquistiamo familiarità con questi nessi oggettivi, con il loro contenuto oggettivo, e più profondamente possiamo capire proprio il carattere umano dell'amicizia fra Marx ed Engels. Poiché solo la comprensione di questi nessi ci rende veramente intelligibile il contributo personale di ciascuno all'opera comune della loro vita e la collaborazione da essi così felicemente attuata in un reciproco completamento. I fatti personali riferiti dalla tradizione rappresentano un'integrazione straordinariamente importante dei nessi così riconosciuti. Ma sarebbe un'illusione credere che da questi soli fatti biografici ci si possa elevare, mediante una rappresentazione artistica diretta, a quei nessi grandi e reali.

Ripetiamo che i fatti che ci sono stati tramandati della vita di un uomo grande ci danno, nel migliore dei casi, solo l'occasione di volta in volta risolutiva di un'opera geniale, e non mai il vero nesso, la vera concatenazione causale, per effetto della quale quest'opera ha un'importanza storica. Si potrebbe obiettare che anche per le imprese compiute dagli eroi dei romanzi storici i poeti possono rappresentare del pari soltanto l'occasione risolutiva e determinante. Questa obiezione non considera il diverso rapporto fra contingenza e necessità nei due casi. Fa parte dell'essenza della vita umana che il manifestarsi dei sentimenti, delle esperienze o dei fatti più importanti avvenga in seguito a un'occasione fortuita. Ma se in un evento di questo genere il carattere del personaggio letterario si rivela in modo giusto, allora la casualità dell'occasione non è certo negata, ma si trova proprio in quel punto in cui deve trovarsi nella realtà: è proprio della vita che la necessità si realizzi attraverso questi casi contingenti.

Certo il vero poeta manterrà anche qui le giuste proporzioni. Vale a dire che prima di far intervenire l'occasione risolutiva, mostrerà quelle forze sociali dell'ambiente della figura rappresentata e al tempo stesso indicherà quelle qualità spirituali del personaggio, il cui nesso complessivo sarà tradotto in azione dall'occasione risolutiva. L'occasione viene quindi collocata nel contesto della vita in quel punto che le spetta nella realtà oggettiva; tenendo conto naturalmente che nella poesia, per sua essenza, l'elemento della necessità si presenta in modo più chiaro e inequivocabile di quanto di solito non avvenga nella vita.

Le cose stanno altrimenti per quanto riguarda l'operato storico oggettivamente importante. La sua essenza consiste appunto in questo che esso fa avanzare di un passo lo sviluppo storico dell'umanità in un determinato campo. In tal modo ogni grande operato storico acquista un carattere di oggettività e di necessità. In esso l'essenziale è appunto che esso corrisponde alla realtà oggettiva in modo più ricco e più profondo dei passi che lo hanno preceduto. La sua importanza sta quindi in questo contenuto oggettivo e, come abbiamo mostrato, può essere resa realmente e profondamente comprensibile solo mettendo in luce i nessi oggettivi in cui esso si trova. Di fronte a questi nessi l'occasione determinante immediata si degrada a una casualità non essenziale. Noi la possiamo conoscere oppure no: ciò non cambia nulla, né in senso positivo, né in senso negativo, per la nostra conoscenza del nesso essenziale. Mentre invece nei fatti della vita normale la conoscenza dell'occasione di un'azione nel giusto rapporto del caso e della necessità è indispensabile per l'intelligenza di essa.

Vediamo così la ragione essenziale per cui le opere geniali dei grandi uomini della storia, *in quanto opere*, sono inaccessibili alla rappresentazione letteraria. Dice Goethe una volta a proposito del compito del poeta:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide ¹.

¹ «E se l'uomo è muto nel suo tormento, un dio mi concesse di dire quanto soffro» [N. d. T.].

Naturalmente non si deve parlare solo di sofferenza, quando si vuol definire la missione della poesia. Ma il suo grande compito, che essa sola può assolvere, è indicato qui esattamente da Goethe: essa conferisce a tutte le manifestazioni di vita umane una voce piú chiara, piú articolata, piú comprensibile ed essenzialmente piú vera e piú vicina all'essenza della vita di quanto non sia la voce posseduta dalle manifestazioni della vita nella vita stessa. Appunto per ciò la realizzazione, l'opera geniale trascende la possibilità rappresentativa della poesia. In essa non c'è piú nulla che il poeta possa rappresentare in modo piú chiaro e piú distinto. Egli può rappresentare il legame di essa con la vita, la sua efficacia nella vita, ma non l'opera stessa. Può essere un importante compito poetico mostrare come gli uomini al tempo delle persecuzioni ecclesiastiche abbiano coraggiosamente affrontato il patibolo e sopportato le torture dell'inquisizione per la verità delle nuove scienze, per la verità delle leggi dell'universo senza Dio; ed è pure un importante compito poetico quello di rappresentare i fondamenti umani, spirituali e morali di questo atteggiamento, e in tale rappresentazione l'importanza storica universale delle conquiste scientifiche di Copernico, di Keplero e di Galilei risplenderà di una luce fin qui non immaginata. Ma neppure il poeta piú grande (e dotato di profonda preparazione scientifica) può aggiungere qualcosa di proprio alla legge galileiana della caduta dei gravi. Egli non può fare altro che inserirla tale quale nella propria opera.

Per queste ragioni i grandi poeti del passato, che vedevano con chiarezza le possibilità e i limiti della letteratura, hanno sempre rappresentato le opere geniali di grandi personalità solo *attraverso i loro effetti*. Allo stesso modo i grandi poeti epici del passato — a partire da Omero con Elena di Troia fino a Tolstoj con Anna Karenina — hanno sempre descritto la bellezza soltanto attraverso i suoi effetti e mai con vani tentativi di renderla concreta descrivendola. Goethe dice una volta, a proposito della caduta di Troia, che essa non è rappresentabile e che « come momento in cui si compie un grande destino non è né epica

né tragica e, in una rappresentazione puramente epica, può essere vista sempre soltanto in lontananza o avanti o indietro». Questo stesso carattere di compimento hanno anche le opere geniali delle grandi personalità storiche.

Uno dei pregiudizi moderni è che l'autenticità storica di un fatto ne implichi e ne garantisca l'efficacia poetica. Questo pregiudizio si rafforza quando si tratta dei detti o dei fatti biografici di uomini che giustamente sono amati e onorati dalle masse popolari. È perfettamente comprensibile che la massa emancipata dei lavoratori dell'Unione Sovietica desideri biografie vive, chiare e attraenti dei suoi capi amati e venerati. Questi desideri possono e debbono essere soddisfatti. Ma possono però essere soddisfatti solo da biografie *scientifiche* di alto valore letterario, approfondite dal punto di vista del pensiero e al tempo stesso di carattere popolare. Poiché solo nei grandi nessi oggettivi scientificamente esposti risulteranno evidenti anche i tratti umani per cui questi grandi uomini sono amati e onorati dalla massa del popolo. Un semplice montaggio di documenti autentici non può offrire ciò che le masse giustamente desiderano.

Quando, ad esempio, uno scrittore fa apparire sulla scena Marx, che cosa ne abbiamo? Marx passeggia avanti e indietro nella sua camera lungo la diagonale, come sappiamo dai ricordi di Lafargue, fuma il sigaro e sulla sua scrivania si trovano ammassati in disordine libri e manoscritti (vedi del pari Lafargue, Liebknecht ecc.); tutto questo è storicamente autentico, ma ci avvicina di un passo alla grande personalità di Marx? Nonostante l'autenticità di tutti i singoli particolari biografici, questo gabinetto di lavoro potrebbe essere quello di un qualsiasi mestierante della scienza o di un cattivo politico. Ma s'intende che lo scrittore fa anche *parlare* Marx. E si tratta naturalmente, anche qui, di un testo autentico, poniamo di brani delle lettere a Kugelmann. Questi pensieri sono naturalmente veri, significativi e importanti, ma il loro affacciarsi nel momento attuale, nel corso del dialogo, il loro carattere di espressioni biografico-intellettuali di Marx *non* possono avere un effetto convincente. Bisogna dire che, nel con-

testo originale, la loro azione è non solo oggettivamente piú forte, ma anche umanamente piú immediata che nel quadro di questa elaborazione letteraria.

Si prenda ora un grande esempio contrario. *Stato e rivoluzione* di Lenin contiene un gran numero di citazioni da Marx, e l'espressione semplice di Lenin è lontanissima da ogni pretesa di « poeticità » in senso moderno. Ma il lettore di questa grande opera riceve una profonda impressione della personalità di Marx come politico e come pensatore. Perché? Perché Lenin compendia i grandi punti di vista delle rivoluzioni europee del secolo XIX in forma teoricamente brillante, chiara e popolare, e noi siamo messi in condizione, per cosí dire, di gettare uno sguardo nel laboratorio mentale del fondatore del socialismo scientifico: vediamo come i grandi avvenimenti rivoluzionari fecondino la sua riflessione sulle questioni centrali della rivoluzione, come la sua ardita e sempre esatta generalizzazione metta in luce tendenze dell'evoluzione storica ancora latenti, come la sua conoscenza della realtà anticipi profeticamente l'evoluzione storica. In tale esposizione, e soltanto in essa, si afferma il significato umano della personalità di Marx, che non può essere separata dalla sua grandezza di pensatore e di politico. Naturalmente è un grande compito scientifico e letterario scrivere biografie dei grandi capi della lotta di emancipazione proletaria che corrispondano davvero a queste esigenze, alle giuste esigenze delle masse. Ma esse non possono mai esser sostituite da una belletristica biografica, dal montaggio di fatti biografici autentici in forma di romanzo. La biografia di Marx scritta da Franz Mehring contiene molti errori e limitazioni ideologiche. Ma per mezzo di essa si può conoscere la personalità umana di Marx in modo molto piú chiaro e adeguato che in qualsiasi elaborazione letteraria.

Illustriamo ancora questo nesso con un esempio già ricordato. Nella prima parte di questo libro abbiamo citato il bel passo di Lenin dallo scritto *Conserverranno i bolscevichi il potere politico?* L'esempio dell'effetto provocato dalle osservazioni di un operaio a proposito della migliorata qualità del pane dopo l'insurrezione del luglio 1917

non solo è un argomento molto convincente nella concantenazione dei pensieri di Lenin, ma al tempo stesso getta una luce chiarificatrice nel suo laboratorio mentale e ci rende molto vicino, sotto l'aspetto umano e personale, il capo della grande Rivoluzione di Ottobre. Da questo esempio vediamo subito con quale finezza Lenin abbia osservato i fatti apparentemente meno importanti nella vita del popolo lavoratore, con quale rapidità ed esattezza abbia tratto da queste esperienze grandi conseguenze generalizzanti. Ma non dimentichiamo che la grande efficacia di questo passo si fonda sul fatto che Lenin lo ha inserito nella catena scientificamente infrangibile dei suoi argomenti. Senza le affermazioni che lo precedono e che lo seguono questo passo sarebbe sì egualmente esatto e profondo, ma non potrebbe avere un effetto così sorprendente, commovente e autenticamente umano.

Questo episodio appare, in Lenin, armonico e concluso. Ma che cosa ne risulterebbe, se uno scrittore si sentisse indotto a elaborarlo come lettura amena? Una descrizione della camera, dell'ambiente di lavoro; la tavola viene apparecchiata, la padrona di casa porta il pane, il marito fa le sue osservazioni sulla buona qualità del pane e sull'insurrezione di luglio; e « improvvisamente », come un colpo di pistola, seguirebbero le profonde e giuste osservazioni di Lenin. Ciò che nel contesto dell'opuscolo originale otteneva un effetto toccante dal punto di vista umano e convincente dal punto di vista del pensiero, sarebbe ora un banale montaggio.

Ma allora il genio, il grande personaggio storico, non può mai essere rappresentato poeticamente? ¹ Nei primi

¹ Nota (scritta nel 1953). Forse oggi qualcuno si richiamerà, contro quanto si è detto, alla raffigurazione di Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Io sarei l'ultimo a contestare l'originalissima impresa compiuta da Thomas Mann: dare una caratterizzazione individuale e al tempo stesso tipica di un grande musicista in base alla sua attività artistica (vedi a questo proposito i miei studi su Thomas Mann). Ma non bisogna dimenticare che Leverkühn è rappresentato sulla base della sua *problematicità*, peraltro tipica; non come un *genio*, ma come un *grande talento mancato*. La genesi di questa problematicità, raffigurata in modo insuperabile, non ha quindi nulla a che fare con la nostra presente questione, e cioè con la rappresentazione biografica della genesi del genio. E si osservi anche, di pas-

due capitoli di questo lavoro abbiamo già dato una chiara risposta affermativa a proposito di questa possibilità. Se là abbiamo mostrato che l'«individuo storico universale» ha il suo posto organico nel romanzo come personaggio secondario e nella tragedia come figura principale ciò non è contraddetto dalle nostre affermazioni attuali sull'impossibilità della sua raffigurazione epico-biografica, che anzi mostrano la giustezza di quella conclusione da un altro lato, da un lato negativo. Poiché in virtù di che cosa quella raffigurazione era possibile nei classici del romanzo storico del dramma storico? In virtù del fatto che essi raffiguravano i grandi uomini sulla base della loro concreta missione storica, sulla base della totalità delle determinazioni storico-sociali oggettive. I poeti del periodo classico, grazie alle loro vaste e profonde esperienze sociali, vedevano chiaramente la funzione e il compito concreto della grande personalità nella storia (per quanto false e ingenuo potessero essere, a volte, le loro affermazioni teoriche su questo problema). Partendo da queste esperienze, i classici del dramma storico rappresentavano grandi conflitti della storia dell'umanità, e l'«individuo storico universale» appariva grande, in loro, proprio in quanto riuniva e concentrava nella sua personalità la tangibile incarnazione delle forze sociali in conflitto. In base a queste esperienze i classici del romanzo storico hanno tracciato un quadro ampio e ricco della vita popolare e presentato l'«individuo storico universale» come la suprema sintesi e personificazione di tendenze importanti di una fase importante di trapasso della vita popolare. La determinazione e la genesi dell'«individuo storico universale» hanno luogo, nei clas-

segno, che ad una considerazione attenta il metodo biografico di Thomas Mann si rivela assai poco biografico. Solo in rarissimi casi limite la rappresentazione dei nessi genetici fra la vita e l'opera di Adrian Leverkühn muove direttamente dall'occasione risolutiva nella vita; il più delle volte la rappresentazione genetica delle fasi di sviluppo, delle opere e delle crisi del protagonista fa tutt'uno con la vasta e profonda descrizione di quella vita sociale da cui sorgono, in un senso storico oggettivo, l'opera, le crisi ecc. La doppia successione cronologica del romanzo serve anche e proprio a chiarire questi nessi: le riflessioni di Zeitblom al tempo della redazione della biografia di Leverkühn, mettono, a partire dalle conseguenze, veri fasci di luce storica sulla genesi storica reale.

sici del romanzo storico, sulla base dello sviluppo e della concretizzazione di queste tendenze. In questi romanzi possiamo assistere concretamente all'itinerario oggettivo dell'evoluzione storico-sociale, che fa sí che a un certo punto proprio Kutuzov o Pugačëv, Cromwell o Maria Stuart, diventino quei centri di forza in cui si raccolgono e concentrano le forze storiche di una crisi. (Dove bisogna osservare che un « individuo storico universale » non deve necessariamente essere un genio).

Solo in questo modo può essere espresso l'elemento nuovo e qualitativamente peculiare rappresentato dall'« individuo storico universale ». Noi assistiamo nelle forme piú diverse, all'urgere, alla spinta delle forze popolari in una determinata direzione, vediamo la loro incapacità di cogliere in modo adeguato il significato di questa direzione, la loro inettitudine a compiere quelle azioni che sono atte a tradurre in realtà questa tendenza. Così, quando appare in scena l'« individuo storico universale » che — conformemente alle circostanze storiche concrete e alle proprie qualità personali — trova una risposta a questo problema e la converte in azioni, allora e soltanto allora ci è resa evidente e comprensibile la genesi dello storicamente nuovo e insieme la parte che la grande personalità sostiene in questo sviluppo.

In una rappresentazione di questo tipo l'occasione in cui il nuovo si esprime in parole e in azioni riceve un posto corrispondente alla sua vera essenza. Il suo ineliminabile carattere di fortuità non viene soppresso. Ma la fortuità dell'occasione non è piú la fortuità ineliminabile di ogni evento singolo nella vita umana: questo singolo evento si trova invece in una connessione storico-organica con quella catena infinita di eventi singoli, in se stessi del pari fortuiti, nel cui complesso e attraverso il cui complesso si attua sempre la necessità storica. La necessità stessa viene prodotta dalla complessa, interna unità storico-sociale delle correnti popolari, che trascende le connessioni immediate e psicologiche. Le singole occasioni, in cui vengono rappresentati i vari stadi di manifestazione della necessità storica, non hanno bisogno di essere collegate direttamente fra loro. È solo ne

cessario che l'azione, che percorre vie complesse e intricate, ci riveli l'intima dialettica di questo sviluppo.

È facile vedere quali ostacoli ideologici si oppongano, negli scrittori moderni a questo tipo di rappresentazione. L'estraniarsi degli scrittori alla vita del popolo, che è un prodotto necessario dell'evoluzione capitalistica, la crescente impenetrabilità delle intime forze motrici della società capitalistica per gli scrittori che vivono in questo modo, ha per conseguenza inevitabile che anche nella loro concezione del mondo prevale una tendenza che domina lo sviluppo filosofico generale del periodo imperialistico. Questa tendenza si può riassumere dicendo che di tutte le determinazioni che formano il complicato nesso della vita si riconosce soltanto la diretta connessione causale fra due fenomeni collegati nello spazio e nel tempo.

Ma l'insoddisfazione per il valore conoscitivo di questa concezione non conduce, in linea generale, a un approfondimento veramente filosofico, a una scoperta del nesso reale e complicato in cui anche la causalità concepita in modo più profondo appare solo come una categoria importante fra molte altre. Essa conduce invece a dubitare anche della connessione causale immediata (machismo) e, come diretta conseguenza di questo dubbio, a concepire in modo più o meno mistico il complesso della società e il suo sviluppo complessivo. La grandezza letteraria dei classici del romanzo storico, che nel campo filosofico si trovavano spesso a un grado relativamente poco avanzato, consiste appunto nel fatto che la loro familiarità con la vita del popolo e la loro vasta esperienza al riguardo li aiutano a rappresentare nella vita stessa i nessi reali che trascendono la causalità immediata. Invece negli scrittori moderni, a causa di questo distacco dalla vita del popolo, nasce una valutazione della causalità immediata, che per lo più lo scrittore è portato necessariamente a identificare con una causalità di tipo biografico-psicologico, e ciò li spinge a preferire la forma biografica.

Da questa concezione dei classici del romanzo storico segue necessariamente che nelle loro opere le grandi figure storiche non si sviluppano quasi mai *sotto i nostri occhi*.

L'evoluzione, la genesi dell'«individuo storico universale» ha luogo *nel popolo*. Come Balzac ha fatto notare in Walter Scott, le grandi figure appaiono sempre in quei punti in cui lo esige la necessità oggettiva dei movimenti popolari. Esse allora si presentano già compiute ai nostri occhi, come sintesi e supreme espressioni di questo sviluppo. Sono grandi in quanto posseggono questa forza sintetica, in quanto possono risolvere proprio quei problemi che in quel momento agitano più profondamente la vita del popolo. Sovrastano il popolo di una testa nella statura spirituale, come gli eroi di Omero nella statura fisica. Ma sono grandi storicamente proprio perché sovrastano il popolo appunto *solo* della testa, perché danno alle questioni concrete del popolo la soluzione concreta che è possibile e necessaria dal punto di vista storico-sociale. Questa grandezza costituisce, in molti casi, al tempo stesso il loro limite. Se Vich Jan Vohr o Rob Roy, oltre a superare spiritualmente i limiti dei compagni di clan, non avessero anche il sentimento della vita e quindi determinati limiti in comune coi loro compagni, non potrebbero essere quei capi che sono. Del pari Cromwell o Burley, in Walter Scott, sono legati non solo alle tendenze rivoluzionarie dei puritani, ma anche alla loro limitatezza; e lo stesso vale per il rapporto di Pugačëv ai contadini ribelli in Puškin e di Kutuzov allo spirito patriottico dell'esercito russo in lotta contro Napoleone in Tolstoj.

La rappresentazione ampia e profonda di questo nesso sociale oggettivo permette che queste figure si presentino a noi già compiute senza però apparire fredde e inanimate. Il loro movimento interno, il loro sviluppo poetico nel quadro dell'azione non sono che il dispiegarsi di quelle qualità che fanno di loro appunto gli esponenti di questi determinati movimenti popolari: il loro successo o il loro fallimento nella missione storica a cui assolvono è quindi in sostanza piuttosto un'evoluzione che una genesi in senso psicologico-biografico. Nella maggior parte dei romanzi storici classici la storia delle personalità storiche eminenti che precede l'azione del romanzo stesso non viene affatto narrata; solo da singoli accenni sparsi abbiamo notizia di

quel tanto che è assolutamente indispensabile per intendere i rapporti personali, nel quadro dell'azione, con le altre figure del romanzo. Quando la precedente storia personale compare, essa ci viene narrata solo dopo che il carattere della figura in questione ci è già familiare da lungo tempo, e questa presa di conoscenza del passato acquista un aspetto del tutto specifico; è un racconto particolare inserito nel racconto principale, che ci svela il nascere di tratti umani già familiari di un grande carattere. Questo procedimento retrospettivo fa anche parte dei mezzi artistici che servono a collocare al suo giusto posto il carattere occasionale e fortuito delle esperienze risolutive nella vita di un personaggio eminente.

Ci sia ancora consentito un esempio ricavato dalla vita reale. Se abbiamo seguito attraverso le opere di Lenin la sua lotta contro i *naròdniki*, se ci rendiamo esattamente conto dell'enorme importanza che ha avuto per il movimento bolscevico la sua lotta su due fronti contro i *naròdniki* e contro lo struvismo, ci fa grande impressione il fatto che Lenin, dopo l'esecuzione capitale del suo amato fratello, vittima della sua partecipazione a un progettato attentato contro lo zar, avesse compreso subito che non era questa la via giusta per la liberazione del popolo. Ma si immagini che questo rapporto venga narrato in forma invertita. La famiglia Uljanov, la venerazione di Lenin per il fratello maggiore, la notizia della cattura e dell'esecuzione capitale — e infine quelle riflessioni che condannano i *naròdniki* dal punto di vista teorico. Non si vuol negare, qui, che questo possa essere un tema notevole per una rappresentazione poetico-storica della grande crisi di transizione del popolo lavoratore russo nel periodo del declino del populismo. Ma se si volesse elaborare l'argomento in modo realmente efficace, bisognerebbe togliere all'eroe del racconto la genialità propria di Lenin, e fare di lui un rappresentante certo umanamente significativo, ma soltanto tipico di questo periodo di transizione.

La rappresentazione artistica degli «individui storici universali», nella riuscita o nel fallimento della loro missione storica, toglie ai personaggi tutti i dati meschini o

aneddotici dell'esposizione biografica, senza che per questo il loro destino debba perdere la sua agilità umana. Poiché essi, come abbiamo visto, sono diventati « individui storici universali » proprio perché il più profondo nucleo personale della loro natura, le loro aspirazioni personali più appassionate, sono legati nel modo più stretto alla missione storica che essi debbono compiere, perché le loro passioni più personali tendono appunto a questa meta. La riuscita o il fallimento nel loro compito danno quindi, in forma concentrata, tutto l'essenziale che noi vogliamo e dobbiamo sapere su una personalità di questo genere. E un poeta di valore, che concepisca la storia non in modo astratto, ma come complicato destino del popolo, trova la possibilità di configurare questo compito centrale dell'eroe storico in modo che in esso si esprimano tratti personali molto vari e molto complessi: ma, come abbiamo già spiegato sulla base di una felice espressione di Otto Ludwig a proposito di Walter Scott, solo i tratti umanamente e storicamente *significativi* di questa personalità. Essa non deve essere collocata su un piedestallo, per apparire come una grande figura, poiché gli avvenimenti stessi la innalzano imponendole questo compito: essa appare solo in situazioni importanti e significative, e, per esercitare un effetto conforme, ha solo bisogno di sviluppare liberamente le sue qualità personali.

Questo modo di rappresentazione antibiografico è, al tempo stesso, una spiegazione poetica che ci fa capire perché in una determinata crisi della vita del popolo, proprio una determinata personalità — proprio Cromwell o Burley, proprio Kutuzov o Pugačëv — abbia ottenuto la parte di capo. In questo rapporto vi è un momento di accidentalità insopprimibile. Engels, in una lettera, esamina la dialettica di necessità e contingenza che ne deriva, e la vittoria finale della necessità economica nella storia: « A questo punto dobbiamo considerare i cosiddetti grandi uomini. Che un certo grand'uomo, e proprio questo, sorga in un dato tempo e in un dato paese, è naturalmente un puro caso. Ma se lo togliamo di mezzo, sorge la richiesta di un sostituto, e bene o male questo sostituto si trova. Che Na-

poleone, proprio questo corso, sia stato il dittatore militare di cui aveva necessità la repubblica francese, stremata dalla propria guerra, fu un caso; ma che in mancanza di Napoleone un altro avrebbe occupato il suo posto è provato dal fatto che ogni volta che occorreva l'uomo si è sempre trovato: Cesare, Augusto, Cromwell ecc.». Nel seguito dell'argomentazione Engels illustra questo nesso proprio sull'esempio di Marx e della nascita del materialismo storico.

La biografia belletteristica, la forma biografica del romanzo storico, impone a se stessa — lo voglia o non lo voglia — il problema insolubile di eliminare questa ineliminabile accidentalità. Poiché si vuole raffigurare la missione del personaggio deducendola dalla sua personalità, poiché proprio la sua biografia deve fornire la prova interna, psicologica che egli è chiamato a tale missione, si delinea necessariamente una forzatura; il personaggio sta, per così dire, sulla punta dei piedi per sembrare più grande, e la missione storica viene sottolineata in modo esagerato senza che possano essere indicate le sue ragioni reali e oggettive e le sue cause determinanti.

La trattazione scientifica della storia e con essa anche la biografia scientifica di grandi personalità presuppongono già come *dato di fatto* che questo caso si sia già affermato nella vita. Il loro compito non consiste più nel « dedurre » in qualche modo questo dato di fatto, bensì solo nello spiegarlo esaminandone le condizioni e le conseguenze, e mostrando la necessità generale dello sviluppo che in esso si esprime. Pertanto la biografia scientifica deve porre al centro della trattazione l'opera oggettiva della grande personalità storica, deve *mostrare scientificamente* l'importanza teorica e la posizione storica di quest'opera, e solo su questa base può descrivere la personalità dell'« individuo storico universale » anche dal punto di vista umano e presentarla al lettore nella sua umanità.

Il romanzo storico classico prende del pari le mosse dal fatto che certe importanti personalità hanno sostenuto una parte di guida — utile o dannosa — nelle crisi della vita del popolo. E la rappresentazione artistica, mostrando che que-

sta figura-guida risolve i molteplici problemi della vita del popolo, che le sue brillanti qualità, i suoi limiti e i suoi difetti sono della stessa stoffa del movimento popolare, questa complicata struttura dell'azione dà una risposta *poetica* alla domanda perché in questo momento concreto proprio questo individuo concreto si sia innalzato alla funzione di guida. Neppure qui la casualità è eliminata. Anzi non si tenta neppure di eliminarla. La poesia si limita a rispecchiare, in maniera profonda e autentica, come la necessità e la casualità si intreccino nella vita storica. La casualità viene quindi superata, nella poesia, solo nel senso in cui la supera la storia stessa. Essa viene superata in quanto ci viene fatto comprensibile umanamente come le forze storiche concrete di questo periodo si siano concentrate proprio nel destino di questo individuo.

Sarebbe falso e ingiusto affermare che i migliori scrittori del nostro tempo non vedono il nesso fra movimento popolare e grande personalità storica. Heinrich Mann, nel suo romanzo, si esprime anzi giustamente su questo nesso: « "Insomma", disse Agrippa d'Aubigné mentre cavalcavano in gruppo, "tu, Principe, non sei altro che ciò che il buon popolo ha fatto di te. Ma proprio per questo tu puoi essere piú in alto, poiché la cosa creata è talvolta superiore all'artista. Ma guai a te, se tu diventassi un tiranno!" » Ma disgraziatamente questo giusto giudizio rimane anche in Heinrich Mann soltanto un giudizio e non ha alcuna influenza decisiva sul modo di condurre l'azione e di comporre il romanzo. Fra gli scrittori viventi egli sente piú profondamente di tutti questo nesso e la necessità della sua rappresentazione artistica. Egli dà quindi al suo Enrico IV i tratti nazionali del popolo francese e li rappresenta in una maniera poeticamente avvincente. In tutte le scene in cui il suo eroe viene a contatto col popolo, viene in luce, in modo semplice e artisticamente convincente, anche l'elemento senza popolare di questo personaggio. Ma queste parti del romanzo sono le piú scarse, le piú semplicemente informative, le meno legate all'azione. Va da sé che questo, in se stesso, è un procedimento legittimo di ogni autore epico. Nessun vero racconto sarebbe possibile senza queste sintoni

informative di periodi di tempo non decisivi o di fatti meno importanti. Caratteristica e decisiva è sempre soltanto la scelta fra ciò che diventa argomento del racconto particolareggiato e ciò che è oggetto di informazione riassuntiva. E anche in Heinrich Mann il rapporto col popolo è troppo spesso relegato nella rubrica della mera informazione e anche là dove è oggetto di narrazione, questa rimane per lo più episodica. Si prenda un esempio dalla prima giovinezza di Enrico. Heinrich Mann riassume: « Dormiva sulla paglia coi suoi soldati, quando gli capitava, non si svestiva nemmeno, non si lavava molto più spesso di loro, come loro puzzava e bestemmiava ». Poi vengono i rapporti con Condé e Coligny, in una esposizione diffusa, benché proprio l'autore sappia bene che appunto il nuovo rapporto di Enrico col popolo è la causa più profonda dei suoi dissidi con l'ammiraglio. Qui proprio la concezione biografica di questo romanzo è un impedimento artistico al reale svolgimento dei tratti popolari presenti nel protagonista. Infatti il popolo, le sue sofferenze e le sue gioie, le sue aspirazioni spontanee e coscienti, a causa della forma biografica possono essere rappresentate solo in quanto si trovano in relazione diretta con la persona di Enrico IV. Delle correnti popolari che si rivolgono a lui e che lo innalzano a questa altezza, che nella situazione più critica rendono possibile la sua vittoria definitiva, soltanto ben poco può essere rappresentato poeticamente. Troppo poco per poter spiegare questa vittoria riconducendola alla vita del popolo francese. La base di questa spiegazione, l'esposizione biografico-psicologica dell'eroe, per quanto bella in se stessa, è troppo debole e ristretta per poter fornire in modo convincente questa prova poetica.

Allo stesso modo stanno le cose per i romanzi di Feuchtwanger su Giuseppe Flavio. Nei dialoghi che Giuseppe conduce soprattutto con Giusto di Tiberiade emergono spesso riflessioni intelligenti ed esatte su questo rapporto. Ma quando Giuseppe giunge a Gerusalemme con idee molto favorevoli al compromesso, mentre nella città fermenta il movimento rivoluzionario, e là si pone alla testa dell'ala nazionalista più decisa, Feuchtwanger si pone un compito

che non può essere risolto in modo convincente coi mezzi del metodo biografico senza una profonda degradazione umana del suo eroe. Cerchiamo di immaginare infatti la rappresentazione artistica di questo episodio alla maniera classica. Avremmo, per il tramite delle vicende di uomini rappresentati in modo vivo, una vasta descrizione del modo in cui il popolo ebreo si divide in diversi partiti e correnti. Assisteremmo direttamente all'azione umanamente e politicamente trascinata della resistenza nazionale decisa, e in base all'interazione con questa corrente movimentata della vita popolare, la conversione di Giuseppe Flavio ci potrebbe essere resa completamente intelligibile, dal punto di vista umano e dal punto di vista politico. Ma Feuchtwanger, come abbiamo visto, rappresenta questa vita del popolo solo in modo astratto e generico. Giuseppe, giunto a Gerusalemme, si accosta ai rappresentanti dell'aristocrazia conservatrice del tempio ed ha soltanto con essa contatti tali che ci vengono mostrati in modo umanamente concreto. In tal modo la sua conversione acquista il sapore antipatico dell'azione di un arrivista deluso. E aspetti analoghi si ritrovano nelle altre crisi vitali dello stesso eroe.

I difensori dell'odierna forma biografica del romanzo storico ribatteranno forse che della vita di questi personaggi sono stati tramandati storicamente proprio e solo questi tratti, e che delle figure della vita popolare sappiamo troppo poco per poterle rappresentare in modo vivo. Ma una tale obiezione non è valida. Per un'epoca della cui vita popolare non sappiamo nulla vale l'obiezione di Sainte-Beuve contro *Salammbô* di Flaubert, secondo cui un tale periodo non può essere reso, in realtà, poeticamente vivo per noi. Ma il grande compito del romanzo storico consiste appunto nella *invenzione poetica* di figure del popolo che ne impersonino efficacemente l'intima vita e le grandi correnti che la muovono.

È naturale che la storiografia borghese in generale, come scienza delle classi dominanti, per lo più trascuri o ignori consapevolmente questi elementi della vita popolare, e che spesso li travisi anche calunniosamente. Il romanzo storico,

come forte arma artistica della difesa del progresso umano, ha proprio qui un grande compito: quella di ricostituire nella loro realtà queste reali forze motrici della storia umana e di richiamarle in vita per l'età presente. Questo ha fatto il romanzo storico classico. L'odierno romanzo storico dell'umanesimo antifascista si pone lo stesso compito riguardo ai contenuti. Anch'esso difende i principi del progresso umano contro le calunnie e le deformazioni imperialistiche, contro i tentativi fascisti di distruggerli.

Ma attualmente esso concepisce questo compito in modo ancora troppo astratto. Dalle condizioni di vita degli intellettuali eminenti del periodo imperialistico nasce spontaneamente la fede che l'intelligenza isolata nella società e in opposizione con la società sia la vera e propria portatrice degli ideali umanistici. Ma questa convinzione, come nasce naturalmente dal terreno di questa situazione sociale, così è gravata dalle tradizioni liberali di estraniamento dal popolo, distorta e deformata da esse. La grande svolta che questi scrittori hanno compiuto negli ultimi anni li ha condotti — Heinrich Mann in primo luogo — molto al di là di queste tradizioni liberali di estraniamento dal popolo. Nei problemi di pensiero che si pongono in questi romanzi storici questa svolta è chiaramente visibile; con la massima evidenza, anche qui, in Heinrich Mann. Ma in essi la concezione artistica del metodo biografico nel romanzo storico deriva ancora, da un lato, da residui della loro vecchia concezione del progresso e dell'umanesimo, e d'altro lato impedisce che il nuovo senso della vita rivoluzionario e democratico si possa esprimere adeguatamente e con pieno vigore nelle loro opere.

Nella forma biografica si esprime quel sentimento della vita che scorge il progresso umano esclusivamente o prevalentemente nel campo ideale e considera come portatori di questo progresso i grandi uomini più o meno isolati della storia. Nasce così il problema artisticamente insolubile di collegare direttamente la descrizione particolareggiata della vita privata di un uomo con la rappresentazione convincente della genesi di grandi idee, magari innalzate al rango dell'« atemporalità ». Poiché abbiamo a che fare qui con

scrittori importanti, non occorre un'analisi minuta per mostrare che questi tratti della vita privata vengono rappresentati spesso in modo genuinamente poetico e con grande finezza artistica. Sotto questo aspetto tanto il *Cervantes* di Bruno Frank come anche i romanzi di Lion Feuchtwanger raggiungono un grado non trascurabile di verità umana e di profondità psicologica.

Ancora una volta bisogna sottolineare qui l'importanza tutta particolare di Heinrich Mann. Già nella concezione dell'opera; poiché il suo Enrico IV è in misura molto maggiore che non i personaggi degli altri autori suoi contemporanei un uomo concreto, figlio della sua terra e del suo tempo. I suoi legami con la vita popolare contemporanea sono, come abbiamo visto, del pari molto più forti. Grazie a questa più forte e più viva aderenza al popolo è nata in Heinrich Mann una figura meravigliosa: piena di fascino personale, di nobiltà, di coraggio, di intelligenza, di astuzia, dotata della capacità di parlare con ogni uomo nella sua lingua, di una larga visione teorica e politica, di umana pazienza e di forte volontà nel perseguimento delle sue grandi mete. E anche l'evoluzione del giovinetto frivolo e leggero che, ammaestrato dalle dure circostanze della vita, diventa un rappresentante delle migliori caratteristiche del popolo francese, è piena di vere bellezze poetiche. Heinrich Mann riesce anche a raffigurare questo sviluppo non in forma lineare, didascalica e pedante, ma nella reale complicazione psicologica della vita. La linea dello sviluppo progressivo di Enrico IV segue vie molto contorte, contiene molti dubbi, disperazioni ed errori. Tutto ciò costituisce un vero punto culminante della letteratura contemporanea. Dove bisogna sottolineare ancora con particolare vigore che Heinrich Mann è riuscito a creare qui un *personaggio positivo* realmente vivo, in cui si concentrano le migliori qualità umane di quei combattenti che da secoli hanno fatto avanzare la civiltà umana lottando contro la reazione e che oggi difendono questa civiltà contro la barbarie fascista.

Ma il romanzo di Heinrich Mann non è semplicemente un ritratto avvincente. Egli si pone il compito di rappre-

sentare una grande svolta nella storia di Francia. Questa svolta è impersonata nella storia dal passaggio di Enrico IV al cattolicesimo, da quel periodo di tolleranza religiosa che pone fine alle lunghe lotte fra ugonotti e cattolici e a cui la Francia deve il suo straordinario progresso fino al tempo di Luigi XIV. Questa svolta è rappresentata, da Heinrich Mann, in modo incomparabilmente piú debole che non la personalità di Enrico IV. L'elemento storicamente nuovo e importante in Enrico IV è che egli cessa di essere semplicemente il capo di un partito, il capo degli ugonotti, e, con l'aiuto non solo degli ugonotti, ma anche degli altri elementi progressivi del paese, realizza questo consolidamento dell'unità nazionale mediante la tolleranza religiosa. Ma questa grande svolta rimane sacrificata nella rappresentazione che Heinrich Mann. Essa, in virtù della concezione complessiva del romanzo, appare solo in una prospettiva biografico-psicologica, nella forma di solitarie riflessioni del protagonista.

Sotto l'aspetto biografico, certo, essa viene preparata. Dopo l'avvelenamento della madre Enrico si trova in segreto con Coligny. L'ammiraglio dice a proposito di Parigi: «... «Odiano noi perché odiano la religione». E forse perché voi troppo spesso avete lasciato commettere saccheggî, pensò fra sé Enrico ricordandosi dell'osteria... «A questo non si sarebbe mai dovuti arrivare», disse, «siamo tutti francesi». Coligny rispose: «Gli uni però si guadagnarono il cielo, gli altri la dannazione. Ciò deve finire, come è vero che vostra madre è vissuta ed è morta in questa fede». Il figlio della regina Jeanne abbassò la fronte. Non c'era nulla da ribattere, una volta che il grande collaboratore di sua madre la metteva in campo. I due, il vecchio e la morta stavano contro di lui, erano contemporanei e avevano la stessa incrollabile saldezza di opinione».

La profonda diversità fra Enrico e Coligny si manifesta qui in modo ben chiaro, tanto piú che Heinrich Mann nella precedente scena dell'osteria aveva dato al suo Enrico una viva immagine dell'odio dei parigini. Ma anche qui il contrasto si deve rifugiare nel campo della riflessione solitaria, deve rimanere un muto accompagnamento di pensieri du-

rante tutto il corso delle esperienze di Enrico alla corte, che sono raccontate in seguito con grande vivacità ed ampiezza. E anche dopo la sua fuga dalla corte, anche al tempo della sua lotta aperta questi pensieri rimangono le riflessioni solitarie di un genio isolato che, per un miracolo della storia, diventa il capo del suo popolo. « Egli doveva diventare il capo dei protestanti: ora un altro lo è per lui, suo cugino Condé, che c'era prima. Egli è ardente, avventato e non vede al di sopra della guerra dei partiti. Confidate in quell'imbecille, voi buona gente religiosa! Egli vive ancora al tempo dell'ammiraglio. Non capisce che sarebbe la stessa cosa dividere il regno per amore della religione che lacerarlo per il proprio vantaggio, come il farfallone ».

I tempi dell'ammiraglio Coligny sono passati: questa è la grande verità storica che Heinrich Mann si è assunto il compito di rappresentare artisticamente. Poiché solo sulla base di questa svolta dei tempi è possibile che i pensieri di Enrico IV non rimangano elucubrazioni di un visionario isolato ed eccentrico, ma si affermino vittoriosamente nelle guerre civili e diventino per un lungo periodo di progresso il filo conduttore della storia di Francia. Il segreto della sua vittoria sta quindi, come in ogni personalità storicamente eminente, nell'aver compreso la spinta della vita popolare verso una svolta storica, nell'aver reso cosciente questa spinta e nell'averla tradotta in azioni.

Ma in Heinrich Mann questa svolta rimane un fatto biografico nella vita di Enrico IV. Perciò la sua vittoria risulta assai meno convincente della sua evoluzione psicologica e della sua educazione. Crediamo che non sia più necessario ripetere che la ragione della debolezza dell'importante romanzo sta appunto nel fatto che la via biografico-psicologica che conduce a questa conoscenza è di per sé troppo stretta; non può riuscire persuasivo che la conoscenza, per quanto giusta e profonda, di un grande uomo isolato, superi tutte le resistenze nel proprio campo e in quello avversario.

La vittoria delle idee di Enrico IV potrebbe essere convincente solo se avessimo avuto esperienza delle più diverse correnti della vita popolare francese attraverso la

viva rappresentazione di destini umani che piú o meno coscientemente, piú o meno decisamente spingevano in questa direzione, se avessimo conosciuto poeticamente Enrico IV come il capo di queste correnti. E cioè se la differenza fra il periodo di Coligny e il periodo di Enrico di Navarra ci fosse stata chiarita artisticamente come differenza fra due stadi evolutivi della vita del popolo. Ciò non accade e di necessità non può accadere nella forma biografica, per quanto Heinrich Mann analizzi con finezza psicologica le già balenanti differenze di temperamento di visione spontanea della vita, fra Enrico e sua madre, fra lui e l'ammiraglio Coligny.

Dove questa tendenza dell'evoluzione francese traspare perfino nei suoi riflessi nei circoli dominanti. Ma determinati pregiudizi astrattamente umanistici rendono Heinrich Mann incerto di fronte a queste tendenze. Egli non vede che l'introduzione della tolleranza religiosa ad opera di Enrico IV fu solo un passo sulla via della costruzione, allora progressiva, della monarchia assoluta in Francia; non vede che il superamento per opera sua, del periodo di Coligny fu una tappa nel conflitto fra monarchia assoluta e feudalesimo. Questa lotta si svolge, in Francia, in modo molto complicato e ineguale. È fuor di dubbio che tali problemi erano presenti anche in Caterina de' Medici e che per certi aspetti e per qualche tempo essa oggettivamente precorse le aspirazioni di Enrico IV. Alludiamo al periodo in cui essa, con l'aiuto del grande cancelliere borghese L'Hospital, si serví degli ugonotti per spezzare la preponderanza dei Guisa e, appoggiandosi a L'Hospital e al partito dei « politici », cercò di utilizzare l'equilibrio dei partiti religiosi estremi per rafforzare l'assolutismo francese. Le ragioni storiche che fecero fallire questi progetti di Caterina esorbitano dal quadro di questa trattazione. Qui ci interessa far notare che il partito dei « politici » e la figura di L'Hospital sono del tutto assenti in Heinrich Mann. Che essi non abbiano posto nella *biografia dell'eroe* è perfettamente giusto. Ma questo appunto rivela la debolezza storica della forma biografica del romanzo; poiché viene così attribuita alla psicologia geniale di Enrico IV

una tendenza che in realtà era un'importante tendenza oggettiva del tempo e quindi il vero presupposto della sua vittoria finale. (Da tutto quanto abbiamo detto prima consegue necessariamente che per noi un romanzo storico su quest'epoca avrebbe il compito di raffigurare non tanto L'Hospital e i suoi amici quanto piuttosto quelle reali correnti popolari di cui essi, nella loro attività, erano l'espressione politica).

Da questa concezione restrittiva e astratta deriva anche che un personaggio così importante e pieno di contraddizioni come Caterina de' Medici non è trattato, da Heinrich Mann, con giustizia storica. In questo romanzo essa diventa una specie di strega fantastica e stilizzata, un'incarnazione del principio del male. Qui le tradizioni illuministiche di Heinrich Mann fanno ostacolo alla vera comprensione poetica della realtà storica. Tutto ciò è al tempo stesso causa ed effetto della forma biografica del romanzo storico. Le tendenze all'astrattezza, ancora prevalenti, conducono a questa forma. Ma è inevitabile che questa forma, a sua volta, accentui ancora queste tendenze, poiché i vari personaggi vengono da essa ridotti e semplificati, e perdono la loro dialettica propria, la loro dinamica concreta e complessa, per non essere più che i pianeti che ruotano intorno al sole del protagonista della biografia.

Era necessario mettere in chiara evidenza i punti deboli di quest'opera già solo per il fatto che non si tratta dell'insuccesso individuale di Heinrich Mann in un caso singolo, bensì dei limiti che il metodo biografico del romanzo storico pone perfino a uno scrittore del valore e dell'importanza di Heinrich Mann; e proprio in uno stadio di sviluppo delle sue capacità in cui le sue doti straordinarie nel raffigurare personaggi si manifestano in modo eminente, nella loro massima maturità e forza artistica, questa debolezza della forma biografica del romanzo può essere definita generalizzando, col dire che i tratti personali e privati, di carattere puramente psicologico e biografico, acquistano un'ampiezza sproporzionata e un peso eccessivo. In tal modo le grandi forze motrici della storia sono sacrificate. Esse vengono presentate in modo troppo sommario, con

troppo esclusivo riferimento alla personalità che sta al centro della biografia. E per questa errata ripartizione dei pesi non può essere messa in valore, come sarebbe conforme alla sua effettiva importanza, la grande svolta storica che costituisce il vero argomento centrale di questi romanzi.

Ma questo errore di proporzione si ripercuote anche sulla stessa esposizione psicologica. Anche in essa diventano preponderanti aspetti ed episodi che hanno meno importanza dal punto di vista della grande linea di sviluppo. E l'errore di proporzione in questo campo conferisce perfino a quest'opera, per il resto magistralmente condotta, un certo carattere di descrizione statica. Ciò si può osservare in tutti i romanzi di carattere biografico. Questo eccesso di tratti ornamentali ha per conseguenza, nella psicologia, che le grandi crisi e svolte, anche se sono crisi e svolte del protagonista, sono liquidate, nell'esposizione, in modo troppo breve e sommario.

I migliori scrittori del nostro tempo hanno un'avversione — giustificata — per l'eccessivo psicologismo. Essi cercano di tradurre in azione viva lo sviluppo psicologico dei loro eroi. E questa è una tendenza molto sana e molto progressiva dei migliori rappresentanti della letteratura odierna. Ma la forma biografica, che limita necessariamente il campo dell'azione, ostacola anche qui lo sviluppo di questa sana tendenza poetica. Poiché la forma biografica implica che le svolte più importanti nella vita dei personaggi si presentino nella forma di una meditazione solitaria, di una solitaria discussione con se stessi, come abbiamo mostrato nel caso di Heinrich Mann. E l'avversione — ripetiamo: giusta — per lo psicologismo della letteratura borghese in declino ha per conseguenza artistica una falsa tendenza ad abbreviare e liquidare sommariamente questi grandi momenti di crisi.

Questi momenti di insuccesso di grandi scrittori proprio nei punti in cui vogliono rappresentare le svolte storiche più importanti nella vita dei loro eroi non sono debolezze letterarie individuali, e non sono neppure un fatto fortuito, ma sono la conseguenza necessaria della forma biografica nel romanzo storico, o per dir meglio, di quelle tendenze

ideologiche che deviano ancor sempre questi scrittori verso la forma biografica del romanzo storico.

4. *Il romanzo storico di Romain Rolland.*

Finora ci siamo limitati – in modo consapevolmente unilaterale – a considerare la forma tedesca del romanzo storico attuale. Ciò era necessario perché essa domina oggi il destino del romanzo storico. Questa corrente nel romanzo storico del nostro tempo è senza dubbio la corrente dominante, ma non è la sola importante. Abbiamo già avuto occasione di ricordare l'importanza dei romanzi di Anatole France, e in particolare la grande figura genuinamente storica dell'abate Jérôme Coignard. La via qui aperta ha avuto un'importante continuazione immediatamente prima della guerra mondiale imperialistica, nel grande romanzo umanistico di Romain Rolland *Colas Breugnon*.

Se accostiamo queste opere non intendiamo affermare che Romain Rolland abbia subito un « influsso », in senso strettamente filologico, da parte di Anatole France. Crediamo, al contrario, che un tale « influsso », se pure ci fu, sia stato minimo e certo non decisivo per la nascita di questo romanzo. Il fatto che le due opere vadano messe insieme, dal punto di vista della teoria e della storia del romanzo storico, e che Romain Rolland continui, in un certo senso, la linea di Anatole France, ha ragioni politico-sociali più profonde e oggettive.

Tanto i grandi pregi quanto i limiti artistici (che dovremo stabilire in seguito) di questi romanzi estremamente interessanti si riconnettono piuttosto alle particolari condizioni della lotta per l'umanesimo e per la tendenza popolare nella letteratura della Francia prebellica. La catena delle rivoluzioni che hanno preceduto la fondazione della terza Repubblica ha sollevato la coscienza politica degli scrittori, anche di quelli che per lungo tempo erano stati consapevolmente « apolitici », a un'altezza completamente diversa da quella che poteva toccare lo sviluppo tedesco,

anche negli scrittori piú eminenti e politicamente interessanti. Naturalmente gli influssi generali dell'economia dell'imperialismo erano gli stessi nei tratti fondamentali. Tutti i problemi della forma letteraria che sono nati dalla situazione sfavorevole all'arte della società capitalistica, e che l'epoca dell'imperialismo ha potenziato e riprodotto a un livello superiore, valgono anche per la Francia. Avendo già trattato per esteso questi problemi, non abbiamo bisogno di ritornarvi ora. Abbiamo anzi potuto vedere, nel capitolo precedente, che determinati caratteri reazionari del periodo preparatorio dell'imperialismo e dell'imperialismo stesso si sono manifestati in modo particolarmente significativo proprio nella letteratura francese. Fra gli altri anche la trasformazione, molto importante per il nostro problema, della democrazia rivoluzionaria in un vile liberalismo di compromesso, disposto ad amoreggiare con ogni ideologia reazionaria.

Ma per noi sono essenziali qui, in primo luogo, determinati tratti specifici dell'evoluzione francese, che per la letteratura hanno anche conseguenze positive. Mettiamo in evidenza solo quelli che sono particolarmente legati al nostro problema. Innanzitutto la maggiore e piú diretta vitalità delle grandi tradizioni della rivoluzione democratico-borghese. Esaltazioni della Rivoluzione come il romanzo *Quatre-vingt-treize* di Victor Hugo, o come i drammi sulla Rivoluzione di Romain Rolland, nella Germania di quel tempo non solo non sarebbero state nelle possibilità degli scrittori, ma non avrebbero nemmeno avuto un effetto corrispondente fra i lettori. Si pensi solo come nella Germania imperialistica la storiografia della socialdemocrazia (Blos, Cunow, Conradi ecc.) mobilità tutto il suo « marxismo » per fare apparire i lati rivoluzionari di questo periodo come un'« immaturità » da gran tempo superata per l'età presente. Nonostante tutte le debolezze ideologiche di Jaurès, la sua concezione storica non potrebbe essere paragonata a questa neppure per un momento. I pochi tedeschi che — come Franz Mehring — avevano opinioni diverse sulla Rivoluzione francese, erano eccezioni isolate, mentre in Francia una parte relativamente ampia di dotti borghesi (per

esempio Aulard e la sua scuola) cercava di studiare scientificamente la vera storia della Rivoluzione francese anche nei suoi lati rivoluzionario-plebei.

I grandi scrittori progressivi di Francia sentono la Rivoluzione democratico-borghese come un elemento della loro eredità ancora viva e operante. E il perdurare di questa eredità getta nello stesso tempo un ponte verso la comprensione dell'ideologia preparatoria della Rivoluzione, verso l'illuminismo e, al di là di esso, verso le correnti spirituali progressive, rivoluzionarie e popolari del Rinascimento.

Questa situazione consente anche che nella letteratura francese possano sopravvivere le tradizioni materialistiche, come il sereno epicureismo degli uomini grandi e arguti del periodo fra il XVI e XVIII secolo, mentre fra gli intellettuali tedeschi l'infusso vivo di Feuerbach è quasi del tutto cessato, il materialismo filosofico di Marx e di Engels rimane sconosciuto e incompreso (oppure è noto solo in rozze volgarizzazioni) e come materialismo in generale vive nella coscienza degli intellettuali solo lo squallido schematicismo di un Büchner o di un Moleschott. In Francia il filo della tradizione dell'epicureismo intellettuale non è mai completamente spezzato. Negli scrittori del nostro tempo non occorre, naturalmente, che questa sopravvivenza dell'eredità di Rabelais e di Diderot, e naturalmente anche di Montaigne e di Voltaire, assuma la forma di un materialismo filosofico corrente. Dal punto di vista letterario ciò che importa non è tanto la coerenza filosofica quanto piuttosto il modo in cui questo spirito di epicureismo illuministico diventa fecondo e operante nella rappresentazione artistica del mondo e degli uomini.

Abbiamo già ricordato la figura immortale di Jérôme Coignard, e anche il protagonista del romanzo storico di Romain Rolland, l'artigiano-artista Colas Breugnon, riceve da questa fonte i suoi migliori valori spirituali e umani. In entrambi i casi nasce un rispetto sereno per la realtà, superiore e armonioso, una fecondità intellettuale, spirituale e artistica che deriva dalla dedizione ingenuamente spontanea, e tuttavia accorta e vigilante, alla inesauribile ricchezza

della realtà. Colas Breugnon esprime molto bene questo sentimento della vita quando dice a proposito del suo rapporto con l'arte e con la natura: « Per quanto riguarda l'arte io ho spesso scoperto il suo segreto: poiché sono una vecchia volpe, conosco tutti i trucchi del mestiere e rido sotto i baffi quando la trovo insulsa. Ma per quanto riguarda la vita, ho sempre la peggio. La vita ci vince in astuzia e le sue invenzioni superano di gran lunga le nostre ».

Naturalmente questa sopravvivenza è al tempo stesso una rielaborazione; e, conformemente alle tendenze generali del periodo imperialistico, una simile rielaborazione dell'eredità del passato si mescola assai spesso a orientamenti reazionari. In tal modo il materialismo originario, ma non coerente, si converte spesso in una mistica della natura non sempre immune da elementi reazionari.

Questa complicata mescolanza di spirito progressivo, di tentativi di superare anche i limiti della democrazia borghese, e di critica reazionaria alle grandi tradizioni rivoluzionarie può essere osservata soprattutto nel vasto influsso che le idee del sindacalismo — specie nella loro versione soreliana — hanno esercitato sugli intellettuali francesi. È facile scoprire e criticare in Sorel le tendenze reazionarie. Ma si deve anche vedere che nei maggiori scrittori di questo periodo l'influsso di queste idee trae sempre origine dal fatto che il loro senso democratico rimane insoddisfatto degli avvenimenti e dei risultati della rivoluzione democratico-borghese, sente in modo molto vivo le contraddizioni insolubili della democrazia borghese e per uscire da queste contraddizioni non vede altra via di salvezza... che il mito sindacalista. È qui, senza dubbio, che hanno la loro origine gli occasionali punti di contatto che si trovano in *Jean-Christophe* con l'ideologia sindacalista. E che anche nel caso di questo influsso non si tratta, in primo luogo, di una derivazione letteraria delle teorie sindacaliste, bensì del necessario rispecchiamento ideologico della situazione sociale della Francia, lo dimostra la concezione della Rivoluzione francese, (a cui abbiamo già brevemente accennato) espressa in *Les dieux ont soif*, da Anatole France, la cui

critica alla società borghese non ha alcun fondamento sindacalista.

Tutti questi atteggiamenti contraddittori rivelano l'unità dei loro fondamenti esistenziali con particolare evidenza nella vita politica, nell'atteggiamento della parte migliore degli intellettuali francesi nei confronti della terza Repubblica. Nei tempi pacifici e « normali » prevale l'elemento della delusione, della critica ironica ai difetti e ai limiti della democrazia borghese. Questa critica, in cui si esprimono la delusione dei migliori di fronte ai risultati della rivoluzione borghese e l'insoddisfazione verso la società capitalistica anche nella sua forma democratica più evoluta, può dare facilmente l'impressione di un'indifferenza di fronte alla democrazia e alla repubblica come forma di governo. Ma la più recente storia di Francia dimostra che ogni volta che la congiura o l'attacco della reazione provoca una crisi nella repubblica, la parte migliore degli intellettuali, degli scrittori più dotati e più lungimiranti abbandona questo « splendido isolamento » per partecipare attivamente alla lotta per la salvezza della democrazia. Così si comportarono Zola e France e parecchi altri al tempo dell'affare Dreyfus; così si comportarono gli splendori migliori della democrazia in Francia al manifestarsi dell'aggressione fascista.

E questo scendere in campo dei migliori scrittori avviene in connessione col movimento delle masse lavoratrici. Mentre per la Germania guglielmina è caratteristico il fatto che Heinrich Mann si è trovato in una posizione molto isolata fra larghi strati di intellettuali in seguito alla sua radicalizzazione politica, per l'evoluzione della Francia è caratteristico che Zola e France, Barbusse e Romain Rolland abbiano ottenuto crescente autorità e popolarità proprio dopo la loro presa di posizione politica e in conseguenza di essa. Non si debbono naturalmente dimenticare i violenti attacchi scagliati contro di loro da numerosi e non trascurabili scrittori reazionari, la campagna contro Zola, che arrivò quasi alla violenza di un pogrom, ecc. Ma proprio queste lotte appassionate per il contenuto sociale della letteratura distinguono nettamente la democrazia fran-

cese dalla Germania guglielmina. Proprio Heinrich Mann ha posto spesso in rilievo questa differenza, nei suoi articoli di carattere pubblicistico e letterario, e ha visto la ragione della superiorità della letteratura francese proprio in questo rapporto con la vita pubblica.

Questo carattere di appassionata partecipazione della letteratura alle grandi lotte quotidiane per la democrazia ha impedito che il romanzo storico avesse nella letteratura quel primato e quella funzione di guida che esso avrebbe raggiunto in Germania nel dopoguerra. Per Romain Rolland il romanzo storico è una parte episodica e marginale della sua opera complessiva in misura ancora maggiore che per Anatole France. È vero che in lui la storia, particolarmente quella dei momenti culminanti dell'umanesimo creatore e quella della grande rivoluzione, ha una parte decisiva. Ma la prima è trattata da lui in interessanti e profonde monografie di carattere saggistico e la seconda nel vasto ciclo dei suoi drammi storici. In entrambi i casi la scelta della forma letteraria non è casuale.

La preferenza accordata al saggio scientificamente fondato ed elaborato coi mezzi di persuasione della scientificità genuina rivela l'avversione di Romain Rolland per la belletristica storica alla moda. Proprio in base alle sue ricche esperienze artistiche egli sa che anche la grandezza personale dell'uomo, la tragedia umana individuale di un Michelangelo, di un Beethoven o di un Tolstoj può essere rivelata e resa comprensibile solo mediante l'analisi scientifica, paziente, minuta e approfondita del loro tempo e delle loro opere.

Così neppure è casuale la trattazione drammatica dei temi della rivoluzione. Romain Rolland non vuole tanto mostrare, come aveva fatto Anatole France, la dialettica sociale dei limiti della rivoluzione borghese, la necessità della delusione nella realizzazione del suo contenuto sociale, benché le questioni politiche e sociali della rivoluzione si trovino naturalmente al centro di questi drammi. Egli vuole piuttosto rappresentare artisticamente la terribile esplosione delle passioni umane, scatenate dalla rivoluzione, nel loro tragico intreccio e nella loro interazione reciproca. In

un senso modificato dalle relative situazioni storiche e dalle personalità degli scrittori, l'atteggiamento di Romain Rolland verso il periodo della Rivoluzione francese è un po' come quello di Stendhal rispetto al Rinascimento. Anche Romain Rolland vede nell'età della rivoluzione una tragica scuola delle passioni portate all'estremo. Egli stesso dice del proprio rapporto di drammaturgo con questa storia: «Essa è per me una riserva di passioni e di forze naturali... Io non mi preoccupo di renderle somiglianti, poiché esse sono eterne... La potenza artistica del dramma della storia non si fonda tanto su ciò che essa fu quanto su ciò che essa è sempre. Il turbine del "1793" corre ancora per il mondo».

Da uno spirito essenzialmente diverso è nato il romanzo storico *Colas Breugnon*. Secondo le parole dello stesso Romain Rolland esso è una specie d'intermezzo fra i suoi grandi cicli drammatici ed epici, una linea secondaria, un episodio nella sua produzione complessiva. Questa determinazione della sua genesi e della sua posizione nell'opera complessiva del poeta non intende diminuirne l'importanza artistica. Essa non fa che ribadire ancora una volta la funzione storico-sociale del romanzo storico nell'umanesimo francese dei nostri giorni.

È un intermezzo sereno e ottimista, sebbene la sua azione, come quella di *La pâtisserie de la reine Pédaque*, sia piena di avvenimenti tristi e anche tragici. Questa tensione, il trionfo della vita che ne deriva, è appunto l'elemento decisivo: qui irrompe l'antico materialismo ottimista ed epicureo, la grande tradizione degli umanisti francesi. Il tema storico non è casuale già per il fatto che retrodatando l'azione al tempo della reggenza durante la minore età di Luigi XIII si vuole esprimere la continuità di questo sentimento della vita nel popolo francese.

Anzi, nelle intenzioni di Romain Rolland, vuol essere molto di più che uno sviluppo storico ininterrotto. La concezione della vita di questo grande umanista, la sua fede nell'eternità delle passioni e dei sentimenti umani va anche oltre la semplice continuità. «Bonhomme vit encore», egli scrive come motto per questo romanzo, e nella prefazione,

dove spiega perché pubblica senza cambiamenti quest'opera portata a termine immediatamente prima della guerra mondiale imperialistica, dice che i nipoti di Colas Breugnon, che nella sanguinosa epopea della guerra mondiale sono stati gli eroi e le vittime, avrebbero dimostrato al mondo la giustezza di questo motto.

Colas Breugnon è quindi concepito dal suo poeta non solo come figlio del suo tempo, di un'epoca da lungo trascorsa, ma anche come tipo eterno; e nello stesso tempo – e questo è l'elemento decisivo – come tipo della vita popolare francese. Mentre in Anatole France la saggezza epica e la lieta accettazione della vita « nonostante tutto » erano il patrimonio spirituale di un intellettuale declassato del secolo XVIII, la concezione della vita e del mondo di Romain Rolland scende ancora più profondamente nel popolo. Colas Breugnon, l'artigiano-artista, alimenta bensì il suo spirito e la sua visione del mondo anche con la letteratura, ma la sua saggezza è più naturale, nasce più direttamente e organicamente dalla vita, dalla vita del popolo.

In ciò consiste la perenne bellezza di quest'opera, che ne fa un prodotto unico nel nostro tempo. Romain Rolland non idealizza mai il suo eroe. Anzi di proposito mette in evidenza una serie di tratti negativi: una certa noncuranza e dissipatezza, un indolente accomodamento nella condotta di vita, e così via. Colas Breugnon non è affatto un « eroe ideale » stilizzato e perfetto; i suoi difetti e i suoi pregi non corrispondono per nulla a quelle immagini in cui in diversi periodi e da parte di diverse tendenze si è generalmente esaltato il popolo francese.

Ma se Romain Rolland rompe con tutte le tradizioni di idealizzazione più o meno rosea del popolo, è in opposizione ancora più netta con quei moderni indirizzi letterari che credono di poter dare una rappresentazione veritiera del popolo mettendone in evidenza la rozzezza umana, anche se rendono responsabili le « circostanze » di questi aspetti di inumanità. Il ritratto che Romain Rolland traccia di un eroe del popolo ha sempre un carattere aspro e robusto; ma al tempo stesso il protagonista – e insepara-

bilmente da questo genere di manifestazioni di vita, che qui rappresenta molto piú che la sua forma – rivela sempre un'autenticità umana, una finezza e una delicatezza straordinarie nei rapporti con gli altri uomini, una risolutezza schietta, saggia ed accorta, che peraltro, in momenti di prova decisiva e di reale pericolo, diventa vero eroismo e fermezza intrepida. Scene come quella in cui il protagonista rivede la fanciulla amata in gioventú e si separa da lei, che ha per antecedente la descrizione spiritosa e commossa di quest'amore, e come quella del congedo dalla sua brava e prosaica moglie, con cui ha trascorso tutta la vita in umoristico disaccordo, si possono trovare difficilmente in uno scrittore dei nostri giorni. Bisogna tornare alle scene di vita popolare in Gottfried Keller per trovare un termine di confronto per questo umanesimo popolare.

Ciò basta già a delineare chiaramente la posizione peculiare del romanzo storico di Romain Rolland nella produzione contemporanea. Il suo modo di esposizione è per molti aspetti, come si è visto, addirittura agli antipodi di quello degli umanisti antifascisti tedeschi. Ciò che rappresenta la piú grave debolezza di questi romanzi, perfino dell'importante *Enrico IV* di Heinrich Mann, e cioè la mancanza della concreta vita popolare nella sua naturale ricchezza di elementi umani, è proprio lo straordinario pregio di questo romanzo. E questa opposizione merita di essere messa tanto piú in evidenza in quanto oggi, e cioè nel periodo della raccolta di tutte le forze della democrazia nella lotta contro il fascismo, la questione della popolarità è ancora piú attuale di quanto non lo fosse al tempo in cui fu scritto *Colas Breugnon*.

Certo l'opposizione non consiste solo in questo aspetto in cui si manifesta la netta superiorità di Romain Rolland rispetto ai suoi emuli dell'antifascismo tedesco. L'opposizione è anche nell'atteggiamento di questi due tipi di romanzo storico di fronte alle lotte politico-sociali dell'epoca rappresentata, e quindi, indirettamente, di fronte alle lotte di classe dell'età presente. Vedremo in seguito nei particolari come nel romanzo storico dell'antifascismo tedesco questo rapporto sia troppo diretto e quali conseguenze dan-

nose abbia questo aspetto per la rappresentazione veritiera e realistica del passato. Il romanzo storico degli scrittori antifascisti tedeschi dà la poesia della lotta per l'umanesimo e per la civiltà contro la reazione e la barbarie; ma talvolta ha il difetto che questa poesia è ancora astratta e non è alimentata dalle vere forze popolari.

In Romain Rolland la situazione è completamente diversa. Abbiamo già fatto notare la nobile e viva poesia dell'elemento popolare nel suo romanzo. Ma essa poggia su di un consapevole *appartarsi* di fronte alle lotte politiche dell'epoca rappresentata, che viene elevato a teoria e concezione del mondo. Non già che Colas Breugnon e il suo poeta non prendano partito di fronte a queste lotte. La loro posizione implica però un rifiuto netto, fatto di diffidenza plebea, contro *entrambi* i partiti che erano in lotta in quel tempo, contro quello cattolico come quello protestante. Romain Rolland fa dire al suo eroe: « Un partito vale l'altro; il migliore non vale neanche la corda con cui bisognerebbe impiccarlo. Che cosa c'importa se a corte questo o quel fannullone combina le sue ribalderie? » E ancora più chiaramente in un altro passo: « Dio ci protegga dai nostri protettori! Ci proteggeremo abbastanza da noi. Povere pecorelle! Se ci dovessimo difendere solo contro il lupo sapremmo cavarcela. Ma chi ci difenderà dal pastore? » E Romain Rolland non solo fa esprimere più volte al suo eroe questo modo di pensare, ma nel corso dell'azione mostra con esempi evidenti come i plebei di questo periodo avessero ragione in questa loro duplice diffidenza, e come tentassero di tradurla in azioni, ora astutamente, ora in modo risoluto.

La grande saggezza poetica di Romain Rolland si rivela fra l'altro anche nell'aver scelto questo periodo della storia francese per rappresentare questa diffidenza plebea contro tutto ciò che avviene « in alto ». Il grande periodo delle guerre degli ugonotti è finito. Il tempo delle ultime battaglie decisive fra la monarchia assoluta e le fazioni emerse dal feudalismo, il tempo della Fronda e delle lotte nelle Cevenne, è ancora lontano. Vi sono dei partiti, ma i loro scontri si risolvono, « in alto », in intrighi di corte e, « in bas-

so », in saccheggi ai danni del popolo, né importa che si tratti di protetti o di nemici. L'accorto plebeo Colas Breugnon giudica queste lotte del suo tempo in modo essenzialmente esatto, specialmente se si tiene conto che esprime con molto calore la sua venerazione per Enrico IV e vede in lui « il suo uomo ».

Ma non si renderebbe giustizia — io credo — alle intenzioni poetiche di Romain Rolland se ci si arrestasse a questa giustificazione « provvisoria » del punto di vista del suo Colas Breugnon, che sarebbe valido cioè, solo per un determinato periodo. Ripetiamo: l'alta saggezza poetica di Romain Rolland è testimoniata dal fatto che egli ha scelto una materia storica in cui tutti gli argomenti del suo eroe, i suoi pensieri e i suoi atti appaiono confermati dalla realtà del suo tempo. Ma il poeta voleva dire, qui, qualcosa di diverso, di piú generale e di piú profondo; e non intendeva affatto limitare le sue conclusioni al periodo concreto dell'attività del suo eroe.

Ricordiamo le sue affermazioni, da noi già citate nel capitolo precedente, sul romanzo di de Coster, e in particolare il suo elogio per il fatto che esso, nella lotta dei Paesi Bassi per la libertà, prenda posizione contro Roma, ma non a favore di Ginevra. E se mettiamo in rapporto questa concezione con quella espressa nella prefazione a *Colas Breugnon* circa l'attualità di questo tipo umano, vediamo che Romain Rolland, nell'atteggiamento del suo eroe nei confronti dei partiti dell'epoca di Luigi XIII e delle loro lotte che si svolgono « in alto », non intende solo rappresentare amorosamente un sentimento comprensibile in un contesto storico concreto, ma anche proporre ai posteri un'incarnazione ideale del giusto punto di vista plebeo.

Subito dopo la composizione di questo romanzo scoppiò la guerra mondiale imperialistica. Tutti ricordano con gratitudine il virile, coraggioso e disinteressato intervento di Romain Rolland contro la strage mondiale. Ma oggi, dopo le esperienze del passato decennio, così ricco di eventi, e vissuto da lui con la sensibilità di un insigne scrittore e pensatore, egli sa che la formula « au dessus de la mêlée » esprimeva solo in modo molto imperfetto lo spirito della sua

lotta contro la guerra imperialistica e permise di fraintendere e anche di falsare i suoi intenti.

Il pacifismo talvolta astratto di Romain Rolland non era intimamente affine a quello di coloro che magari si professavano suoi discepoli e seguaci. Proprio *Colas Breugnon* indica le fonti sociali e ideologiche fundamentalmente diverse della sua posizione personale specifica. E questo carattere plebeo, che nasce da una profonda, spontanea e genuina sensibilità popolare, distingue nettamente la sua posizione da quelle che possono sembrarle verbalmente vicine.

Basta accostare idealmente l'*Erasmus* di Stefan Zweig a *Colas Breugnon* per rendere subito evidente il contrasto. Là abbiamo un ultraraffinato, timoroso e nervoso ritirarsi di fronte ad ogni decisione, la tipica illusione degli intellettuali per cui il prudente oscillare, che così si determina, fra « un lato » e « l'altro lato », sarebbe una posizione realmente superiore alle contraddizioni del pensiero e ai contrasti sociali. Qui, invece, abbiamo un vigoroso rifiuto plebeo nei confronti dei meschini contrasti fra cortigiani e avventurieri, gli uni e gli altri parassiti del popolo, un ripudio dei due partiti in lotta, con la capacità, all'occorrenza di superarli in astuzia e, quando è possibile e necessario, di fare ricorso anche al randello e alla spada. Là abbiamo un raffinato prodotto del liberalismo decadente di un ceto intellettuale borghese una volta rivoluzionario; qui un naturale ribellismo plebeo non ancora pervenuto all'attività cosciente della rivoluzione democratica. Il grigiore e la fragilità artistica dell'opera di Zweig, la ricchezza di colori dell'opera di Romain Rolland esprimono con chiarezza adeguata questo contrasto.

Il *Colas Breugnon* e tutta la corrispondente fase di sviluppo del suo autore non hanno nulla a che fare coi cosiddetti seguaci di quest'ultimo. Il libro è una parte della raffigurazione letteraria di quegli atteggiamenti contadino-plebei di cui abbiamo già visto significative oggettivazioni nel romanzo storico: come in certe pagine di *Guerra e pace* di Tolstoj o nello *Ulenspiegel* di de Coster.

Ma anche qui si tratta solo dell'affinità di correnti so-

ciali che hanno fra loro in comune solo i caratteri generali e non gli aspetti concreti, e le cui riproduzioni artistiche debbono quindi necessariamente presentare grandissime differenze. Romain Rolland non ha il cieco e violento odio spontaneo di de Coster, che si traduce, dal punto di vista artistico, in forme naturalistiche. La sua posizione di fronte ai partiti che si trovano in « alto » è piuttosto un disprezzo spiritualmente superiore che non un odio passionale. Dal punto di vista spirituale e umano il suo Colas Breugnon si trova — nonostante il suo carattere plebeo — piú vicino a un Jérôme Coignard che al moderno Eulenspiegel. E le radici spirituali ed umane che il suo eroe popolare ha nel terreno elettivo della nascita del nuovo umanesimo, permettono a Romain Rolland di evitare gli eccessi naturalistici di violenza e di ferocia che si ritrovano nel notevole poeta belga. Il piacere che Colas Breugnon trova nelle donne, nel vino e nel mangiar bene traspare ovunque nei colori sfumati di un epicureismo umanamente illuminato ed evoluto e al tempo stesso piuttosto scaltro. La maggiore rozzezza di Colas Breugnon rispetto al suo piú colto fratello del secolo XVIII è una felice trasposizione in ambienti plebei, ma il fondamentale sentimento umanistico si conserva e si rafforza in essa.

Queste due opere rispecchiano il meglio che la protesta umanistica contro il presente capitalistico abbia prodotto in Francia. Ma riflettono anche, nello stesso tempo, il limite di questa protesta umanistica, determinato dalle circostanze politico-sociali dell'epoca. La saggezza e superiorità epicurea è in entrambi i casi un riflesso della rinuncia, mascherata di ironia e di umorismo, a permeare e a trasformare la realtà sociale ostile e meschina. E questa rinuncia trova una chiara espressione artistica nel fatto che in queste opere il complesso della realtà storica, se pure è rappresentato, lo è solo in tratti molto piú tenui e sbiaditi di quanto non avvenga per la figura umanistica principale; e cioè nel fatto che queste opere, per quanto disegnano in modo vivo molte figure secondarie, per quanto descrivano con vigore molte singole scene, in complesso danno piuttosto un *ritratto* che un'immagine complessiva della realtà.

Romain Rolland accentua ancora, nel suo romanzo, questo carattere di ritratto mediante la narrazione in prima persona. Ciò che viene descritto e messo in rilievo non è tanto l'immagine del tempo quanto il suo riflettersi nella vita e nelle esperienze di Colas Breugnon. Ma in tal modo quest'opera, nonostante la varietà delle vicende, acquista una certa fissità e staticità. In questo romanzo lo sviluppo è solo in apparenza un progredire nel tempo e negli avvenimenti: in sostanza esso è piuttosto un processo di scoperta. Mentre il poeta con mano esperta maneggia il pennello della vita, vediamo come il ritratto di Colas Breugnon si arricchisca via via di nuove linee. Quando il quadro è completo anche il romanzo ha termine. Ma sentiamo che nulla di sostanzialmente nuovo è accaduto. Vediamo soltanto il ritratto in modo più chiaro e più comprensibile che all'inizio. Ma il modello era stato anche allora il medesimo. Colas Breugnon non percorre nessun processo di sviluppo; e ciò non già nel senso che abbiamo messo in evidenza a proposito degli « individui storici universali » in quanto personaggi secondari del romanzo storico, dove il dispiegarsi, il manifestarsi delle loro qualità umane dà una risposta alle questioni storico-sociali emerse nel corso del romanzo e rappresenta quindi un momento della dinamica storica oggettiva, ma in un senso molto più peculiare e letterale. Poiché nella figura di Breugnon, nella sua psicologia e nello sviluppo del suo carattere sono concentrati tutti i problemi umani e storici. La questione e la risposta sono date nella sua biografia e in questa soltanto. Nel romanzo si verificano quindi molti eventi, ma solo per mostrare dal maggior numero possibile di lati diversi lo stesso atteggiamento dell'eroe di fronte alla vita. In questo senso il romanzo non ha azione. Tutto ciò che ha l'apparenza esteriore dell'azione serve non già a far progredire i personaggi, o a rivelare la crisi di uno stato del mondo, ma solo a spiegare e illustrare un *comportamento umano*.

Romain Rolland è uno scrittore che ha accolto in sé in modo vivo le migliori e più nobili tradizioni dell'arte classica e ne ha fatto un patrimonio redditizio. Ma le sfavorevoli condizioni del tempo lo hanno costretto tuttavia ad

allontanarsi dalla tradizione classica del romanzo storico. La sua grande umanità e le sue doti di artista si manifestano nell'intima finitezza che egli, nonostante le circostanze sfavorevoli dell'epoca, ha saputo dare al suo romanzo. Ma questa finitezza è stata raggiunta a prezzo di una rinuncia — rinuncia cosciente e di profondo significato artistico — a fornire una visione storica complessiva, a rappresentare in modo vivo sulla base dell'azione reciproca fra tutte le parti della società, l'ascesa storica e l'affermarsi di forze umane sconosciute nel popolo.

La saggezza artistica di questa rinuncia non potrà mai essere ammirata abbastanza. La scelta dell'epoca rappresentata appare anche da questo punto di vista artisticamente intelligente: dopo le brevi osservazioni del poeta il lettore non si dorrà troppo di aver avuto, anziché un quadro di questo periodo, il ritratto di Colas Breugnon. Ma in confronto alle grandi immagini storiche dei classici del romanzo storico e al quadro della società offerto in *Jean-Christophe*, vi è, in questa sapienza della scelta, anche una rassegnazione, un'autolimitazione artistica.

Questo proposito artistico, si manifesta anche nel linguaggio. Romain Rolland descrive Colas Breugnon con le parole di lui medesimo. Anche per questo il ritratto acquista una certa autenticità immediata. Al tempo stesso il carattere naturalmente plebeo dell'eroe viene di continuo messo in evidenza mediante il linguaggio arcaico rinnovato con molto buon gusto. Ma è inevitabile che questo linguaggio acquisti per il lettore odierno un lieve sapore, talora appena avvertibile, di artificioso e di artisticamente ricercato. Ed entrambe queste conseguenze della narrazione in prima persona: il linguaggio arcaico e la staticità del ritratto, sottolineano il carattere di esperimento artistico di questo bel romanzo. È uno dei molti aspetti tragici del nostro tempo che una rappresentazione così alta del vecchio, primordiale spirito plebeo, non sia potuta nascere senza questi aspetti di mera costruzione artistica.

5. *Prospettive di sviluppo del nuovo umanesimo nel romanzo storico.*

Come si vede, tutti i problemi relativi alla forma e al contenuto del romanzo storico dei nostri tempi si concentrano intorno a questioni di eredità. La lotta per la liquidazione dell'eredità politica, ideologica e artistica del periodo del capitalismo decadente, la lotta per il rinnovamento e la feconda continuazione delle tradizioni dei grandi periodi progressivi dell'umanità, dello spirito della democrazia rivoluzionaria, della grandiosità artistica e della popolarità del romanzo storico, determina tutti i problemi estetici, tutte le valutazioni estetiche in questo campo.

Già questa problematica e — come speriamo — l'esposizione che ne è stata fatta nelle analisi precedenti, mostrano come tali questioni non siano problemi semplicemente estetici. La forma artistica, in quanto rispecchiamento concentrato e intensificato dei tratti importanti, generali e individuali, della realtà oggettiva, non può mai essere trattata isolatamente, semplicemente in se stessa. Proprio la storia del romanzo storico mostra con la massima chiarezza come dietro problemi in apparenza soltanto formali, soltanto di carattere stilistico — per esempio dietro la questione se i grandi personaggi della storia debbano essere protagonisti o solo figure secondarie — si nascondano problemi ideologico-politici della massima importanza. E anche l'intera questione se il romanzo storico sia un genere a sé stante con proprie leggi artistiche oppure, rispetto alle leggi generali del romanzo, non si distingua in linea di principio da esso, può essere risolta solo in rapporto e in connessione alla posizione generale che si assume di fronte ai decisivi problemi ideologici e politici.

Abbiamo visto che la decisione di tutte queste questioni dipende dalla posizione degli scrittori rispetto alla *vita del popolo*. Il ricollegarsi alle tradizioni del romanzo storico classico non è una questione estetica in senso stretto, una questione di mestiere. Non si tratta del fatto che Walter Scott o Manzoni siano superiori, dal punto di vista este-

tico, poniamo a Heinrich Mann, o almeno non è qui l'essenziale; ciò che invece importa è che Walter Scott, Manzoni, Puškin e Lev Tolstoj abbiano colto e rappresentato la vita del popolo in una maniera storica piú profonda, piú autentica, piú umana e piú concreta anche rispetto ai piú grandi scrittori del nostro tempo; come pure che la forma classica del romanzo storico rappresentasse un modo adeguato di espressione del sentimento della vita dei suoi autori, che il tipo classico dell'intreccio e della composizione fosse perfettamente idoneo all'intento di rendere evidenti l'essenziale, la ricchezza e la multilateralità della vita del popolo come fondamento del divenire storico. Mentre nel romanzo storico del nostro tempo, anche negli autori piú capaci, c'imbattiamo ad ogni passo in un contrasto fra il contenuto ideologico, il senso della vita che deve essere espresso e i mezzi letterari dell'espressione.

Se perciò si intraprende la critica delle maggiori opere degli scrittori odierni con l'unità di misura che si è ottenuta con lo studio e l'analisi dei classici del romanzo storico e delle leggi generali della poesia epica e drammatica, ciò è legittimo da un duplice punto di vista. In primo luogo il fatto che un indirizzo letterario sia nato con necessità storico-sociale, che esso sia un prodotto necessario dell'evoluzione economica e delle lotte di classe del suo tempo, non fornisce ancora un criterio per il suo giudizio estetico. Certo lo storicismo relativistico reazionario e l'altrettanto relativistica sociologia volgare sostengono il contrario. A partire da Ranke tutti i volgarizzatori meccanicistici dicono che ogni prodotto dell'evoluzione storica è « in rapporto ugualmente immediato con Dio » o, nella terminologia della sociologia volgare, con l'« equivalente di classe ». A seconda delle preferenze, ciò può suonare estremamente « profondo » nel senso di una concezione mistica e irrazionalistica della storia, o estremamente « scientifico » nel senso di una teoria borghese-volgare e liberale-menscevica del progresso.

Ma con queste due concezioni si spezza il vero nesso fra arte e realtà. L'arte appare, nello stesso tempo, come espressione fatalisticamente determinata e puramente soggettiva

di una individualità. Essa non è un rispecchiamento della realtà oggettiva. E i criteri usati dall'estetica autentica nei confronti dell'arte derivano proprio da questa sua caratteristica fondamentale. Proprio perché il romanzo storico rispecchia e rappresenta artisticamente lo sviluppo della stessa realtà storica, l'unità di misura per il suo contenuto e per la sua forma va presa da questa realtà stessa. Ma questa realtà è quella della vita del popolo, che si svolge in modo ineguale e attraverso una serie di crisi. Se perfino scrittori come Flaubert o Conrad Ferdinand Meyer, per motivi profondi e necessari, dovuti allo sviluppo della società e alla decadenza ideologica della loro classe in conseguenza di questo sviluppo, non sono più in grado di scorgere i problemi reali della vita del popolo nella loro dispiegata ricchezza, e se dalla povertà e dall'inadeguatezza storico-sociale del quadro storico che sono in grado di cogliere essi ricavano una « nuova » forma di romanzo storico, l'estetica marxista è tenuta non solo a *spiegare* questa povertà e inadeguatezza dal punto di vista della genesi sociale, ma anche a *valutarle* dal punto di vista estetico, commisurandole alle supreme esigenze del rispecchiamento artistico della realtà storica, e trovandole insufficienti.

Con questa proclamazione del diritto che ha la critica di giudicare e di condannare le produzioni artistiche di interi periodi, la cui necessità storico-sociale viene naturalmente riconosciuta (sul quale riconoscimento si fonda anzi l'intero giudizio estetico), il problema del romanzo storico dei nostri giorni non è tuttavia affatto esaurito. Abbiamo già ripetutamente constatato il profondo *contrasto* ideologico che separa l'attività letteraria dei migliori rappresentanti del romanzo storico contemporaneo da quella del decadentismo borghese. Il compito di giudicare questo romanzo storico è quindi molto più complicato. Rispetto a questa produzione il modello classico non si trova affatto in opposizione così netta, né è ad essa così estraneo come rispetto alla produzione dell'incipiente decadenza artistica della letteratura borghese e soprattutto a quella del decadentismo dichiarato. Fra il periodo classico del romanzo storico e il romanzo storico contemporaneo sussistono an-

che profonde e decisive convergenze. Entrambi si sforzano di rappresentare la vita storica del popolo nel suo movimento, nella sua realtà oggettiva e al tempo stesso nel suo rapporto vivo col presente. Questo vivo rapporto politico e ideologico col presente è un altro importante elemento ideale che collega intimamente l'odierna produzione dei nostri umanisti col periodo classico.

Ma l'irregolarità dello sviluppo storico rende questo rapporto estremamente complesso. E ciò nelle due questioni decisive: nella questione del carattere popolare e in quella del rapporto col presente. È interessante e caratteristico il fatto che le idee di molti umanisti di oggi siano, sotto l'aspetto politico-ideologico, molto più radicali di quelle dei classici. Basta pensare al contrasto fra il moderato *to-ry* Walter Scott e il democratico rivoluzionario Heinrich Mann. Ma l'ineguaglianza dello sviluppo si esprime nel fatto che Walter Scott è tuttavia molto più strettamente legato alla vita del popolo e la conosce meglio dell'emminente scrittore del periodo imperialistico, il quale sul terreno pratico, deve lottare con l'isolamento dalla vita del popolo, prodotto dalla divisione sociale del lavoro nel capitalismo avanzato, e sul terreno ideologico deve lottare col superamento dell'ideologia liberale, che diventa sempre più reazionaria con lo sviluppo dell'imperialismo.

Per gli scrittori del periodo classico del romanzo storico il legame con la vita del popolo era ancora un fatto socialmente dato e naturale. Solo al loro tempo le forze della divisione sociale del lavoro nel capitalismo cominciarono a esercitare un influsso decisivo sulla letteratura e sull'arte, con tendenza a isolare lo scrittore dalla vita del popolo. In molti scrittori del romanticismo reazionario di allora questo influsso è già chiaramente avvertibile; ma solo in un periodo successivo diventerà un principio dominante di tutta la letteratura.

Gli umanisti del nostro tempo, nella loro produzione, muovono appunto da una *protesta contro gli effetti disumanizzanti del capitalismo*. In questa protesta hanno una parte di straordinaria importanza il tragico estraniamento dello scrittore alla vita del popolo, il suo isolamento, il suo

far parte per se stesso. Ma la natura della situazione vuole che questa protesta si possa sviluppare solo a poco a poco, in modo irregolare e contraddittorio, *dall'astrattezza alla concretezza*. E non solo per il motivo generale che la concretezza del legame e della familiarità con la vita del popolo può in linea di principio essere conquistata solo gradualmente, ma, in parte, anche per l'intima dialettica della lotta di questi scrittori contro l'isolamento sociale della letteratura nell'imperialismo.

Questa dialettica determina la lentezza e l'irregolarità della resa dei conti con l'ideologia liberale dell'imperialismo. Proprio perché, nei veri scrittori del nostro tempo, vi è un'ardente aspirazione a superare l'isolamento della letteratura, l'estetismo che ne consegue, l'autocompiacimento e l'autosufficienza dell'artista, nel loro desiderio di conseguire un'attiva influenza sociale della letteratura sulla società del loro tempo, così come essa era, essi dovevano creare appoggi e alleati. Questa ricerca ha per effetto che questi scrittori si aggrappano appassionatamente alle correnti sociali, alle manifestazioni umane che sembrano offrire la minima speranza di poter essere indotte a partecipare alla protesta contro l'inumanità dello Stato sociale presente.

Il risveglio dello spirito democratico-rivoluzionario nella letteratura tedesca era pertanto estremamente difficile. Il compromesso liberale, da una parte, e l'astratta negazione scapigliata e anarchica dall'altra, frappongono al suo sviluppo i più diversi ostacoli. Che se perciò, analizzando lo sviluppo dei maggiori scrittori antifascisti, incontriamo i tentativi più diversi di aderire a queste correnti, con una valutazione critica insufficiente, e a volte con una sopravvalutazione acritica, dobbiamo intendere questo fenomeno sulla base della linea generale di sviluppo della Germania (e per molti aspetti, anche se in modo meno pregnante, anche da quella degli altri paesi dell'Europa occidentale). La caduta degli Hohenzollern e la repubblica di Weimar hanno potuto, a questo riguardo, determinare un certo progresso e sviluppo ulteriore, ma non una svolta radicale. Questa è sopravvenuta solo con l'avvento delle barbarie

fascista in Germania, con le esperienze e le vittorie del fronte popolare in Francia e in Ispagna.

Ma sarebbe falso vedere soltanto debolezze in quella precedente produzione letteraria che presenta ovunque i segni di questo lento risorgere dello spirito democratico-rivoluzionario. Non è possibile analizzare qui nei particolari la letteratura tedesca del periodo prefascista, anzitutto perché le sue creazioni essenziali esorbitano dal quadro della nostra indagine. Ma per chiarire questa concezione della situazione generale della letteratura ispirata alla protesta umanistica, ci sia consentito di addurre un esempio: quello di Thomas Mann. Se questo grande scrittore, nella sua opera giovanile, compie una dura e profonda autocritica del letterato ripiegato su se stesso e contrappone polemicamente a questo tipo il semplice e bravo borghese, sarebbe affatto superficiale e sbagliato vedere in ciò qualcosa di negativo. Thomas Mann mette in luce, con una dialettica estremamente fine e complessa, profonde contraddizioni della vita borghese e dell'inciviltà borghese; egli combatte, in modo non equivoco, il tipo umano dominante del capitalismo tedesco. Ma proprio nella misura in cui piú profondamente egli vede la problematicità della letteratura isolata, in cui piú chiaramente respinge il rifugiarsi dello scrittore in una « torre d'avorio » negatrice in astratto di tutto il presente, egli è costretto a cercare dovunque, nella realtà, tipi umani positivi, almeno relativamente. La sua onestà di scrittore si rivela anche e proprio quando egli, in un certo punto, presenta favorevolmente un tipo e poi, in un altro contesto, lo critica con ironia, aggiungendo così forti riserve alla sua approvazione, onde la sua produzione artistica non si degrada mai a celebrazione o apologia del presente.

In tutto questo si debbono riconoscere, dal punto di vista storico, due tendenze. Da un lato Thomas Mann, come ogni grande scrittore, si preoccupa di cogliere e di presentare un'immagine completa e sintetica della società del suo tempo. L'universalità di questa immagine implica che gli uomini piú diversi, anche quelli sentiti come portatori di principî ostili, vengano rappresentati come uomini

in modo vivo e sotto molteplici aspetti, e non già in forma convenzionale e caricaturale. Da questo punto di vista Thomas Mann, come pure alcuni dei suoi migliori contemporanei, si spinge molto al di là dell'orizzonte dei pregiudizi della borghesia liberale. D'altro lato, però, il modo in cui questi tipi vengono colti e rappresentati dal punto di vista umano ed artistico, rispecchia la forma lenta e contraddittoria della liberazione dai pregiudizi reazionari del periodo guglielmino. Ripetiamo ancora una volta che il segno di questo lento e incerto superamento dei pregiudizi non consiste nel fatto che anche i tipi avversi vengano rappresentati umanamente, ma in un atteggiamento acritico di fronte a quei tipi nella loro totalità sociale ed umana, nell'incapacità di riconoscere i limiti sociali ed umani di quei tipi. Per vedere con tutta chiarezza la situazione basta richiamare la rappresentazione della Prussia di Federico II e delle tradizioni fridericiane data da Thomas Mann durante la prima guerra mondiale.

Ma queste forme di concezione e di rappresentazione artistica nei confronti dei rappresentanti della borghesia liberale, si trovano anche — sia pure meno spiccate — nel primo periodo di Heinrich Mann; nei confronti di certi tipi umanamente rispettabili e dignitosi di militari tedeschi in Arnold Zweig, e così via. Questo modo di rappresentazione poetica della realtà ha anch'esso, naturalmente, le sue radici politiche e ideologiche. Anche qui sono sufficienti alcuni esempi; basta ricordare la falsa valutazione di Bismarck o di Nietzsche, casi del resto in cui ancora oggi si rivelano certi pregiudizi del periodo superato o residui di questi pregiudizi.

Questa via lenta e contraddittoria del superamento dell'ideologia liberale, resasi estranea al popolo, si rispecchia anche nei romanzi storici degli umanisti antifascisti. Se prima abbiamo ampiamente dimostrato come una delle più gravi debolezze di questa produzione sia il fatto che essa presenta i problemi della vita popolare dall'« alto », per cui il popolo sostiene una parte solo in relazione diretta a ciò che avviene in « alto », abbiamo davanti a noi la chiara espressione letteraria delle tradizioni borghesi-liberali, an-

cora non del tutto superate. La svolta artistica verso le tradizioni del romanzo storico di tipo classico non è quindi in primo luogo una questione di carattere estetico-artistico. È piuttosto una conseguenza necessaria della vittoria decisa e completa che lo spirito della democrazia rivoluzionaria, del legame intimo e concreto del destino popolare sta per ottenere nei migliori rappresentanti dell'umanesimo. (Le nostre analisi precedenti hanno mostrato al lettore con sufficiente chiarezza, speriamo, come quella moderna tradizione plebea nei paesi latini, le cui tappe sono segnate dai nomi di Erckmann-Chatrian, di de Coster e di Romain Rolland, soffra anch'essa, in un senso artistico opposto, della mancanza di concretezza storica). Il problema ideologico e artistico di risvegliare lo spirito del romanzo storico classico è presente anche qui ed è parimenti connesso a quello della concretizzazione politico-sociale della democrazia rivoluzionaria. Ma le conseguenze letterarie che se ne devono trarre in questo caso hanno un carattere diverso, e spesso addirittura opposto.

A questo complesso di problemi è strettamente legata la questione del rapporto col presente. Ancora una volta bisogna rilevare qui l'opposizione fra l'odierno romanzo storico e i suoi precedenti diretti. Il romanzo storico degli umanisti del nostro tempo è intimamente legato ai grandi problemi del nostro tempo. Questo romanzo storico, a differenza di quello del tipo di Flaubert, per esempio, tende a rappresentare la *storia come preparazione del presente*. Questa sua attualità nel grande significato storico del termine, è uno dei massimi progressi che il romanzo storico degli umanisti antifascisti abbia compiuto; essa segna l'inizio di una *svolta* nella storia del romanzo storico.

Ma solo l'*inizio* di una svolta. Poiché la svolta stessa conduce di nuovo alle tradizioni del romanzo storico classico. La differenza, che sussiste ancora fra i due, è stata da noi più volte messa in chiaro in singole analisi. Riassumendo in breve: essa consiste in questo, che il romanzo storico degli odierni umanisti è per il momento soltanto l'*astratta preistoria delle idee* che muovono il presente, e non è ancora la concreta preistoria del destino del popolo

stesso, che era rappresentata, appunto, nel romanzo storico del periodo classico.

Dal rapporto piú idealmente universale che concretamente storico di questa produzione col presente consegue necessariamente, in certi casi, un travisamento di determinate personalità o correnti storiche, e quindi un distacco da quella grandiosa fedeltà alla realtà storica che aveva costituito la forza del romanzo storico classico. Ma oltre a ciò questo rapporto troppo ideale e quindi troppo diretto col presente si ripercuote, generando astrattezza, sul complesso del mondo rappresentato. Se il romanzo storico è, come lo era nei classici, preistoria concreta del presente, dal punto di vista artistico il destino popolare in esso rappresentato è un fine autonomo e indipendente. Il vivo rapporto col presente si esprime nel movimento della storia stessa rappresentata ed è quindi oggettivo in senso artistico, assurge artisticamente a forma autonoma e non spezza mai la cornice storico-umana del mondo rappresentato. (Che ciò possa accadere soltanto nei limiti dell'anacronismo necessario è stato da noi già ampiamente mostrato). Il rapporto diretto e ideale col presente, che oggi prevale, presenta invece in sé la tendenza a convertire la rappresentazione del passato in una *parabola del presente*, a ricavare forzatamente dalla storia un « *fabula docet* », il che contrasta con l'essenza della concretezza storica del contenuto e con la compiutezza reale, non formale, della rappresentazione.

Può forse sembrare paradossale, ma corrisponde alla realtà che proprio questo rapporto diretto col presente agisce così da presentare in modo astratto, e quindi piú debole, anche i problemi del presente messi in primo piano. Ciò si può vedere con la massima chiarezza nel nuovo romanzo di Feuchtwanger *Il falso Nerone*. Non vi è nessun altro prodotto artistico del nostro tempo che sia nato da un odio così vivo contro il fascismo. Ma l'energia satirica di questo odio, con cui Feuchtwanger ha compiuto un grande passo avanti nella direzione del modo rivoluzionario-democratico di condurre la lotta contro il nemico, non è il solo merito di quest'opera. Feuchtwanger rappresenta qui i

movimenti popolari con una concretezza maggiore che nei romanzi su Giuseppe Flavio, anche nella seconda parte del ciclo. Questi movimenti popolari sono sí visti e rappresentati ancora dalla visuale di chi tira i fili standosene nello sfondo e dei capi che operano in primo piano, ma hanno raggiunto tuttavia un grado di concretezza e di differenziazione molto maggiore che nelle opere precedenti. Ma, nonostante tale maggiore concretezza e aderenza alla vita, quest'opera interessante è solo una grande similitudine: vediamo come per gli intrighi del grande capitalismo un patetico buffone si viene a trovare a capo di un movimento popolare, come per lungo tempo egli eserciti un potere dittatoriale, come il suo potere crolli quando il popolo comincia a veder chiaro. Una piú azzeccata e mortale satira di Hitler e dei suoi fautori, « signorili » o plebei, non è ancora stata scritta. Grazie all'efficacia acuta e immediatamente illuminante di questa satira, *Il falso Nerone* occupa un posto importante nella lotta antifascista.

Ma che cosa manca a quest'opera interessante ed efficace? A nostro parere proprio il rapporto piú profondo e piú concreto col presente. Essa esprime soltanto i sentimenti antihitleriani immediati. Poiché la vera e piú profonda questione che turba tutti i democratici è questa: come ha potuto questa banda di assassini raggiungere il potere in un paese come la Germania? Come è stato possibile che ivi sorgesse un movimento in cui migliaia e migliaia di uomini convinti combatterono con fanatismo per la causa di questi mercenari vili e assassini del capitalismo? L'enigma di questo movimento di massa, l'enigma di questa vergogna della Germania non è affatto spiegato dal romanzo satirico di Feuchtwanger, in cui si accetta semplicemente come un dato di fatto che il popolo possa restare vittima a volte, della demagogia piú grossolana.

Ma come questa demagogia grossolana abbia potuto esercitare un'influenza su masse enormi è un problema che non viene posto e tanto meno risolto. E il porre questo problema non è solo di interesse storico-accademico, ma è una questione pratica di estrema importanza: quella della possibilità concreta del crollo della criminale dittatura fa-

scista. Che sia così appare dallo stesso romanzo di Feuchtwanger. Non avendo mostrato la concreta origine storico-sociale del potere del suo falso Nerone, non è neppure in grado di rappresentarne il crollo in modo storicamente e socialmente concreto. Accade un « miracolo »: una canzone satirica passa di bocca in bocca, smaschera l'intima vacuità dell'usurpatore e della sua banda, il popolo si risveglia e la dittatura barbarica crolla. Questa prospettiva per il futuro non esprime più, come le altre parti satiriche del romanzo, i sentimenti dei combattenti antifascisti d'avanguardia, bensì, contro l'intenzione di Feuchtwanger, i sentimenti di coloro che nel fascismo vedono non tanto una concreta corrente politico-sociale del periodo imperialistico quanto una « malattia sociale », una specie di « follia collettiva », e quindi attendono inerti una « guarigione », un « risveglio » del popolo, insomma un crollo automatico del regime hitleriano, un miracolo.

Come si vede, il rapporto concreto col presente o, ciò che è lo stesso, la familiarità concreta con la vita del popolo, non si possono sostituire con nient'altro. Non possono essere sostituite neppure da un rapporto astratto col presente, per quanto elevato esso possa essere dal punto di vista del pensiero e per quanto affascinante dal punto di vista letterario. Questo problema deve essere sottolineato sempre di nuovo, poiché con esso si decide, in ciascun periodo, anche il destino artistico del romanzo storico. La tendenza del romanzo storico a rendersi autonomo come genere a parte, che in Feuchtwanger ha un peso non trascurabile, specie nelle sue dichiarazioni teoriche, è anche oggi un sintomo della debolezza di questi rapporti. Tale debolezza deriva da cause affatto opposte a quelle che agivano nel periodo iniziale della decadenza borghese, ma rappresentando pur sempre un allentamento di questo rapporto decisivo, deve necessariamente produrre anch'essa conseguenze artistico-formali problematiche, anche se il carattere concreto di questa problematicità è sostanzialmente diverso. In entrambi i casi si determina, di necessità, una modernizzazione, e avviene quindi che nel romanzo storico

stesso i personaggi propriamente storici diventino sbiaditi ed astratti.

La verità di questo rapporto può essere provata anche con opposti esempi positivi. In primo luogo vediamo che nel romanzo storico stesso si hanno creazioni di maggiore portata e di più decisa efficacia quando il rapporto dello scrittore almeno con determinati lati della vita popolare contemporanea è più profondo, più complesso, meno diretto, meno astratto e simbolico. Ciò appare con la massima chiarezza, e in modo quanto mai interessante e caratteristico per la nuova posizione di questo romanzo storico, proprio nei personaggi *positivi*. Già il semplice fatto che si possano creare personaggi positivi è in sé di straordinaria importanza. Dopo il Michel Chrestien di Balzac e il Palla Ferrante di Stendhal, il romanzo borghese moderno non ha saputo creare alcuna figura positiva di eroe che prenda parte attiva alla vita pubblica. Ma anche Balzac e Stendhal, da realisti chiari e coerenti, di questi loro eroi democratici e popolari dovettero fare figure episodiche.

Solo la politica del fronte popolare antifascista e lo spirito in essa rinnovato della democrazia rivoluzionaria hanno creato la possibilità di incarnare in personaggi *positivi* l'aspirazione di un popolo alla libertà. Ciò costituisce la straordinaria importanza storica, politica e anche artistica di tali figure, a cominciare da quella di Enrico IV nel romanzo di Heinrich Mann. Queste raffigurazioni positive sono polemiche politicamente approfondite contro il falso culto demagogico del capo fascista; e anche dal punto di vista politico il loro effetto è tanto più vasto, più profondo e preciso, quanto più alto è il livello artistico della raffigurazione dei personaggi positivi. Poiché solo così esse possono essere incarnazioni molto appariscenti dell'aspirazione veramente profonda di vastissime masse popolari ad una soluzione positiva della crisi più spaventosa che il popolo tedesco abbia vissuto nel corso della sua storia lunga e difficile. Le radici di questi personaggi in questi stati d'animo popolari sono tanto più profonde quanto meno la raffigurazione è diretta ed esplicita. In tal modo essa accoglie in sé le più diverse e le più segrete aspirazioni che

cercano di manifestarsi nel popolo; in tal modo essa esprime non solo ciò che oggi si trova già consapevolmente alla superficie della vita, ma scende a indagare la vera genesi storica dell'oppressione, della degenerazione e della via alla liberazione e crea *esempi ideali* che *accelerano* il processo onde il desiderio di liberazione diventa via via più consapevole e risoluto.

La figura di Cervantes in Bruno Frank è una seria resa dei conti col distacco della letteratura tedesca dalla vita popolare. Ma mentre prima questa autocritica degli scrittori si esprimeva prevalentemente in forma elegiaca e satirica (con la massima profondità e vigore in *Tonio Kröger* di Thomas Mann), qui viene presentato l'opposto esempio positivo. E poiché Frank riesce, in molti passi del suo romanzo, a rappresentare il lato umano di un grande scrittore che fu anzitutto un combattente e per il quale la letteratura — la letteratura al punto culminante della sua perfezione artistica e culturale — costituiva una parte organica, una parte che era supremo fastigio e coronamento, ma sempre tuttavia solo una parte della sua attività sociale, egli indica la via della liberazione da questo estraniamento, sia per gli stessi scrittori che per le masse, che hanno sofferto della mancanza di questa letteratura e di quegli scrittori, anche se per lo più non si rendevano conto di ciò che loro propriamente mancava e solo ora potevano acquistarne coscienza.

Ancora più significativo è il nesso di efficacia politico-polemica e di alta qualità artistica nella figura di Enrico IV nel romanzo di Heinrich Mann. Per la prima volta, dopo tanto tempo, ci si presenta qui una figura al tempo stesso popolare ed eminente, accorta e risoluta, astuta e impavida nel suo coraggioso procedere. E Heinrich Mann, come abbiamo visto, mette in evidenza proprio il fatto che Enrico IV attinge il suo vigore e la sua abilità dal suo legame con la vita del popolo e che è diventato il capo del popolo perché ha la capacità di cogliere la vera aspirazione delle masse popolari e di realizzarla con coraggio e intelligenza. Proprio la finezza artistica di questa rappresentazione colpisce a morte il culto hitleriano assai meglio di quanto non

facciano, in generale, gli attacchi diretti. Poiché questa rappresentazione di Heinrich Mann rivela il rapporto fra il popolo e il capo, e risponde quindi – in modo indirettamente polemico – alla questione che occupa seriamente le masse: quale sia in realtà il contenuto sociale, l'essenza umana della funzione di guida di un capo. Se si paragona questa polemica indiretta di Mann con la sua satira diretta di Hitler nella figura del duca di Guisa, si vede come la creazione artistica piú alta abbia maggiore forza di convinzione politica.

Naturalmente non si deve intendere che con queste innovazioni si voglia svalutare la rappresentazione negativa e satirica del nemico. Esse criticano soltanto i limiti del modo troppo diretto e antistorico di affrontare tali questioni. Proprio le esperienze della letteratura classica mostrano come queste rappresentazioni negative possano toccare un alto livello artistico, come possano avere fondamento storico e abbracciare tutte le determinazioni importanti. Le rappresentazioni positive, a cominciare da quella di Heinrich Mann, hanno grande valore in quanto vi sono compiuti passi notevoli per superare il rapporto diretto ed astratto, e quindi antistorico e semplicemente metaforico, col presente.

Passi considerevoli sono stati compiuti, ma si è ancora ben lontani dall'aver percorso la via fino in fondo. Come abbiamo visto, Bruno Frank e lo stesso Heinrich Mann hanno creato piuttosto dei ritratti che veri e propri quadri del tempo. Il carattere popolare dei loro eroi, fintanto che si manifesta umanamente, come qualità dell'individuo rappresentato, è vero ed autentico. Ma il fondamento reale, il reale rapporto di azione reciproca con tutte le forze popolari non viene rappresentato. Manca perciò – anche dal punto di vista politico, anche dal punto di vista polemico – la connessione organica con la vita del popolo; manca la concreta mediazione fra la corrente popolare concreta e l'eroe-guida. Solo se si illumina artisticamente l'origine storico-sociale e non semplicemente la genesi biografico-individuale dell'eroe positivo, dell'eroe popolare, si potrà

conseguire la piena efficacia politica: lo smascheramento letterario degli pseudo eroi del fascismo.

Questo passo è già stato compiuto dalla vita, e l'impresa letteraria di un Heinrich Mann sta nell'aver visto con precisione e nell'aver rappresentato artisticamente questo passo della vita tedesca. L'ulteriore progresso per questa via sarà del pari possibile solo in virtù di questo crescente collegamento con la vita del popolo.

Così la vita corregge e guida l'attività creatrice dei veri scrittori. E il riconoscimento di questa azione correttiva della vita ci conduce al secondo esempio positivo che possiamo osservare, per la questione del rapporto col presente, nella letteratura dei nostri giorni. Nel capitolo precedente abbiamo mostrato come nelle opere di Maupassant e di Jacobsen, quando essi si sono rivolti ad argomenti contemporanei, le esperienze dirette della vita abbiano corretto molti di quei falsi pregiudizi che, nel romanzo storico resosi indipendente ed autonomo, si irrigidivano in una prassi astrattiva; come nei loro romanzi migliori d'argomento contemporaneo si sia potuta avere una « vittoria del realismo ». Una simile « vittoria del realismo » può essere spesso osservata proprio in Feuchtwanger. Contro l'interpretazione del fascismo offerta tanto in *Erfolg* (*Successo*) quanto in *Die Geschwister Oppenheim* (*I fratelli Oppenheim*) si potrebbero muovere molte obiezioni. E sarebbe interessante mostrare come queste false interpretazioni del fascismo si presentino in forma ingrandita e più rozza nei suoi romanzi storici. Ma l'essenziale, per noi, non sta in questo, bensì nel fatto che Feuchtwanger, in questi romanzi, ha creato figure realmente vive e realmente popolari; figure in cui le migliori forze popolari in lotta contro la barbarie fascista si esprimono con plastica evidenza e in modo convincente. Figure come Johanna Krain in *Successo* o come il giovane ginnasiale Bernhard Oppenheim non si trovano in nessuno dei romanzi storici di Feuchtwanger. Anzitutto in queste figure, ma anche in alcune altre dei suoi romanzi contemporanei, si manifestano intatte le grandi doti di questo scrittore, spesso offuscate da false teorie e da pregiudizi del tempo. Feuchtwanger si volge al romanzo storico perché

in esso, trattandosi di vicende concluse, il lavoro artistico sembra piú facile e sembra promettere risultati migliori. A noi sembra che proprio questa « facilità », questa insufficiente resistenza della materia storica alle false costruzioni, sia una delle cause dei difetti di questi romanzi, mentre la durezza irta di contraddizioni della vita presente costringe lo scrittore a sviluppare le sue massime capacità creatrici.

Questo rapporto non è casuale. Se consideriamo la letteratura tedesca del periodo imperialistico come un tutto, dobbiamo dire che il romanzo storico – nonostante lo splendore irradiato dalla figura di Enrico IV – non può offrire nulla che possa competere con le monumentali rappresentazioni storiche del presente, coi *Buddenbrook* di Thomas Mann, col romanzo ciclico di Heinrich Mann sulla Germania guglielmina ecc. Simile è la situazione nella letteratura del dopoguerra. *La montagna incantata* di Thomas Mann, il ciclo della guerra mondiale di Arnold Zweig, i romanzi antifascisti di Feuchtwanger segnano punti culminanti della rappresentazione artistica ai quali, nel campo del romanzo storico, si può paragonare appunto il solo *Enrico IV*.

In questo dato di fatto (storico-letterario ed estetico) si esprime un problema importante della missione sociale della letteratura. Su che cosa si fonda la grande importanza dei romanzi ora enumerati? Sul fatto che i loro autori si sono preoccupati di mostrare artisticamente la concreta *genesì storica* del loro tempo. È proprio questo che manca finora al romanzo storico dell'antifascismo tedesco, e qui sta la sua principale debolezza. Il grande problema di fronte al quale si trova l'umanesimo antifascista consiste nel compito di mostrare le forze storico-sociali e morali-umane il cui concorso ha reso possibile la catastrofe tedesca del 1933. Poiché solo la vera comprensione di queste forze in tutta la loro complessità e nel loro intreccio può mostrare come siano disposte concretamente, e quali direzioni concrete di sviluppo possano prendere per condurre al rovesciamento rivoluzionario del fascismo. Lo spirito antifascista della democrazia rivoluzionaria, che sempre piú si desta nei migliori rappresentanti del fronte popolare nella

letteratura, deve spingere in modo sempre piú energico in questa direzione, e superare cosí le tradizioni ideologiche e letterarie ancora presenti del liberalismo del periodo imperialistico.

Il romanzo storico dell'umanesimo antifascista nasconde in sé il pericolo di seguire la via di minor resistenza. Esso dà agli scrittori la possibilità di evitare la questione della genesi storica del presente scantonando verso l'astrazione e verso la preistoria astratta dei problemi. Mostrare questo pericolo, criticare dal punto di vista ideologico e artistico le debolezze che ne derivano, non significa rifiutare il romanzo storico e negare la sua grande importanza artistica, culturale e politica per l'età presente. Al contrario. Solo quando la concreta genesi storica del presente si sia chiarita e determinata nella mente degli scrittori in forma concretamente letteraria, e cioè nella forma della rappresentazione artistica di uomini ed eventi secondo lo spirito della democrazia rivoluzionaria, si apre la vera prospettiva di sviluppo del romanzo storico in senso stretto. Se qui abbiamo contrapposto alcune delle maggiori creazioni contemporanee al romanzo storico dei nostri giorni, lo abbiamo fatto principalmente per mostrare come in esse lo spirito storico sia *piú forte* che nel romanzo storico. Solo prendendo coscienza letteraria di questo spirito storico e convertendolo nella prassi l'umanesimo antifascista conquisterà il passato nel vero senso della parola.

Non è questa la sede adatta per compiere una critica minuziosa dei grandi romanzi d'argomento contemporaneo sopra ricordati. Anche questi sono prodotto del loro tempo, e anche se sono nati nella lotta contro l'imperialismo, contro la corrente della decadenza del realismo nel periodo imperialistico, non poterono rimanere del tutto immuni dalle debolezze e dai limiti del realismo di questo periodo. Ma nonostante tutte le critiche che sono qui possibili e necessarie, è notevole il fatto che molte delle piú importanti fra queste opere siano piú vicine al tipo classico del romanzo sociale di quanto i romanzi storici dell'antifascismo siano vicini ai loro corrispondenti modelli classici. Le nostre spiegazioni precedenti hanno mostrato perché do-

vesse essere necessariamente così; esse hanno mostrato che la ragione di questo fatto non è di ordine puramente estetico, ma che proprio il maggiore spirito storico nel modo di concepire l'epoca nostra, divenuto fondamento di queste opere in base alle vaste e ricche esperienze degli scrittori, determina la loro grandezza.

Questo spirito storico è il nuovo grande principio che Balzac ha appreso da Walter Scott e che ha trasmesso a tutti i rappresentanti veramente grandi del moderno romanzo sociale. Si assiste sempre al tramonto del realismo quando questo spirito storico della raffigurazione del presente si allenta, si fa astratto, si dissolve, quando dei suoi problemi, dei suoi uomini e delle sue vicende si ha una concezione metafisica. Il moderno romanzo sociale è una creatura del romanzo storico classico così come questo era nato dai grandi romanzi sociali del secolo XVIII. La questione decisiva dello sviluppo del romanzo storico ai nostri tempi è quella di ripristinare questa connessione in modo conforme alla nostra epoca.

La restaurazione di questo rapporto conduce di necessità, dal punto di vista artistico, a una rinascita del tipo classico del romanzo storico. Ma non può trattarsi di una rinascita puramente estetica. Solo se in letteratura ci si pone concretamente la questione di come sia stato possibile in Germania il regime di Hitler si può giungere sul piano estetico a rinnovare il tipo classico del romanzo storico, a creare un romanzo storico veramente compiuto dal punto di vista artistico.

La prospettiva dell'evoluzione del romanzo storico dipende quindi dalla ripresa delle tradizioni classiche, dalla feconda acquisizione dell'eredità classica. Abbiamo mostrato ripetutamente che qui non si tratta di un problema puramente estetico, di un'imitazione formale dello stile di Walter Scott o di Manzoni, di Puškin o di Tolstoj. E proprio qui, dove poniamo la questione della prospettiva di sviluppo del romanzo storico in un rapporto così stretto col problema del modo di appropriarsi l'eredità classica, è necessario sottolineare energicamente che questa eredità, da un lato, consiste nello spirito popolare, democratico e

quindi realmente e concretamente storico dell'eredità classica, e d'altra parte, e in stretto rapporto con questo, nell'alta concretezza artistica dell'elaborazione formale. Ma carattere popolare, spirito democratico, storicismo concreto hanno ai nostri tempi un *contenuto radicalmente diverso* da quello che avevano nel periodo dei classici del romanzo storico. E non solo nell'Unione Sovietica, dove il contenuto radicalmente diverso è conseguenza necessaria della vittoria del socialismo, ma anche per gli umanisti democratici in lotta nell'Occidente capitalistico.

Il romanzo storico classico ha raffigurato le contraddizioni del progresso umano, ha difeso con mezzi storici questo progresso contro gli attacchi della reazione; e in questa lotta ha rappresentato il necessario tramonto della vecchia democrazia originaria, le grandi crisi eroiche della storia dell'umanità. Ma la sua prospettiva storica poteva essere soltanto il *necessario tramonto del periodo eroico*, il necessario passaggio dell'evoluzione alla *prosa capitalistica*. Il romanzo storico classico descrive il *crepuscolo* dello sviluppo eroico-rivoluzionario della democrazia borghese.

L'odierno romanzo storico nasce e si sviluppa in mezzo all'*aurora* di una *nuova* democrazia. Ciò non si riferisce soltanto all'Unione Sovietica, dove il tumultuoso sviluppo e l'energica costruzione del socialismo hanno prodotto una fioritura nuova della più alta forma di democrazia che sia mai esistita nella storia, la democrazia socialista. Anche la lotta della democrazia rivoluzionaria del fronte popolare non è solo una difesa delle conquiste democratiche già acquisite contro gli assalti della reazione fascista o fascistizzante. È certamente anche questo, ma nella difesa della democrazia essa supera questi limiti e deve necessariamente superarli spesso, se vuol difenderla in modo efficace; deve dare alla democrazia rivoluzionaria contenuti sociali nuovi, più alti, più sviluppati, più generali e più democratici. La rivoluzione di Spagna, che si svolge sotto i nostri occhi, mostra con la massima chiarezza questo nuovo sviluppo. Essa mostra che una democrazia di nuovo tipo sta nascendo.

La lotta per questa nuova democrazia, che determina nel mondo intero un risveglio entusiastico e un ulteriore

sviluppo delle tradizioni della democrazia rivoluzionaria, suscita ovunque un insospettato e straordinario eroismo in tutto il popolo. Ci troviamo in un periodo eroico, e in un periodo il cui eroismo non poggia su illusioni storicamente necessarie, come quello dei puritani nella rivoluzione inglese o dei giacobini nella Rivoluzione francese, ma ha per fondamento una conoscenza reale dei bisogni del popolo lavoratore e della direzione di sviluppo della società. Questo eroismo non poggia su illusioni, perché le sue condizioni storiche non sono tali da consentire che la sua vittoria sia seguita da un periodo di delusione prosaica. L'eroismo dei puritani in Inghilterra e dei giacobini in Francia ha favorito — contro l'eroica volontà dei combattenti rivoluzionari — la vittoria della prosa dello sfruttamento capitalistico. L'eroismo dei combattenti del fronte popolare è invece una lotta per i veri interessi dell'intero popolo lavoratore, per la creazione di condizioni di vita materiali e culturali che ne possano garantire lo sviluppo umano in ogni senso e sotto ogni rispetto.

Questa prospettiva, per cui l'eroismo della lotta non ha da essere un episodio, magari storicamente necessario, ma pur sempre solo un episodio nella vittoriosa avanzata della prosa capitalistica, modifica l'atteggiamento anche nei confronti del passato. Se uno scrittore odierno, preso lo spunto dalle esperienze delle eroiche lotte popolari contro lo sfruttamento imperialistico e l'oppressione nel mondo intero, descrive i precursori storici di queste lotte, lo può fare con uno spirito storico tutto diverso, più vero e più profondo di quanto non sia stato concesso a Walter Scott o a Balzac, agli occhi dei quali i periodi eroici dell'umanità potevano apparire come episodi e intermezzi storicamente giustificati, storicamente necessari, ma pur sempre solo come episodi e intermezzi.

Questa nuova prospettiva, acquisita attraverso gli avvenimenti e gli sviluppi degli ultimi anni, non implica solo la possibilità di una concezione approfondita del passato storico, ma nello stesso tempo anche un ampliamento dell'ambito di rappresentazione artistica della nostra preistoria concreta. Basti qui accennare a un esempio. Nella lette-

ratura borghese la tematica orientale ha avuto finora di necessità un carattere esotico-eccentrico. L'importazione di elementi della filosofia indiana o cinese nell'ideologia decadentistica della borghesia poteva solo accentuare questo esotismo. Ora invece, essendo noi contemporanei delle eroiche lotte di liberazione del popolo cinese, del popolo indiano ecc., tutti questi sviluppi sfociano concretamente, e quindi in maniera artisticamente rappresentabile, nella comune corrente storica della liberazione dell'umanità. E alla luce di questa comune tendenza il passato di questi popoli si illumina e si chiarisce in modo nuovo, o almeno può illuminarsi in modo del tutto nuovo attraverso il lavoro dei loro migliori poeti.

Il predominio della prosaicità dopo il tramonto del periodo eroico del capitalismo poggia sul fatto che gli straordinari ed eroici sforzi del popolo avevano avuto oggettivamente soltanto la conseguenza che una forma di sfruttamento era stata sostituita da un'altra. Dal punto di vista sociale oggettivo la vittoria del capitalismo è naturalmente un grande progresso storico. E i grandi rappresentanti del romanzo storico classico hanno riconosciuto anche sul piano artistico questo carattere progressivo. Ma proprio perché erano grandi scrittori e sentivano in modo reale e profondo il destino del popolo, non potevano essere in alcun modo esaltatori incondizionati del progresso capitalistico. Insieme al progresso economico essi rappresentarono sempre i terribili sacrifici che questo costava al popolo.

Da questo riconoscimento del carattere contraddittorio del moto del progresso i grandi rappresentanti del romanzo storico classico non pervengono a una glorificazione acritica del passato. E tuttavia le loro opere esprimono però chiaramente il rammarico per la perdita di molti elementi del passato: in primo luogo per la vanità degli sforzi eroici nei passati movimenti di liberazione del popolo; in secondo luogo, per il tramonto di molte istituzioni democratiche primitive e delle qualità umane ad esse collegate, che il movimento del progresso ha distrutto senza pietà. Negli scrittori realmente importanti, dotati di vero senso storico, questo rammarico è molto discorde e contraddittorio, e ha un ca-

rattere dialettico; poiché questi scrittori, mentre sentono un'avversione umana, estetica ed etica verso la prosaicità vittoriosa del capitalismo, non solo ne intendono la necessità, ma si rendono anche conto che la sua necessaria vittoria, nonostante gli orrori a cui è legata, rimane tuttavia un passo avanti nell'evoluzione dell'umanità.

Questo contrasto non esiste più per gli scrittori odierni. La loro prospettiva per il futuro, che non poggia su illusioni, ma neppure su un arido risveglio dalle distrutte illusioni rivoluzionarie, non mostra una degradazione delle manifestazioni eroiche ed umane della vita dall'angolo visuale dell'avvenire vittorioso, ma annuncia invece un più vasto dispiegarsi, un maggiore approfondimento di tutte le preziose qualità dell'uomo, che sono apparse nel corso dello sviluppo precedente, e il loro innalzamento a un livello superiore.

Per rendere evidente questa differenza di prospettiva, che è una differenza di sviluppo della realtà storica, basta indicare un solo esempio. Nella prima parte di questo lavoro abbiamo citato la bella analisi dei romanzi di Cooper compiuta da Maksim Gor'kij. Da questa analisi risulta chiaro il duplice atteggiamento dei classici del romanzo storico. Essi sono costretti ad approvare come necessario progresso il tramonto delle «calze di cuoio», degli indiani umanamente nobili, semplici, dignitosi ed eroici, ma non possono fare a meno di vedere e di rappresentare l'inferiorità umana dei vincitori. È questo il destino inevitabile di ogni civiltà primitiva che venga a contatto col capitalismo.

Ora Fadeev, nel suo recente ciclo di romanzi, ha impostato un importante problema analogo dal punto di vista tematico, anche se, nelle parti dell'opera fino ad oggi pubblicate, non lo ha ancora risolto: il problema del destino degli ultimi Udehe, una popolazione rimasta ancora quasi alla fase del comunismo primitivo, e che si viene a trovare a contatto con la rivoluzione proletaria. È evidente che questo contatto deve di necessità trasformare fortemente la vita economica e morale di questa popolazione; ma è però anche evidente che questa trasformazione non può non

prendere una direzione affatto opposta a quella descritta in modo avvincente e tragico da Cooper.

La liberazione rivoluzionaria del popolo dal giogo del capitalismo suscita in masse straordinariamente vaste un profondo slancio eroico. Ma, qui è l'essenziale, questo slancio non è un episodio a cui faccia seguito una nuova oppressione, un nuovo soffocamento delle energie popolari, ma, al contrario, esso elimina tutti gli ostacoli che si oppongono allo sviluppo delle energie umane nelle masse popolari; esso crea istituzioni che servono ad affrettare e ad approfondire questo sviluppo delle energie del popolo dal punto di vista economico come dal punto di vista culturale. Questa prospettiva della reale e durevole liberazione del popolo modifica la prospettiva futura del romanzo storico; conferisce al modo in cui questo illumina e rappresenta il passato una tonalità sentimentale affatto diversa da quella che ebbe e poté avere il romanzo storico classico; fa scoprire nel passato tendenze e caratteristiche nuove che il romanzo storico classico non aveva conosciuto e non poteva conoscere. *Sotto questo aspetto* il nuovo romanzo storico, che nasce dallo spirito popolare e democratico del nostro tempo, sarà addirittura *agli antipodi* del romanzo storico classico.

Da quanto è stato detto fin qui si comprende come questa nuova prospettiva non sussista solo per gli scrittori dell'Unione Sovietica, ma anche per gli umanisti del fronte popolare antifascista; sebbene, naturalmente, nell'Unione Sovietica queste tendenze debbano di necessità avere un carattere soggettivamente e oggettivamente più sviluppato, più chiaro e più energico. Ma la lotta per una democrazia di nuovo tipo, la chiarezza d'idee circa il legame esistente fra i problemi di questa democrazia e la liberazione economica e culturale delle masse sfruttate, che abbiamo visto particolarmente acuta negli scritti di Heinrich Mann, mostrano che questa prospettiva è una realtà anche per i combattenti del fronte popolare. Essa può quindi diventare una realtà anche per la loro letteratura.

La realizzazione di queste tendenze deve necessariamente produrre profondi cambiamenti, anche sotto l'aspetto

artistico-formale, nel romanzo in genere e quindi anche nel romanzo storico. In termini molto generali si può definire questa tendenza come una *tendenza all'epica*. Questa tendenza è fortemente avvertibile in alcuni dei migliori prodotti di questi ultimi tempi. Si pensi ai lati già noti dell'*Enrico IV* di Heinrich Mann.

Questa tendenza nasce con una profonda necessità storica. Si esprime in essa, dal punto di vista artistico, quella situazione storica, in base alla quale abbiamo mostrato come il nuovo romanzo storico si trovi anche in opposizione rispetto al romanzo storico classico. Ma non bisogna trascurare però che qui si tratta *soltanto* di una tendenza. Il venir meno del carattere antagonistico della contraddittorietà, con le sue conseguenze per tutte le manifestazioni della vita umana, può diventare solo nel socialismo sviluppato un principio determinante la struttura e il movimento della vita sociale. Finché esiste un'economia capitalistica, deve necessariamente dominare l'antagonismo delle contraddizioni. Peraltro, la realtà e concretezza della prospettiva di liberazione futura determina un diverso atteggiamento soggettivo di fronte al contraddittorio processo di sviluppo della storia, anche se non ne può sopprimere, naturalmente, la natura e struttura oggettiva. Ciò si esprime nel fatto che in questi cambiamenti di stile si può trattare solo di una tendenza.

Siamo ancora ben lontani dal poter considerare la prosa capitalistica come un periodo dello sviluppo dell'umanità completamente trascorso, che appartenga realmente solo al passato. Il fatto che il superamento dei residui del capitalismo nell'economia e nell'ideologia sia un compito centrale della politica interna dell'Unione Sovietica mostra che anche nella realtà socialista la prosa capitalistica è tuttora, e in via provvisoria, un fattore della realtà ancor sempre presente, ancorché già sconfitto e condannato al definitivo tramonto.

Ciò che Marx aveva detto delle istituzioni giuridiche vale in gran parte anche per le forme letterarie. Esse non possono trovarsi a un livello superiore rispetto alla società che le genera. Anzi, dal momento che trattano delle leggi

umane, dei problemi e delle contraddizioni piú profonde di un'epoca, non si *debbono* neppure trovare piú in alto, per esempio nel senso di dare un'anticipazione utopistico-romantica delle future prospettive di sviluppo, proiettandole come una realtà nel presente. La loro importanza consiste proprio nel loro realismo, nel rispecchiamento profondo e fedele di ciò che è reale. Poiché in ciò che esiste realmente le tendenze che conducono al futuro sono *realiter* contenute in modo piú forte e piú chiaro che nei piú bei sogni o proiezioni di carattere utopistico.

Naturalmente questa limitazione sussiste in misura maggiore per la letteratura antifascista dell'Occidente. Ivi domina anzi il sistema capitalistico nella sua forma piú ripugnante, piú barbarica e piú inumana. Il fronte popolare può oggi, nel migliore dei casi, come in Ispagna, riunire tutte le forze della democrazia nella resistenza contro il fascismo. Ma la vittoria, la liberazione del popolo dal giogo fascista, il nuovo Stato sociale democratico e a maggior ragione l'abolizione dello sfruttamento, sono oggi tutt'al piú un oggetto di lotta e, nella maggior parte dei casi, una semplice prospettiva reale per il futuro. Che nei paesi capitalistici sia potuta nascere, in queste circostanze politico-sociali, una letteratura della specie che abbiamo visto nel romanzo storico antifascista, è un segno molto importante dei tempi, della situazione rivoluzionaria che va maturando, della straordinaria importanza internazionale della vittoriosa edificazione del socialismo nell'Unione Sovietica. Ma il riconoscimento di questa situazione del tutto nuova non ci deve indurre a convertire idealmente le prospettive e le tendenze in realtà esistenti.

Ecco perché, oggi, il contrasto fra il romanzo storico attuale e quello di tipo classico è solo un contrasto molto relativo. Dovevamo mettere energicamente in evidenza il contrasto tendenziale, affinché non si credesse a torto che noi desideriamo una ripresa formale, un'imitazione artistica del romanzo storico classico. Ciò non sarebbe possibile. La diversità della prospettiva storica determina una diversità anche nei principi artistici della composizione e della creazione dei personaggi. Man mano che queste pro-

spettive, queste tendenze si traducono in realtà, e che, di conseguenza, lo sviluppo generale del romanzo storico progredisce tendenzialmente nella direzione dell'epopea, il contrasto diventa sempre maggiore. Fino a che punto si tratterà di un contrasto assolutamente radicale, è una questione su cui sarebbe vano volersi scervellare oggi.

Ciò è tanto piú vero in quanto il fronte principale di battaglia, anche nel campo artistico, è quello del superamento della funesta eredità. Abbiamo mostrato come nel nuovo romanzo storico si trovino, per molti rispetti, tendenze opposte a quelle del declino del realismo borghese. Ma finora queste tendenze non si sono mai realizzate veramente fino in fondo. La liquidazione della funesta eredità è lungi dall'essere compiuta. Come abbiamo visto, la problematica ideale e artistica del romanzo storico odierno dipende in modo essenziale da una radicale resa dei conti con questa eredità ideologica ed artistica. Dove bisogna ancora sottolineare in modo particolare come il precorrimiento utopistico della prospettiva futura, la sua trasformazione in una pretesa realtà possano provocare molto facilmente una ricaduta nello stile del periodo decadente, in seguito ad un'attenuazione, ad uno smussamento delle contraddizioni antagonistiche che agiscono effettivamente nella realtà.

In questa lotta lo studio del romanzo storico classico avrà una parte di estrema importanza. Non solo per il fatto che possediamo in esso un termine di confronto letterario di altissimo livello per la nostra rappresentazione artistica delle tendenze reali della vita popolare, e quindi un'unità di misura per valutare il carattere popolare del romanzo storico, ma anche perché, grazie a questo carattere popolare, il romanzo storico classico valorizzò in forma esemplare *le leggi generali della grande epica*; mentre il distacco dalla vita, proprio del romanzo del periodo decadentistico, ha distrutto in misura considerevole proprio queste leggi generali dell'arte narrativa, dalla composizione e dalla caratterizzazione dei personaggi fino alla scelta delle parole. Proprio la prospettiva di un ritorno del romanzo alla genuina grandezza epica, all'epicità, deve richiamare in vita

queste leggi generali della grande narrativa, riportarle alla coscienza e convertirle di nuovo in prassi, se non si vuole che questa si dissolva in una problematica contraddittoria. Possiamo osservare questo carattere problematico proprio nel piú alto prodotto del romanzo storico moderno: nell'*Enrico IV* di Heinrich Mann, dove la grandezza epica dell'eroe positivo e la monumentalità dello stile della narrazione si trovano in una strana e insoluta contraddizione con l'inevitabile e ineliminabile limitatezza della forma biografica.

E in una maniera affatto diversa, ma tuttavia simile in un grande senso storico, abbiamo potuto mostrare questa forza artisticamente anticipatrice, unita contraddittoriamente ad una specifica problematicità attuale, in *Colas Breugnon* di Romain Rolland.

Il romanzo storico del nostro tempo deve quindi anzitutto rinnegare in modo radicale e netto il suo antecedente immediato ed eliminarne con energia le tradizioni dalla propria opera creativa. Il necessario avvicinamento al romanzo storico di tipo classico, che ne consegue, non sarà affatto, come le nostre osservazioni hanno mostrato, una semplice rinascita di questa forma, una semplice accettazione di queste tradizioni classiche, ma, se mi si consente l'espressione ricavata dalla terminologia hegeliana, un rinnovamento nella forma della negazione della negazione.

Indice dei nomi

- Addison, Joseph, 275.
 Alexis, Willibald (Wilhelm Häring),
 77, 80, 358.
 Alfieri, Vittorio, 118, 143, 144, 219,
 220.
 André, Edgar, 389.
 Aristofane, 149.
 Aristotele, 109, 111, 135.
 Arnim, Ludwig Achim von, 79, 340.
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Otta-
 viano, 439.
 Aulard, François-Victor-Alphonse,
 452.
 Avenarius, Richard, 322.
 Babeuf, François-Noël, 363.
 Bachofen, Johann Jakob, 120.
 Balzac, Honoré de, 24, 26, 31, 34,
 37, 41-44, 59, 72, 73, 75, 84, 89,
 90, 98-104, 109, 159, 163, 165,
 187, 188, 222, 223, 243, 246, 255,
 258, 259, 292, 314, 328, 331, 380,
 381, 385, 409, 410, 426, 436, 476,
 482, 484.
 Barbusse, Henri, 454.
 Baudelaire, Charles, 261, 316-18.
 Baumgarten, Franz Ferdinand, 319,
 320.
 Beethoven, Ludwig von, 455.
 Belinskij, Vissarion Grigor'evič, 32,
 52, 84, 86, 88, 172, 218-21, 394.
 Bertram, Ernst, 338, 340, 341.
 Bismarck, Otto von, 242, 244, 301,
 302, 310, 382, 471.
 Blanqui, Louis-Auguste, 364.
 Blos, Wilhelm, 451.
 Boileau-Despréaux, Nicolas, 9.
 Borgia, Cesare, 259.
 Börne, Ludwig, 374.
 Bouilhet, Louis-Hyacinthe, 316.
 Bourget, Paul, 253, 328.
 Brandes, Georg Morris Cohen, 243,
 257, 258, 298, 305, 322.
 Büchner, Georg, 126, 127, 176, 210,
 211, 239, 364, 383.
 Büchner, Ludwig, 452.
 Bulwer-Lytton, Edward George,
 335.
 Buonarroti, Michelangelo, 455.
 Burckhardt, Jakob, 229, 237-39,
 241, 242, 302, 310, 313.
 Burke, Edmund, 11.
 Burley, Simon, 438.
 Byron, George Gordon, Lord, 29,
 76.
 Calderón de la Barca, Pedro, 130,
 153, 169, 201.
 Carcano, Giulio, 148 n.
 Carlyle, Thomas, 24, 36, 236.
 Caterina de' Medici, regina di Fran-
 cia, 89, 103, 447.
 Caxton, William, 71.
 Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič,
 337, 364.
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 109,
 373, 414, 415.
 Cesare, Gaio Giulio, 439.
 Chateaubriand, François-Auguste-
 René de, 20, 68, 93, 251.
 Chatrian, Alexandre, 279-83, 286-
 288, 290, 292, 295, 323, 393, 396,
 472.
 Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroi-
 se-François, 31.
 Cobbet, William, 236.
 Coligny, Gaspard II de, 446, 447.
 Condorcet, Marie-Jean-Antoine-Ni-
 colas Caritat, marchese di, 21,
 212.
 Conradi, Hermann, 451.
 Cooper, James Fenimore, 32, 43, 73-
 75, 88, 195, 486, 487.
 Copernico, Nicola, 429.
 Corneille, Pierre, 132, 201, 211,
 212, 214, 217.

- Coster, Charles-Théodore-Henri de, 290-99, 323, 460-62, 472.
- Croce, Benedetto, 241, 321, 344, 381.
- Cromwell, Oliver, 28, 36, 274, 438, 439.
- Cunow, Heinrich, 451.
- Cuvier, Georges-Léopold-Chrétien-Frédéric-Dagobert, 21, 97, 121.
- Dahn, Felix, 244, 316, 336-38.
- D'Annunzio, Gabriele, 312.
- Danton, Georges-Jacques, 282, 283, 288.
- Defoe, Daniel, 409.
- Diaz, José, 363.
- Dickens, Charles John Huffam, 330, 332-34.
- Diderot, Denis, 10, 370, 452.
- Dimitrov, Georgi, 372, 373, 382.
- Döblin, Alfred, 377-79, 390, 394.
- Dobroljubov, Nikolaj Aleksandrovič, 364.
- Dreyfus, Alfred, 350, 355, 454.
- Dürer, Albrecht, 368.
- Ebers, Georg Moritz, 244, 316, 336-338.
- Eckermann, Johann Peter, 58, 76.
- Elisabetta I, regina d'Inghilterra, 28, 36.
- Engels, Friedrich, 59, 62-64, 120, 122, 166, 228, 236, 257, 310, 331, 332, 349, 368, 374, 382, 426, 427, 438, 439, 452.
- Enrico IV, re di Francia, 211, 373, 387, 451-53.
- Erasmus da Rotterdam, 367, 368.
- Erckmann, Emile, 279-83, 286-88, 290, 292, 295, 323, 393, 396, 472.
- Ernst, Paul, 184.
- Eschilo, 118, 120, 149, 155.
- Euripide, 149, 155, 256.
- Fadeev, Aleksandr Aleksandrovič, 331, 486.
- Fechter, Paul, 338, 339.
- Federico II il Grande, re di Prussia, 15, 360.
- Ferguson, Adam, 62.
- Feuchtwanger, Lion, 13, 320, 321, 332, 334, 354, 361, 372, 374-76, 381, 382, 384, 386, 391, 400-5, 407-11, 416, 441, 442, 444, 473-475, 479, 480.
- Feuerbach, Ludwig Andreas, 452.
- Fielding, Henry, 10, 71, 77, 271, 409.
- Flaubert, Gustave, 104, 229, 244-51, 255-62, 265-68, 278, 292, 297, 298, 300, 301, 305, 307-9, 314, 316-18, 323, 325, 326, 328, 329, 335, 337, 345, 353, 360, 381, 402, 418, 442, 467, 472.
- Fontane, Theodor, 80, 358-60.
- Ford, John, 108, 142-44, 146.
- Forster, Georg, 384.
- Fouqué, Friedrich Heinrich de la Motte, 340.
- Fourier, François-Marie-Charles, 21, 231.
- Fradkin, Ilja, 355.
- France, Anatole (*pseudonimo di François-Anatoile Thibault*), 280-282, 327, 350, 352-56, 361, 364, 387-89, 450, 453-55, 457.
- Francesco II, re di Francia, 214.
- Frank, Bruno, 391, 414, 415, 444, 477, 478.
- Freytag, Gustav, 63, 101, 244, 338.
- Galilei, Galileo, 429.
- Gautier, Théophile, 231, 319.
- George, Stefan, 338, 341.
- Gibbon, Edward, 11.
- Giuseppe, Flavio, 373, 376, 381, 384, 386, 404, 405, 407, 441, 474.
- Gneisenau, August Wilhelm Neithardt von, 16, 358.
- Gobineau, Joseph-Arthur, conte di, 233.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 13, 24, 26, 34, 41, 54-59, 68, 69, 71, 72, 75-79, 82, 86, 108, 139, 140, 151, 159, 168-70, 172, 182, 187, 190, 205-9, 218-21, 259, 264, 294, 310, 312, 341, 342, 420-24, 428, 429.
- Gogol', Nikolaj Vasil'evič, 87, 88, 195.
- Goncourt, Edmond e Jules Huot de, 247, 316, 326, 353.
- Gor'kij, Maksim (*pseudonimo di Aleksej Maksimovič Pečkov*), 74, 75, 115, 160, 189, 196, 220, 262, 486.
- Götz von Berlichingen, 139, 140.
- Grillparzer, Franz, 175.
- Grimm, Hans, 339.
- Guisa, famiglia, 447.
- Guizot, François-Pierre-Guillaume, 24, 256.

- Gundolf, Friedrich, 338, 339, 342.
 Gutzkow, Karl Ferdinand, 80.
 Guyau, Jean-Marie, 315, 319.
- Hannover, famiglia, 273.
 Hauptmann, Gerhart, 119, 147, 264, 362.
 Hebbel, Friedrich, 77, 109, 124, 130, 153, 154, 157, 161, 179, 197, 198, 211, 218, 263-65, 316, 340, 341.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 22, 23, 25, 32, 33, 38, 50, 58, 62, 68-71, 78, 113-15, 117, 120, 129, 130, 139, 152, 179, 198, 218, 221, 228, 229, 234, 235, 291, 367, 421, 425.
 Heine, Heinrich, 14, 17, 24, 62, 63, 89, 310, 361, 364, 374.
 Hénault, Charles-Jean-François, 214, 215.
 Herder, Johann Gottfried von, 13.
 Hérédia, José-Maria de, 316.
 Herzen, Aleksandr Ivanovič, 351, 364.
 Hitler, Adolf, 370, 389, 407, 474, 478, 482.
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 337.
 Hofmannsthal, Hugo von, 241.
 Hohenstaufen, famiglia, 77, 340.
 Hohenzollern, famiglia, 244, 301, 469.
 Hölderlin, Friedrich, 47, 339, 365.
 Huch, Ricarda, 360.
 Hugo, Victor-Marie, 84, 91, 92, 352, 353, 355, 387-89, 451.
 Hume, David, 62.
 Huxley, Aldous Leonard, 244, 345.
 Huysmans, Joris-Karl, 312.
- Ibsen, Henrik, 158, 160, 161.
 Immermann, Karl Leberecht, 331.
- Jacobi, Johann, 364, 382.
 Jacobsen, Jens Peter, 268-70, 332, 337, 381, 479.
 Jaurès, Jean, 451.
 Joyce, James, 394, 425.
- Keller, Gottfried, 262, 300, 308, 327, 337, 342, 423, 458.
 Keplero, Johannes, 429.
 Kerr, Alfred (*pseudonimo di Alfred Kempner*), 345.
 Klages, Ludwig, 342.
- Kleist, Heinrich von, 78, 79.
 Körner, Christian Gottfried, 177.
 Kugelman, Ludwig, 430.
 Kutuzov, Michail Illarionovič, principe di Smolensk, 438.
- La Boétie, Etienne de, 205.
 La Calprenède, Gauthier de Costes de, 9.
 Lafargue, Paul, 353, 430.
 Lassalle, Ferdinand, 139, 382.
 Latouche, Henri de, 42.
 Le Bon, Gustave, 237.
 Leconte de Lisle, Charles-Marie-René, 316.
 Lenin (Ul'janov), Vladimir Il'ič, 16, 18, 45, 121, 125, 127, 128, 185, 288, 289, 348, 350-52, 380, 431, 432, 437.
 Leonardo da Vinci, 368.
 Lesage, Alain-René, 10, 174.
 Lessing, Gotthold Ephraim, 12-14, 117, 118, 130, 132, 151, 215-18, 220, 370.
 L'Hospital, Michel de, 447.
 Liebknecht, Wilhelm, 382, 430.
 Lifschitz, Michail Aleksandrovič, 24, 109.
 Linden, Walther, 338.
 Linguet, Simon-Nicolas-Henri, 18.
 Lodovici, Cesare Vico, 204.
 Lucano, Marco Anneo, 60.
 Ludwig, Otto, 47, 163, 165, 187, 188, 201, 438.
 Luigi Filippo, re dei Francesi, 102.
 Luigi XI, re di Francia, 36, 61, 64.
 Luigi XIV, re di Francia, 43, 445.
 Luigi XVI, re di Francia, 91.
- Mach, Ernst, 322.
 Machiavelli, Niccolò, 309.
 Maistre, Joseph-Marie de, 11.
 Makart, Hans, 338.
 Malthus, Thomas Robert, 233.
 Mann, Heinrich, 13, 319, 351, 354, 361-63, 368, 371, 373-75, 386-91, 398, 399, 416, 440, 441, 443-49, 454, 455, 458, 466, 468, 471, 476-80, 487, 488.
 Mann, Thomas, 115, 158, 361, 364, 394, 432 n, 433 n, 470, 471, 477, 480, 491.
 Manzoni, Alessandro, 31, 69, 75, 81-83, 85, 88, 104, 105, 108, 132, 133, 140, 141, 143, 172, 175, 208-

- 210, 218, 219, 298, 416, 463, 466, 482.
- Marat, Jean-Paul, 89, 288, 289.
- Maria Stuarda, regina di Scozia, 36.
- Marlowe, Christopher, 108.
- Marx, Heinrich Karl, 12, 18, 24, 62, 93, 121, 122, 139, 177, 183, 208, 224, 225, 228, 236, 257, 317, 349, 363, 366, 382, 408, 425-27, 430, 431, 439, 452, 488.
- Maupassant, Guy de, 104, 267-70, 278, 332, 337, 479.
- Maurois, André, 244, 346.
- Mazarino, Giulio Raimondo, 43.
- Mehring, Franz, 382, 431, 431.
- Meinecke, Friedrich, 319.
- Meinhold, Johann Wilhelm, 263.
- Meister, Wilhelm, 41.
- Merežkovskij, Dmitrij Sergeevič, 342, 344.
- Mérimée, Prosper, 93-97, 138-40, 152, 416.
- Metternich-Winneburg, Klemens Wenzel Lothar von, 338, 340.
- Meyer, Conrad Ferdinand, 229, 267, 298, 300-14, 316, 318-20, 322, 323, 325, 330, 353, 381, 418, 467.
- Michels, Roberto, 237.
- Mirabeau, Gabriel-Honoré de Riquetti, conte di, 289, 358, 360.
- Moleschott, Jakob, 452.
- Mommsen, Theodor, 235, 334.
- Montaigne, Michel Eyquem, signore di, 205, 373, 452.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone de la Brède e di, 11.
- Morgan, Lewis Henry, 62.
- Müller, 76.
- Musil, Robert, 394.
- Napoleone I Bonaparte, imperatore dei Francesi, 9, 14, 16, 19, 44, 282, 439.
- Napoleone III Bonaparte, imperatore dei Francesi, 242.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 233, 237, 239-42, 257, 261, 321, 338, 339, 341, 342, 351, 381, 471.
- Novalis (*pseudonimo di Friedrich von Hardenberg*), 79, 340.
- Omero, 39, 47, 48, 62, 92, 429, 436.
- Ostrovskij, Aleksandr Markovič, 130.
- Pareto, Vilfredo, 237.
- Pater, Walter Horatio, 336, 337.
- Pietro I, Zar di Russia, 103.
- Piloty, Karl Theodor von, 338.
- Pisarev, Dmitrij Ivanovič, 279-83, 290.
- Plutarco, 205.
- Pöhlmann, Robert von, 235.
- Proudhon, Pierre-Joseph, 284.
- Pugačëv, Emel'jan Ivanovič, 83, 438.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič, 26, 30, 31, 34, 58, 72, 75, 84-88, 104, 108, 111, 132, 151, 167-69, 175, 203, 208-11, 213, 221, 263, 265, 271, 283, 393, 394, 436, 466, 482.
- Raabe, Wilhelm, 356, 358, 360.
- Rabelais, François, 109, 452.
- Racine, Jean, 132, 201, 214.
- Radcliffe, Ann, 25.
- Ranke, Leopold von, 234, 466.
- Razin, Stepan Timofeevič, *detto* Sten'ka, 83.
- Regler, Gustav, 413.
- Regnier, Henry-François-Joseph de, 241.
- Rémusat, François-Marie Charles de, 139, 140.
- Renan, Joseph-Ernest, 229.
- Riccardo I Cuor di Leone, re d'Inghilterra, 36.
- Richelieu, Armand-Jean Du Plessis de, 43, 89.
- Rickert, Heinrich, 319.
- Riegl, Alois, 235.
- Robespierre, Maximilien-François-Isidore de, 89, 126, 282, 283, 288.
- Rodenbach, Georges, 336.
- Rolland, Romain, 262, 290, 294, 296, 297, 299, 327, 349, 361, 450-452, 454-64, 472, 491.
- Rothschild, Mayer Amschel, 89.
- Rousseau, Jean-Jacques, 31, 288.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin de, 245-47, 249-51, 255, 258, 259, 265, 266, 442.
- Saint-Evremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis, signore di, 132.
- Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, conte di, 284.
- Saltykov-Scedrin, Michail Evgrafovič, 364.

- Sand, George (*pseudonimo di Aurore Dupin*), 51.
 Scharnhorst, Gerhard Johann David von, 358.
 Schiller, Johann Christoph Friedrich, 76, 108, 130, 147, 153, 159, 169, 170, 174-78, 194, 206-9, 219-221, 373, 383, 426.
 Schnitzler, Arthur, 425.
 Schopenhauer, Arthur, 156-58, 234, 341, 403.
 Schweitzer, Jean Baptiste von, 382.
 Scott, Walter, 9, 13, 25-41, 43, 46-69, 71-77, 79-88, 91-93, 95, 98-104, 106-9, 151, 159, 176, 195, 203, 206, 208, 209, 218, 223, 243, 246, 250, 252, 258, 270, 271, 273, 274, 276, 282, 298, 305, 306, 310, 312, 314, 315, 331, 338, 340, 341, 360, 381, 391, 393, 395, 411, 417, 418, 436, 438, 465, 466, 468, 482, 484.
 Scudéry, Madeleine de, 9.
 Shakespeare, William, 26, 75, 108, 109, 115-19, 122, 127, 138, 141, 142, 146, 148, 150, 151, 154, 169, 175, 176, 179, 182, 186-89, 201, 209, 212-15, 243, 259, 264, 265.
 Shaw, George Bernard, 265, 334, 349, 354.
 Shelley, Percy Bysshe, 346, 347.
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, 19.
 Smith, Adam, 12.
 Smollett, Tobias George, 10, 77, 271.
 Sofocle, 117, 118, 120, 126, 193.
 Sorel, Georges, 349, 453.
 Spengler, Oswald, 235, 240, 342.
 Steele, Richard, 275.
 Stendhal (*pseudonimo di Henri Beyle*), 17, 30, 42, 72, 75, 93, 97, 98, 104, 243, 310, 328, 329, 456, 476.
 Stuart-Denham, James, 12.
 Stifter, Adalbert, 337-42.
 Struve, Pëtr Bergardovič, 380.
 Stuart, famiglia, 39, 63, 64, 273.
 Sue, Eugène, 43, 44.
 Swift, Jonathan, 10.
 Taine, Hippolyte-Adolphe, 29, 51, 229, 233, 237, 243, 257, 258, 298, 322, 323, 328, 333.
 Teresa, santa, 251, 252.
 Thackeray, William Makepeace, 270-77.
 Thierry, Jacques-Nicolas-Augustin, 62, 229, 233.
 Tieck, Johann Ludwig, 79.
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 32, 43, 44, 59, 103-7, 137, 186, 195, 285-87, 314, 381, 385, 393, 395, 398, 399, 409, 429, 436, 455, 461, 466, 482.
 Tudor, famiglia, 28.
 Uljanov, famiglia, 437.
 Vega Carpio, Felix Lope de, 201.
 Vico, Giambattista, 32, 78.
 Vigny, Alfred de, 84, 89-93, 237, 306, 310.
 Virgilio Marone, Publio, 62.
 Vitet, Ludovic, 95, 96, 138-40, 152.
 Voltaire (*pseudonimo di François-Marie Arouet*), 10, 11, 13, 14, 132, 212, 214, 370, 452.
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 79.
 Wagner, Wilhelm Richard, 158, 256, 257, 316.
 Wallenstein, Albrecht von, 177.
 Walpole, Horace, 9.
 Wilde, Oscar, 312, 345.
 Winkelmann, Johann Joachim, 12.
 Worde, Wynkyn de, 71.
 Zeitblom, 433 n.
 Zola, Emile, 101, 243, 245, 253, 255, 256, 261, 270, 276, 291, 292, 298, 299, 326, 328, 343, 350, 364, 365, 416, 454.
 Zweig, Stefan, 367-71, 386, 461, 471, 480.

Indice

p. vii *Introduzione* di Cesare Cases

xv *Nota bio-bibliografica*

Il romanzo storico

3 *Nota preliminare all'edizione tedesca*

7 *Prefazione*

9 I. La forma classica del romanzo storico

108 II. Romanzo storico e dramma storico

227 III. Il romanzo storico e la crisi del realismo borghese

344 IV. Il romanzo storico dell'umanesimo democratico

493 *Indice dei nomi*



*Finito di stampare in Torino il 7 febbraio 1970
per conto della Giulio Einaudi editore s. p. a.
presso l'Officina Grafica Artigiana U. Panelli*

Ristampa identica alla precedente del 19 maggio 1965

C. L. 0057-0