

[1043] Cap. II: Classicismo razionalista.

Gli ultimi anni del XVII secolo e i primi del XVIII assistettero a un avvenimento tra i più memorabili nella storia della letteratura universale: il primo incontro tra letteratura e giornalismo. Non si trattava però di giornalismo politico: questo era nato, nel XVII secolo, con le notizie di propaganda divulgate dai governi e le informative di certe case commerciali pubblicate ad uso dei frequentatori delle Borse. Accanto a questo giornalismo, nel XVII secolo, ne esistevano altri due: quello popolare e quello erudito. Il giornalismo popolare si rivolgeva alle classi medie, più o meno colte e più o meno isolate rispetto alle fonti di informazione, fornendo loro relazioni mensili o annuali sulle guerre, le battaglie, i trattati di pace, i concili, le nascite e le morti nelle case reali, la peste e la fame, le comete, i mostri e altre meraviglie della natura, con previsioni astrologiche e consigli per la vita domestica. La pubblicazione tipo di questo genere è il “*Theatrum Europaeum*” (Il Teatro Europeo), fondato da Hans Merian a Francoforte nel 1618 e continuato fino al 1718 dai suoi eredi. Somigliava un po’ agli almanacchi che ancor oggi sono diffusi tra gli strati meno colti della popolazione; si distingueva da questi per le sue arie di erudizione enciclopedica e per una angustia interna che animava lo stile asciutto da relazione che lo caratterizza: nel “*Theatrum Europaeum*” si rivela il timore dell’uomo barocco di fronte allo spettacolo caotico e tragico della storia; [1044] è realmente un *theatrum*, un teatro barocco. Come un antidoto neobarocco compagno, a partire dal 1684, le “*Nouvelles de la République des Lettres*” (Notizie della Repubblica delle Lettere), fondate da Pierre Bayle, periodico che combatteva l’intolleranza cattolica verso i protestanti, l’intolleranza protestante verso i liberi pensatori, e le credenze barocche, considerate superstiziose. E’ una rivista di critica letteraria scritta da eruditi per eruditi. A metà strada si incontra il “*Mercurie Galant*” (Il Mercurio Galante), che Donneau de Visé fondava nel 1672, dirigendolo fino al 1724. E’ la rivista dei nuovi *précieux*, che informava su “*la cour et la ville*”¹ e in particolare sul movimento letterario, sempre col tono del “cavaliere” elegante e arguto della Reggenza. Gli aristocratici inglesi contemporanei, i *lord* dissoluti e ubriaconi delle commedie di Wycherley e Vanbrugh, non avevano bisogno di una pubblicazione come quella; ma tra loro vi erano dei *gentlemen* educati a Oxford e a Cambridge che preferivano la compagnia di professori, vicari e perfino di borghesi colti; la trasformazione politica del 1688, risultato dell’alleanza tra il partito aristocratico dei *whigs* e la borghesia non conformista, gli antichi puritani, ampliò questa cerchia, creando alla fine un nuovo pubblico con nuove esigenze di lettura. A questo nuovo

¹ N. d. t.: “La corte e la città”.

pubblico erano destinati i “settimanali morali” di Addison e Steele, che diedero inizio a una nuova epoca della letteratura inglese e anche europea².

Né Addison né Steele sono scrittori veramente grandi. Il momento storico fu loro favorevole, conferendo a quasi tutto ciò che scrivevano un'importanza straordinaria; e quando si incontrarono e collaborarono, ne uscì un'opera che segnò un'epoca e che ancor oggi è leggibile e ammirevole. Joseph Addison (1672-1719) era un borghese dal puritanesimo moderato, di formazione e gusto [1045] classicisti; un Marvell senza poesia. La relazione di un suo viaggio in Italia è piena di reminiscenze di letture; ogni località gli evoca alcuni versi latini, né mancano digressioni di erudizione archeologica. Divenne comunque il modello delle innumerevoli descrizioni di viaggi inglesi, e certe sue frasi sono ancora citate nelle guide moderne. Non sentì la poesia dell'Italia: la sua poetica *A Letter from Italy* (Lettera dall'Italia, 1701) è un modello di versificazione retorica, abile e fredda, che tuttavia inaugura l'era della poesia intellettuale in Inghilterra, così differente dalla poesia intellettualista dei *metaphysicals*. La tragedia, secondo il criterio logico dell'epoca, avrebbe dovuto essere la massima aspirazione di un talento come il suo; e in effetti il *Cato* (Catone, 1713), la prima tragedia inglese in stile rigorosamente francese, non è priva di valore. Ma se togliamo le allusioni, abilmente inserite, all'attualità politica di quei giorni, essa rimane un dramma borghese in abiti romani. E' il grande stoico trasformato in un *gentleman* un po' incline alle lacrime. E tuttavia perfino quest'opera segnò un'epoca. Un Addison differente si rivela nella commedia *The Drummer* (Il tamburino, 1716), commedia regolarissima, che meritò di essere tradotta da Destouches col titolo di *Le tambour nocturne* (Il tamburo notturno, 1736). Ma l'umorismo di Addison, fine, ironico, pieno di simpatia umana, annuncia la presenza di un grande prosatore, di un saggista che comprende le questioni grandi e piccole della vita.

Il punto di partenza di Richard Steele (1671-1729) fu la commedia. Ma questa non era più la commedia oscena della Restaurazione. Gli attacchi puritani di Jeremy Collier avevano colto nel segno. Colley Cibber (1671-1757), pur esprimendosi in modo abbastanza licenzioso, ostenta fini morali e, come abilissimo uomo di teatro, conosce bene il suo nuovo pubblico: sa strappare le lacrime. Steele [1046] è il maestro della commedia sentimentale. In *The Funeral* (Il funerale, 1701), di grande efficacia comica, prevale ancora l'espressione della Restaurazione; Steele non sarà mai un puritano. *The Tender Husband* (Il marito tenero, 1705) supera in sentimentalismo le commedia di Cibber; ma soltanto nel suo capolavoro drammatico *The Conscious Lovers* (Gli amanti coscienziosi, 1722) appare con chiarezza la forza motrice della commedia sentimentale: l'ideale del *gentleman* inglese, cordiale e fermo, cristiano senza ipocrisia, allegro senza eccessi, sentimentale senza debolezza. Steele aveva delineato questo ideale nel trattato *The Christian Hero* (L'eroe cristiano,

² G. S. MARR, *The Periodical Essayists of the Eighteenth Century*, London, 1923; W. GRAHAM, *The Beginnings of England Literary Periodicals, 1665-1715*, New York, 1930.

1701), non senza influenze da parte di Gracián, e tanto lontano dal “*miles christianus*” di Erasmo come il *Cato* di Addison era lontano dallo stoico romano. Steele cerò l’ideale di una nazione. Il dramma borghese vivrà a sue spese; il romanzo psicologico, da Samuel Richardson a Jane Austen, ne imiterà l’atteggiamento e i procedimenti. Il talento drammatico di Steele si rivela eccezionalmente vigoroso nella sua opera giornalistica, nella capacità di integrare le opinioni del giornalista in personaggi vivi che discutono i problemi del giorno e quelli permanenti, facendo da portavoce all’autore. Così Isaac Bickerstaff, personaggio principale del settimanale “*The Tatler*” (Il Chiacchierone), divenne proverbiale. Con lui sorse e vinse un nuovo genere: la rivista settimanale con discussioni sui temi più diversi, dalla politica alla letteratura, ai problemi della vita domestica, con fini educativi e morali; un genere molto inglese. Con la collaborazione di Addison si moltiplicarono i personaggi, e nacque una specie di saggio in forma di dialogo.

“*The Spectator*” (L’Osservatore), l’opera frutto della collaborazione tra Addison e Steele, presenta i membri di un club che discutono questioni di loro interesse (sono due grandi giornalisti che parlano) e di interesse generale per la nazione. Nella creazione di questi personaggi si rivela il talento drammatico di Steele: Sir Roger de Coverley, signorotto di campagna trasferitosi in città per condurre una vita più confortevole; Will Honeycomb, un “elegante” che ha già superato gli anni migliori ed è un eccentrico molto simpatico; sir Andrew Freeport, commerciante dall’onestà esemplare; il capitano Setry, rude marinaio dal cuore d’oro; questi personaggi si impressero profondamente nella memoria della nazione inglese. Saranno i personaggi del romanzo realista inglese, da Fielding a Dickens. Il genio del saggista Addison si rivela nella piacevole diversità delle conversazioni, che Macaulay ha sintetizzato magistralmente: «Al lunedì, un’allegria vivace e ingegnosa come nella *Vendita di vite all’incanto* di Luciano; al martedì un apologo orientale, dai colori così ricchi come i Racconti di Sherazade; al mercoledì un ritratto di carattere nello stile di La Bruyère; al giovedì una scena [1047] della vita quotidiana, pari ai migliori capitoli del *Vicario di Wakefield*; al venerdì un’arguta amenità oraziana contro le follie della gente alla moda [...]; al sabato una meditazione religiosa, che può reggere il confronto con le migliori pagine di Massillon»³. E ci sono eccellenti saggi letterari, con un’accentuata preferenza per Milton. Addison riabilita il grande poeta che la Restaurazione aveva ostracizzato; eleva il puritano classicista a classico della famiglia inglese. Le qualità morali di Milton superano, nell’apprezzamento, quelle poetiche; i costumi sono più importanti dei versi. Addison e Steele coltivano l’abitudine inglese di fare sermoni; sermoni nella lingua elegante, fine, ironica del XVIII secolo, proclamando la “filosofia” del “*christian hero*” e divulgandola tra il grande pubblico. Lo stesso “*Spectator*” spiega il proprio obiettivo: «...to bring philosophy out of closets and libraries, schools and colleges, to

³ N. d. t.: Thomas Babington MACAULAY, *Macaulay's Essays on Milton and Addison*, edited by James Chalmers, 1893, pp. 151-152. Il testo riportato da Carpeaux è stato rivisto sulla base dell’originale inglese.

dwelt in clubs and assemblies, at tea-tables and coffee-houses»⁴. Il programma è altamente significativo: si percepisce una leggera opposizione all'eruditismo di grecisti e latinisti, cultori di lingue inaccessibili ai borghesi; si sente la volontà di preferire il club, il caffè, la casa di famiglia al salotto aristocratico. In questo modo, lo “*Spectator*” rivela le preferenze e il gusto di sir Andrew Freeport, personaggio che segna un'epoca: per la prima volta nella letteratura inglese un borghese svolge un ruolo serio. Questo commerciante rappresenta infatti il pubblico dello “*Spectator*”. Furono i Freeport a garantire l'immenso successo dei “settimanali morali”, dapprima in Inghilterra e poi nell'Europa intera.

I tentativi di Steele di continuare il genere con il “*Guardian*” (1713) e con l’“*Englishman*” (1713-1714) non ebbero successo; Addison e Steele appartenevano al partito dei *whigs*, che venne sconfitto in quegli anni, e l'intervento politico dei “settimanali morali” non si rivelò vantaggioso. Lo stesso accadde con l’“*Examiner*” (1710-1713) che difese gli interessi dei *torys* e al quale collaborava Swift. In compenso apparvero in Inghilterra, fino alla metà del secolo, più di cento altri “saggi periodici”, a testimonianza del successo del genere. Tra i primi imitatori continentali di Addison e Steele si incontra un grande nome, Marivaux⁵, che redasse, dal 1722 al 1724, “*Le Spectateur français*” (L'Osservatore Francese), [1048] seguito dall’“*Indigent Philosophe*” (L'Indigente Filosofo, 1728) e da “*Le Cabinet du philosophe*” (Il Gabinetto del Filosofo, 1734). Un altro grande intermediario tra la letteratura inglese e quella francese, l'abbé Prévost, pubblicò dal 1733 al 1740 “*Le Pour et le Contre*” (Il Pro e il Contro). L'esempio francese (e non direttamente quello inglese) fu imitato in Olanda dallo “*Hollandsche Spectator*” (L'Osservatore Olandese, 1731-1735) di Justus van Effen, dedicato alla divulgazione del gusto classicista. Simile fu lo “*Swänska Argus*” (L'Argo Svedese) dello svedese Olof von Dalin (1708-1763), poeta di grande talento, imitatore delle commedie di Molière e anche della *Henriade* di Voltaire, nell'epopea *Swenska Friheten* (La libertà svedese, 1742). Qui la forma inglese riveste idee francesi avanzate.

Gli interessi letterari prevalgono nei “settimanali morali” tedeschi⁶, sebbene “*Der Vernunftler*” (Il Razionale, 1713) e “*Der Patriot*” (Il Patriota, 1724-1726), entrambi pubblicati ad Amburgo, avessero dei nomi un po' sospetti. Con “*Die Discourse der Mahlern*”⁷ (I Discorsi dei Pittori, Zurigo, 1721-1723) i critici svizzeri Bodmer e Breitinger, interessati alla letteratura inglese, vollero opporsi al classicismo francesizzato di Johann Christoph Gottsched, il “papa” letterario di Leipzig, che a sua volta rispose con il settimanale “*Die Vernünftigen Tadlerinnen*” (Le biasimatrici

⁴ N. d. t.: «Portare la filosofia fuori dai gabinetti degli studiosi e dalle biblioteche, dalle scuole e dalle università, per farla abitare nei club e nelle assemblee, presso i tavoli delle case da tè e delle caffetterie»

⁵ N. d. t.: Su Marivaux. cfr. cap. 6.1, e in particolare le pp. 1015 ss.

⁶ E. HILBERG, *Die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts*, Meissen, 1880; E. UMBACH, *Die deutschen moralischen Wochenschriften und der “Spectator” von Addison und Steele*, Strasbourg, 1911.

⁷ N. d. t.: Nell'originale citato erroneamente come “*Discourse der Mathlern*”.

assennate, 1725). I sostenitori di Bodmer tra i tedeschi residenti in Danimarca pubblicarono a Copenhagen “*Der Nordischer Aufseher*” (L’Osservatore Nordico, 1758-1761), al quale collaborava Klopstock, che già difende la poesia preromantica e il pietismo. Gli stessi danesi, del resto, non apprezzarono tale tendenza, che pareva loro reazionaria. Il “*Dansk Spectator*” (L’Osservatore Danese, 1744) di Frederik Christian Eilschow era già stato razionalista, e “*Den Patriotiske Tilskuer*” (Lo spettatore patriottico, 1761-1763) di Jens Sneedorf era francamente voltairiano.

Non sempre il giornalismo moralista era legato al classicismo dogmatico dei francofilo. Gasparo Gozzi (1713-1786), l’editore della “Gazzetta Veneta” [1049] e dell’“Osservatore Veneto” non apprezzava gli attacchi dei classicisti alla letteratura italiana antica; la sua *Difesa di Dante* (1758), che ridicolizzava le censure assurde al poeta nazionale del gesuita voltairiano Bettinelli, è una delle satire più mordaci della lingua italiana. L’anticlassicismo di Gozzi non aveva, tuttavia, nulla di preromantico: Gozzi fu anzi un classico autentico, indignato nei confronti di quelli falsi. I suoi *Sermoni* (1763-81), satire in stile oraziano, rivelano l’equilibrio di uno spirito attico, sia nel censurare il lusso rovinoso dell’aristocrazia veneziana, sia nel descrivere deliziosamente i costumi della Venezia rococò, sia nel raccontare le disgrazie personali dell’inquieta vita dell’autore. Il medesimo umorismo amabile e sereno distingue i “ritratti” morali e i saggi del giornalista veneziano, scene incantevoli del genere dei quadri di Longhi. Gozzi rappresenta, in uno stile veramente classico, l’onestà della borghesia italiana all’epoca del crepuscolo pittoresco della corrotta aristocrazia veneziana. Nella Spagna ancora barocca il medesimo atteggiamento assunse un aspetto aggressivo. José Clavijo y Fajardo (1726-1806), editore di “*El Pensador*” (Il Pensatore, 1762), attaccò ferocemente, e con argomenti assurdi, Calderón e Quevedo, giudicando “immorali” gli *autos* religiosi, in apparenza col fine di difendere il gusto classicista, ma in realtà con l’obiettivo di ferire le tradizioni cattoliche. Clavijo deve la propria notorietà alle sue liti con Beaumarchais, che Goethe drammatizzerà nel *Clavigo*. Questo accadeva alla vigilia della Rivoluzione della borghesia. La borghesia fu il nuovo pubblico che sottoscrisse e lesse i “settimanali morali”. Di carattere borghese è l’ideale di *gentleman* di sir Andrew Freeport⁸, che è al contempo un ricco commerciante e un cristiano impeccabile: due qualità che non sempre sono state considerate compatibili. Nei paesi cattolici del XVII secolo e ancora nel XVIII il commerciante arricchito è sospettato di aver impiegato pratiche illecite; un “commerciant cristiano” come Mr. Freeport sarebbe stato “*res miranda populo*”⁹. Allo stesso modo avrebbero pensato [1050] i luterani tedeschi. Ma decisamente non si pensava più così nei paesi calvinisti: in Olanda, nei circoli puritani (*dissenters*) dell’Inghilterra, nella Svizzera francese. Lì il successo del grande commerciante, del banchiere,

⁸ N. d. t.: Personaggio di “*The Spectator*” di Addison e Steele, cfr. p. 1046.

⁹ N. d. t.: “Una meraviglia agli occhi del popolo”.

dell'industriale era considerato come un segno del favore di Dio: i predestinati alla beatitudine nell'altro mondo godevano già in questa vita dei meritati successi.

La nota teoria di Max Weber¹⁰ sullo spirito calvinista come forza motrice ed espressione della nuova mentalità capitalista non è rimasta indiscussa. C'è anche chi pensa in maniera opposta: la mentalità capitalista si sarebbe impadronita dello strumento di uno spirito calvinista attenuato per ottenere la sanzione religiosa dei propri obiettivi economici. Comunque sia, fu quella combinazione di calvinismo e capitalismo che formò il nuovo pubblico borghese della letteratura inglese del XVIII secolo.

Molto più difficile fu la trasformazione della mentalità economica nei paesi cattolici. Groethuysen ha descritto¹¹, con una dialettica quasi drammatica, la lotta disperata del cattolicesimo, e in particolare del giansenismo sopravvissuto, contro l'ascesa dello spirito borghese nella Francia del XVII secolo: la dissoluzione dei concetti cristiani di inferno, peccato e morte, la sostituzione delle ricompense celesti col successo economico, l'eliminazione dei limiti religiosi all'avidità. I giansenisti consideravano responsabili di questa evoluzione i gesuiti, che avrebbero dato inizio all'attenuazione di precetti cristiani; per questo si allearono al gallicanesimo dei re cattolici¹² fino a ottenere l'espulsione dei gesuiti e, infine, lo scioglimento della Compagnia. E in questo modo i re assolutisti e i giansenisti, in un'alleanza paradossale, fornirono un aiuto efficace all'anticlericalismo degli *encyclopédistes*¹³ e all'emancipazione ideologica della borghesia.

Una figura significativa di questa evoluzione è Scipione Maffei (1675-1755). Come storiografo ben documentato della sua città di Verona, Maffei [1051] utilizzò i procedimenti critici della storiografia di Muratori, col quale aveva in comune l'avversione per i gesuiti. Maffei era giansenista, e scrisse una storia delle dottrine sulla grazia divina. Ma quando i domenicani, fedeli alla proibizione canonica dei prestiti a interesse, protestarono contro l'"usura pubblica", vale a dire contro un prestito pubblico della città di Verona, allora l'agiato borghese Maffei difese l'"impiego del danaro", e lo difese con gli argomenti dei gesuiti. Può sembrare un caso, ma non lo è, che lo stesso Maffei avesse scritto la tragedia *Merope* (1713), nella quale le complicazioni erotiche del teatro raciniano sono sostituite dall'amore commovente tra una madre e un figlio perseguitato; *Merope*, al di là dei costumi greci dei personaggi, è un dramma borghese, sentimentale, lacrimevole, che ottenne un successo così grande in Italia e in Francia che lo stesso Voltaire decise di appropriarsi dell'opera riscrivendola e realizzando così la sua *Méropé* (1743). Maffei, storiografo

¹⁰ M. WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (pubblicato dapprima in "Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik", 1904-1905, poi in Aufsätze zur Religionssoziologie", vol. I, Tübingen, 1920; R. H. TAWNEY, *Religion and the Rise of Capitalism*, London, 1926; J. B. KRAUS, *Scholastik, Puritanismus und Kapitalismus*, München, 1931.

¹¹ B. GROETHUYSEN, *Origines de l'Esprit bourgeois en France*, Paris, 1927.

¹² N. d. t.: I re di Francia.

¹³ N. d. t.: Gli "enciclopedisti", ideatori e collaboratori dell'*Encyclopédie*.

critico, teorico dei problemi monetari e drammaturgo sentimentale, è cronologicamente il primo scrittore completo della borghesia.

Un anno dopo la prima rappresentazione della *Merope* venne pubblicato in Inghilterra un testo polemico più efficace contro i preconcetti economici dell'Europa feudale e cristiana: *The Fable of the Bees or, Private Vices, Publick Benefits* (La favola delle api, ovvero vizi privati, pubbliche virtù, 1714; 1724) di Bernard de Mandeville (1670-1733). Questo apologo pretende di dimostrare che i vizi possono essere altrettanto utili alla società quanto le virtù. Pare un'inversione diabolica dei valori, quasi alla maniera di Nietzsche. Il fatto che Mandeville fosse ostile alla morale ascetica non può occultare le fonti irrazionaliste del suo razionalismo. Mandeville è scettico come Bayle, e come Bayle è segretamente un manicheo, cioè crede che il male del mondo non possa essere eliminato. Ma invece di cadere nel pessimismo di La Rochefoucauld, Mandeville intende "ricavarne quanto di meglio sia possibile": pretende di incorporare il male nel sistema della vita, di servirsi degli egoismi e dei vizi individuali per conseguire l'obiettivo della felicità [1052] generale. In maniera simile, Gracián credeva nella capacità della pedagogia di trasformare i difetti in qualità; e Gracián è, secondo Azorín, il Nietzsche del XVII secolo: quello stesso Gracián che a partire all'incirca dal 1680 divenne uno degli autori più letti dell'intera Europa, avendo sostituito al machiavellismo dei principi quello dei singoli individui. Mandeville diede nuova espressione a questo machiavellismo della borghesia. La sua epoca, tuttavia, vedeva solo il risultato, l'armonia delle singole forze nell'universo della società; è un'altra versione dell'armonia prestabilita di Leibniz, che anticipa il liberalismo economico di Adam Smith. L'azione libera di tutti gli egoismi dà come risultato un'armonia perfetta, paragonabile all'armonia newtoniana dell'universo.

Tra la Rivoluzione Inglese del 1688 e la Rivoluzione Francese del 1789 si decise la vittoria della borghesia, già prestabilita nell'ideologia di Newton e Leibniz e confermata in quella di Adam Smith. Le conseguenze letterarie del mutamento della struttura sociale appaiono soltanto tardi nello stile delle "belle lettere"; ma si fanno sentire presto nella condizione dei letterati all'interno della società. Il successo dei "settimanali morali" rivela l'esistenza di un nuovo pubblico. Fino ad allora non c'era un'opinione pubblica, o meglio, esistevano varie opinioni pubbliche separate: quella della corte, quella dell'aristocrazia indipendente, quella della Chiesa; e le differenze tra le religioni e tra le sette si aggiungevano a quelle linguistiche tra le nazioni. Le frontiere religiose furono le prime a cadere, a causa dell'irenismo e poi della crescente indifferenza dogmatica. A questo punto anglicani, presbiteriani e battisti inglesi potevano formare un pubblico omogeneo. Nella Francia cattolica non esisteva più il preconcetto invincibile, "bossuetano"¹⁴ nei confronti delle produzioni spirituali dei paesi protestanti, così come anche il protestante inglese smetterà di diffidare delle

¹⁴ N. d. t.: Con riferimento a Bossuet, cfr. cap. 5.5, p. 837 ss.

letterature dei paesi cattolici. Lo scambio letterario tra Francia e Inghilterra si intensifica in un modo inatteso; in tutta l'Europa ha inizio un'attività febbrile di traduttori e adattatori. La borghesia necessita di vaste regioni per poterle sfruttare; più tardi esigerà l'abolizione di tutte le frontiere economiche e il libero scambio internazionale. Nell'epoca borghese già si demoliscono molte frontiere religiose, sociali e morali, e si forma un nuovo pubblico dall'origine indefinita, anonimo. [1053] E' il pubblico dei "settimanali morali". Il mutamento del pubblico implica modificazioni importanti nella condizione sociale degli uomini di lettere.

Nel XVII secolo l'uomo di lettere è ancora un aristocratico dilettante, ovvero il "segretario" o il "protégé"¹⁵ di un aristocratico o dello stesso re; solo il letterato ecclesiastico non dipende da una persona fisica, bensì da un potere collettivo, dall'"opinione pubblica" della Chiesa. Nel XVIII secolo diviene comune il caso dell'uomo di lettere che dipende da un'opinione collettiva. Si tratta ancora di un'opinione aristocratica, quella delle "persone di qualità", riunite nei famosi salotti nei quali si faceva la letteratura francese del secolo¹⁶, o meglio si facevano e si disfavano le reputazioni. Il neopreziosismo della Reggenza ebbe come centro, tra il 1710 e il 1773, il salotto della marchesa di Lambert, frequentato da Houdart de La Motte e altri *modernes* membri del "club de l'Entresol" come l'*abbé* di Saint-Pierre e il marchese d'Argenson, Montesquieu nel suo periodo parigino e Marivaux. Gli stessi uomini di lettere frequentavano poi il salotto di Madame de Tencin, altro centro di "*bel-esprits*"¹⁷ più o meno inquieti. Il salotto di Madame de Geoffin, dal 1750 circa fino al 1770, aveva già un carattere differente: riceveva stranieri dallo spirito sovversivo come Galiani, eruditi come Caylus e i primi *encyclopédistes*, Helvétius e D'Alembert. L'opinione corrente secondo la quale la storia dei salotti coincide con la storia della letteratura francese del XVIII secolo poggia principalmente sugli annali del salotto di Madame du Deffand, dove si riunirono, tra il 1730 e il 1780, Marmontel, La Harpe, Sedaine, Turgot, Condorcet e Horace Walpole: un terreno comune per l'alleanza tra il gusto classicista più ortodosso e le ideologie già avanzate di riforma sociale e politica. Queste ultime tendenze si accentuarono quando, nel 1767, la dama di compagnia di Madame du Deffand¹⁸, Mademoiselle de Lespinasse, aprì un salotto "concorrente" nel quale D'Alembert era la figura principale, accanto a Marmontel, Turgot, Condorcet e Condillac. Con tutto ciò, non conviene esagerare l'importanza di quei centri di conversazione. Dopo Marivaux, le maggiori figure della letteratura francese del XVIII secolo, come Voltaire, Didreot, Rousseau, Beaumarchais o Chénier, non appartennero al mondo dei salotti. [1054] I salotti, che riprendevano gli usi dell'Hôtel de Rambouillet, si assunsero anche, nel XVIII secolo, il compito delle *précieuses*

¹⁵ N. d. t.: Protetto, favorito.

¹⁶ A. FEUILLET DE CONCHES, *Les salons de conversation au XVIIIe siècle*, Paris, 1883; C. FISHER, *Les salons*, Paris, 1929; R. PICARD, *Les salons littéraires et la société française*, New York, 1943.

¹⁷ N. d. t.: Begli spiriti, spiriti brillanti.

¹⁸ N. d. t.: Che ne era anche la nipote.

del secolo XVII: rendere socievole la letteratura francese. Per questo le figure principali (gli individualisti) ne rimasero fuori, e la loro importanza è più sociologica che letteraria. In primo luogo essi emanciparono gli scrittori, fino ad allora soggetti alla dittatura del gusto della corte. L'esistenza contemporanea dei salotti della marchesa di Lambert e di Madame de Tencin, dopo quelli di Madame du Deffand e de Mademoiselle de Lespinasse, creò un pluralismo di centri che contribuì a rendere più indipendenti gli scrittori. Invece di sottilizzare sulla “*politesse*” (cortesia), i salotti adottarono un tono di conversazione sempre più libero. Il salotto della marchesa di Lambert somigliava a una “corte d'amore” provenzale; in quello di *mademoiselle* de Lespinasse già ci si prendeva gioco del “decoro”. Alla fine gli uomini di lettere imboccarono la strada dell'autoemancipazione: fuggendo dalla tutela femminile, lasciarono i salotti per rifugiarsi nei caffè, e con questo ebbe inizio una nuova epoca della letteratura francese¹⁹. Nel famoso Café Procope si riunivano Fréret, Piron, Diderot e Rousseau, mentre altri si incontravano al Café Gradot, o in quello della vedova Laurent. L'influenza dei *café* sulla letteratura è altrettanto grande, o anche maggiore, di quella dei salotti. A proposito di Lesage, Joubert diceva che i suoi romanzi parevano scritti in un *café*, di notte, dopo una rappresentazione al teatro. La letteratura si “plebeizza”, e questo non accade soltanto in Francia. I salotti aristocratici di Milano e Torino vengono superati dal famoso Caffè Florian di Venezia, luogo delle discussioni di Goldoni, Gasparo e Carlo Gozzi, Parini, Casanova, mentre il Guardi girava di tavolo in tavolo vendendo i suoi quadri. I brillanti salotti di Stoccolma non potevano competere (per lo meno nell'opinione dei posteri) con il Thermopolium Boreale, dove pontificava Bellman. Ma la pratica dei caffè letterari rimase là dove erano nati i “settimanali morali”, in Inghilterra. Il “Tatler” prometteva ai suoi lettori notizie dalla White's Chocolate-House, dal St. James Coffee-house, dal Graecian e dal Will's Coffee-house, quest'ultimo consacrato dalla memoria di Dryden. Addison, Steele, Swift e John Gay sono i primi “letterati dei caffè”. Al caffè letterario corrisponde un nuovo pubblico che subentra quello dei salotti, [1055] che era composto dagli amici personali dello scrittore: è il pubblico anonimo che si abbona ai periodici. Il caffè letterario è il sintomo di una nuova condizione sociale dello scrittore: al posto del *protégé* emerge il professionista delle lettere. E' il cambiamento sociale più importante che la letteratura abbia subito nel corso di tutta la sua storia tra Omero e la Prima Guerra Mondiale.

Fino al XVIII secolo i poeti erano vissuti in simbiosi con l'aristocrazia “nullafacente” come “chierici”, “troubadours” o “segretari”; erano, in certo qual modo, dei propagandisti, con una funzione definita all'interno di una “classe agiata”. Tale situazione viene demolita nel XVIII secolo. Lesage attacca i banchieri di Parigi e Felding si prenderà gioco di quelli di Londra. La condizione di armonia prestabilita nella società borghese è l'utilità economica di tutte le funzioni particolari

¹⁹ F. FOSCA, *Histoire des cafés de Paris*, Paris, 1935.

dell'universo sociale. Il rivoluzionari del XVIII secolo censureranno aspramente l'“oziosità” dell'aristocrazia; ma di questa “oziosità”, vale a dire assenza di funzione economica, vengono incolpati anche i poeti: per loro non c'è posto nella nuova società. Le corti avevano già perso la funzione di mecenati; il “salotto letterario”, luogo dell'alleanza tra aristocrazia e letteratura, dovette soccombere alla radicalizzazione politica degli spiriti. Gli uomini di lettere trovarono una nuova dimora nel “caffè letterario”, e una nuova funzione nel giornalismo. Nacque la *bohème*²⁰. A Parigi è l'ambiente pre-rivoluzionario del Palais Royal, con i suoi giornalisti, poeti vagabondi, attori, disoccupati e prostitute. A Londra è Grub Street, la via dei giornali, delle case editrici, dei giornalisti letterari, dei traduttori ridotti alla fame, dei “*ghost-writers*”²¹ che scrivevano opere sulle quali poi un acquirente dilettante e danaroso metteva il suo nome; e infine i primi “*reporters*”²². In questo ambiente non c'è posto per le credenze dogmatiche; tutto dipende dal gusto del pubblico anonimo che legge i giornali e compra i libri. Le mode letterarie cominciano a mutare con una rapidità mai vista. L'estetica dogmatica del Classicismo deve fare delle concessioni, le antiche “scuole di poeti” scompaiono, sostituite da fazioni e partiti letterari. Nel'ambiente di Grub Street Samuel Johnson scrisse, nel 1755, la famosa [1056] lettera a lord Chesterfield, nella quale denunciava l'inutilità del mecenatismo aristocratico: è la dichiarazione d'indipendenza della letteratura.

La letteratura inglese del XVIII secolo è fatta da scrittori borghesi per un pubblico borghese. Tuttavia dà l'impressione di una letteratura aristocratica. La pace di Utrecht dà inizio a un “secolo d'oro” di “pace augustea”, cantata da Pope:

*Hail, sacred peace! Hail, long-expected days,
That Thames's glory to the stars shall raise!*²³

La corte inglese non aveva la forza per determinare il gusto letterario. Ma intervennero le dimore aristocratiche, e il gusto che imposero fu quello della Francia sconfitta. Il dottor John Dryden e William Temple furono i precursori. Il loro contemporaneo John Tillotson (1630-1694), arcivescovo di Canterbury, ruppe con la sublimità barocca di Donne e Jeremy Taylor, introducendo nel sermone anglicano la chiarezza logica e classica di Bourdaloue. Il talento straordinario degli inglesi nell'assimilare valori stranieri, anglicizzandoli, si afferma nell'analogia tra la commedia di

²⁰ N. d. t.: Termine francese nato nel XIX secolo che designa un ambiente composto da scrittori e artisti irregolari, marginali, non inquadrati nel mondo intellettuale ufficiale, i cosiddetti *bohémien*.

²¹ N. d. t.: “Scrittori fantasma”, il cui nome non compare pubblicamente.

²² A. BELJAME, *Le public et les hommes de lettres en Angleterre, 1660-1775*, 2.a ed., Paris, 1897; A. S. COLLINS, *Authorship in the Days of Johnson*, London, 1927.

²³ N. d. t.: Alexander POPE, *Windsor-Forest*, vv. 353-354: «Salve o sacra pace! Salve o giorni a lungo attesi, / In cui la gloria del Tamigi salirà alle stelle!»

Molière e quella di Congreve. Il *Cato* di Addison, per quanto debole fosse, ebbe abbastanza forza per concludere definitivamente il ciclo del teatro nazionale inglese. Per finire, i precetti di Boileau riguardo alla poesia trovarono la loro realizzazione più completa al di fuori della Francia, in Alexander Pope. In quell'Inghilterra l'esiliato Voltaire poteva sentirsi a casa propria; e tuttavia l'Inghilterra fu la grande rivelazione della sua vita, perché le forme classiciste nascondevano un altro contenuto, quello della critica mossa dallo spirito borghese ai residui barocchi. Gli inglesi adottarono le forme francesi perché la loro tradizione letteraria era stata interrotta dal puritanesimo. Vincitrici nel 1688, le classi medie attenuarono i loro ideali calvinisti; ebbe inizio un processo di secolarizzazione, di trasformazione dell'ascesi e della predicazione religiosa in spirito mercantile e in giornalismo, un processo ben riuscito che portò la borghesia inglese a una prosperità economica senza precedenti. La Scozia, nido del calvinismo più ortodosso e anche uno dei paesi più poveri e arretrati d'Europa, si trasformò tra il 1750 e il 1780 nella regione più prospera e più progressista delle isole britanniche; nello stesso tempo la città di Edimburgo si riempiva di edifici pubblici e privati rigorosamente classicisti, creando una città di colonne doriche, di grecisti e latinisti accanto a fisici, industriali e commercianti. Il Classicismo è, per utilizzare la terminologia [1057] di Veblen, l'espressione del "*conspicuous consumption*" della borghesia arricchita, che imitava il gusto e lo stile di vita dell'aristocrazia francesizzata.

La letteratura "augustea" rappresenta, come ogni classicismo, un equilibrio precario. E' classicista e borghese allo stesso tempo, conservando la propria ragion d'essere grazie alla critica incessante ai residui barocchi. La Rivoluzione del 1688, opera dell'alleanza tra gli aristocratici *whigs* e i *dissenters*, fu incompleta: i fondamenti dello stato, della società e della Chiesa rimanevano semifeudali. Una letteratura controversistica continua la rivoluzione. E' una letteratura critica e (secondo il gusto dei commercianti puritani) essenzialmente didattica. Le qualità più apprezzate sono *wit* e *judgement* (giudizio): *wit* non significa più sottigliezza metaforica, bensì abilità pratica, e l'ideale è la *nature* (natura), vale a dire la vittoria della "verità" sociale e borghese sulle "false" convenzioni della società aristocratica.

Daniel Defoe (1660-1731) è uno dei maggiori *wits* del giornalismo inglese. Rappresenta la sua epoca, e giudica, nei suoi romanzi picareschi e morali, la società a lui contemporanea. L'ideale della *nature* non doveva trovare realizzazione più efficace che nel romanzo in cui un uomo, perduto in mezzo alla natura [1058] selvaggia di un'isola deserta e obbligato a ricostruire, da autodidatta, la civiltà, getta le fondamenta di una nuova comunità umana: il *Robinson Crusoe* (1719). Tutte le tendenze di Defoe furono determinate dalle sue origini sociali: l'appartenenza alla classe media puritana. Lo scarso successo delle sue attività di commerciante di calze e di fabbricante di mattoni si spiega con la poca abilità commerciale di uno scrittore nato; e come nel caso di tante altre

esistenze fallite, in seguito, Defoe finì per dedicarsi alla professione dei non-professionisti, il giornalismo. E trovò la sua vocazione.

Defoe è uno dei più grandi giornalisti di tutti i tempi. Con questo ci riferiamo meno alla sua attività di giornalista politico al servizio dei *whigs* (per cui scrisse alcuni splendidi libelli) che non ai suoi lavori di *reporter*: il *Journal of the Plague Year* (Diario dell'anno della peste, 1722), sulla grande peste di Londra, la guida dal titolo *Tour thro' the Whole Island of Great Britain* (Viaggio attraverso l'intera Isola di Gran Bretagna, 1724-27), e soprattutto la stupenda relazione di argomento occultista *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal* (Relazione veritiera dell'apparizione di una certa signora Veal, 1706, pubblicato anonimo), nella quale l'apparizione di un spettro viene descritta in maniera così convincente, che il lettore finisce per crederci. In queste opere giornalistiche Defoe creò il suo metodo narrativo: una narrazione lenta, che comunica fatti e soltanto fatti, passo dopo passo, senza un'arte di costruzione dell'insieme ma con coerenza logica nei particolari; è il metodo di un realista che vuole che gli altri credano, ma che allo stesso tempo crede anche lui. Con ogni probabilità Defoe credeva negli spettri, così come la classe media inglese, che ha sempre dato prova di simpatie per lo spiritismo; e perché non credere in questi fatti, se sono confermati da testimoni degli di fede? Defoe è un'incarnazione dell'empirismo inglese. Il suo ideale letterario è il "*matter-of-fact*"²⁴, e il suo desiderio era che le invenzioni della sua immaginazione, pubblicate per guadagnare denaro, fossero considerate relazioni di fatti autentici. Defoe riuscì così bene a realizzare il suo intento che non è sempre facile distinguere tra le sue invenzioni di romanziera e i materiali autentici di cui si era servito. Le *Memoirs of Captain Carleton* (Memorie del capitano Carleton, 1728) appartengono a questa categoria di narrazioni semistoriche. Ma le *Adventures of Captain Singleton* (Le avventure del capitano Singleton, 1720), *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders, 1722) e *Roxana, The Fortunate Mistress* (Roxana, l'amante fortunata, 1724) sono già romanzi realisti, narrati con una tale capacità di produrre l'illusione della verosimiglianza che i destini dei loro eroi ed eroine rimangono impressi nella memoria di noi lettori moderni come se li avessimo visti e vissuti. Ciò è tanto più degno di nota quando si osservi che quei romanzi si svolgono in ambienti oggi del tutto scomparsi, nel mondo pittoresco degli avventurieri e delle prostitute [1059] degli inizi del XVIII secolo. Il percorso della vita di Moll Flanders, eroina del capolavoro di Defoe, comincia nella prigione di Newgate, passa per un accampamento di zingari, per bordelli, per vari matrimoni, crimini e deportazioni, per terminare con una conversione contrita. Lo schema, in *Moll Flanders* come in altri romanzi di Defoe, è quello del romanzo picaresco spagnolo, che gli era servito da modello. Né manca il fatalismo stoico, modificato tuttavia nel senso della predestinazione

²⁴ N. d. t.: Dato di fatto, fatto reale.

calvinista: la peccatrice Moll Flanders è vittima delle disgrazie che la provvidenza le ha mandato per guidarla alla conversione finale. Questa modifica rivela che il romanzo picaresco fornisce Defoe soltanto lo schema letterario: l'obiettivo è differente. Defoe non pretende di dare un "esempio di vita umana", ma un avvertimento pratico su come si debba agire o meno nella vita per ottenere il successo senza violare le leggi della religione e della morale. In forma picaresca ci fornisce dei trattatelli puritani, ma già di quel puritanesimo che sa fare buoni affari. Defoe è un trattatista morale, ma è anche un trattatista economico. *An Essay upon Projects* (Saggio sui progetti, 1697) ricorda ancora gli "arbitristas"²⁵ dei quali Cervantes si era preso gioco nel *Coloquio de los perros*, inventori di progetti ingegnosi e per metà assurdi. Il *Complete English Tradesman* (Il perfetto commerciante inglese, 1726) ha un titolo che non richiede spiegazioni: è un manuale di contabilità, corrispondenza commerciale e arte di comprare a poco prezzo e vendere a un prezzo elevato; per il suo scopo appartiene al genere "come diventare milionario". Anche il *Robinson Crusoe* (1719) è un "libro su come ottenere il successo", cioè su come stabilire una base commerciale su un'isola deserta; il "deserto" non è solo geografico, ma anche storico: Defoe compie l'esperimento di astrarre dalle difficoltà e dagli ostacoli che la società semifeudale ancora poneva agli intenti commerciali della sua classe; fa *tabula rasa* di tutte le convenzioni, collocando Robinson nella stessa *nature*. E la storia del mondo ricomincia. *Robinson Crusoe* è il più picaresco dei romanzi "picareschi" di Defoe. Gli eroi degli altri suoi romanzi sono *picari* che devono costruire le loro vite; Robinson è il *picaro* che deve costruire una società. L'opera può essere interpretata come il manuale del *boy-scout* nella solitudine selvaggia (e per questo è diventato una lettura per l'infanzia) ma anche come storia della società borghese, che è una società di individui isolati che lottano ciascuno per la propria felicità. Defoe rivela forti sentimenti religiosi: il fine della vita, di una vita da commerciante in una succursale delle colonie, è la glorificazione di Dio; Robinson insegna al selvaggio Friday (Venerdì) la religione, accanto alle conoscenze a lui stesso utili. [1060] Ma la pedagogia di Robinson è piuttosto razionalista. E' una specie di autodidattica, molto conforme alla *nature*, che si colloca a metà strada tra Comenius e Rousseau. Andrenio, nel *Criticon* di Gracián, impara in questo modo, e per scopi analoghi: Gracián insegna il machiavellismo individualista dell'uomo barocco; Defoe insegna il machiavellismo per metà commerciale e per metà religioso della borghesia inglese. Bastiat, il teorico del liberalismo economico, era un lettore assiduo del *Robinson Crusoe*; e l'educazione di Friday anticipa certi aspetti dell'imperialismo coloniale.

Defoe è l'autore dell'unica utopia che si sia realizzata. Nel progetto fantastico di una città modello, nell'*Augusta Triumphans: or, the Way to Make London the Most Flourishing City in the Universe* (Augusta Trionfante, ovvero il modo di rendere Londra la città più fiorente dell'universo, 1728)

²⁵ N. d. t.: Gli *arbitristas* furono un gruppo di pensatori riformisti spagnoli attivi tra il XVI e il XVII secolo, impegnati a trovare soluzioni al declino dell'economia spagnola.

Defoe si confessa addirittura utopista. Era la porzione del poeta nel grande giornalista, e Defoe era un poeta. I suoi intenti moralizzatori ne modificarono il realismo fedele di *reporter*, e il suo spirito poetico trasformò tali modifiche in visioni alquanto grandiose. Da quegli intenti moralizzatori nacque l'aspetto storico-sociologico del *Robinson Crusoe* quale Bibbia della borghesia. Quel realismo, capace di immortalare, in *Moll Flanders*, la Londra pittoresca del Settecento, creò i particolari così verosimili del *Robinson Crusoe*, incanto permanente del più grande libro per l'infanzia della letteratura universale. E quello spirito poetico si rivela nell'angustia quasi religiosa, riservata (in una maniera peculiarmente inglese), dell'uomo perduto nei deserti sconfinati dell'oceano, un'esistenza priva di orizzonti definiti; non un "esempio di vita umana", ma una visione della condizione umana.

Nella storia della letteratura inglese Defoe è come un Robinson Crusoe. Sarebbe difficile indicarne dei precursori; né possiede, in senso stretto, dei successori. Il giornalismo inglese non seguì la via di Defoe, bensì quelle di Addison e Steele, e l'evoluzione della tecnica narrativa preferì un altro genere, il romanzo sentimentale. La posizione storica di Defoe è di ordine ideologico: egli contribuì a secolarizzare lo spirito puritano dei *dissenters*, trasformandolo in spirito borghese. In questo senso, Defoe è un compagno di Steele, che creò, partendo dallo spirito tragico del barocco della Restaurazione, il dramma sentimentale, fonte diretta del romanzo sentimentale di Samuel Richardson. Questi tuttavia non appartiene già più alla generazione di Defoe, né dal punto di vista cronologico, né dal punto di vista letterario; dalla sua opera è assente lo spirito della controversia, della polemica politica e religiosa caratteristica di Addison, Steele, Defoe, Swift e Pope. Richardson, della stessa generazione di Pope, si colloca tra i precursori [1061] del Preromanticismo²⁶. L'epoca di Defoe, piena di controversie, non è quella della "pace augustea", la lunga epoca di pace dopo il trattato di Utrecht che si esprime nelle forme di un classicismo più equilibrato²⁷. La rivoluzione incompleta del 1688 lasciò gli spiriti perplessi e le menti turbate: un deista e libero pensatore come Bolingbroke è il capo del partito conservatore, e i *whigs* si alleano ai devoti *dissenters* della borghesia londinese. Lo spirito pratico degli inglesi, sempre incline ai "compromessi" della "via di mezzo", cercò e trovò soluzioni di equilibrio, delle quali l'*Analogy of Religion* (1736)²⁸ del vescovo Joseph Butler (1692-1725) fu quella definitiva: in uno stile dalla chiarezza classica, un po' arido, con accessi di sublimità poetica quasi preromantica quando si tratta della meravigliosa armonia dell'universo, Butler confuta i deisti e ristabilisce la fede nel Dio dei cristiani; il suo metodo dimostrativo tuttavia è realista ed empirista, e adotta i procedimenti logici

²⁶ N. d. t.: Su Richardson si veda il cap. 6.3, pp. 1171 ss.

²⁷ O. ELTON, *The Augustan Age*, Edinburgh, 1899; G. SAINTSBURY, *The Peace of the Augustan Ages*, London, 1916.

²⁸ N. d. t.: Il titolo completo, tradotto, è: *Analogia della religione naturale e rivelata con la costituzione e il corso della natura*.

degli avversari, di modo che il Dio di Butler non si distingue molto, in definitiva, da quello dei deisti sinceri; non è certamente il Dio di Tindal e di Toland, ma è quello di Locke e Newton. Pochi libri hanno esercitato un'influenza tanto profonda sullo spirito inglese come l'*Analogy of Religion*, manuale del cristianesimo ragionevole. Da allora la satira e la critica non furono più le armi dei "liberatori", bensì quelle dei reazionari in ritirata che difendevano l'umanesimo ortodosso delle università, il pessimismo barocco e l'amoralismo ereditato dalla Restaurazione. Si riassume in questo il programma dei tre grandi autori satirici: Arbuthnot, Swift, Gay.

John Arbuthnot (1667-1735), medico della regina Anna, convinto sostenitore dei *tories*, scrittore dilettante, si rese immortale grazie a una cosa molto rara: la creazione di un tipo destinato a vivere per sempre, come Don Juan, Don Chisciotte e Faust; in uno dei suoi libelli politici compare la figura di John Bull, incarnazione [1062] del buon senso inglese. Arbuthnot anticipa qualcosa di Chesterton, e come in Chesterton il "buon senso" di Arbuthnot è istinto reazionario. Il medesimo buon senso gli ispirò la satira *Memoirs of Martinus Scriblerus* (Memorie di Martino Scribacchino, 1713-14)²⁹, più famosa che letta. Scriblerus è un altro tipo immortale: lo scrittore o giornalista plebeo dalle conoscenze più ampie che profonde, dall'interiorità inquieta e dall'azione demagogica. In somma, Scriblerus è un tipo antipatico di intellettuale, come quello che delineerà Maurras. Contro il progressismo superficiale di questo nuovo tipo di scrittore, Arbuthnot difende lo spirito d'élite degli umanisti vecchio stile, e con tanto spirito che tracce del suo genio di dilettante si ritrovano ovunque, negli scritti dei suoi amici Swift, Gay e Pope e, una generazione dopo, in Johnson.

Il tratto in comune tra Swift, Gay e Pope è la mordacità satirica, uno spirito fortemente aggressivo. Pope demolisce, come Arbuthnot, i letterati e gli intellettuali; Gay attacca le fondamenta morali della società; Swift, infine, dirige la sua satira contro la stessa umanità, negandole ogni valore e auspicando la fine di questo mondo miserabile. Jonathan Swift (1667-1745), chierico umanista, fedele e infedele alla Chiesa di cui era sacerdote, è uno dei [1063] più grandi autori satirici della letteratura universale, forse il più grande di tutti. *Gulliver's Travels* (I Viaggi di Gulliver, 1726) è il libro più crudele che esista. Le attività febbrili e inutili dei nani di Lilliput ridicolizzano la vita parlamentare dell'Inghilterra del XVIII secolo e di tutti i paesi e le epoche dalla politica costituzionale e professionale. Nell'abbozzare questo panorama politico, Swift si ricordò dei tempi in cui era un libellista al servizio del partito conservatore, i *tories*, realizzando così una satira mordace contro i *whigs*. Ma subito dopo egli descrive il regime patriarcale del regno dei giganti di Brobdingnag, e questo non è affatto migliore; al contrario, le dimensioni dei giganti rendono grottescamente enormi tutti i particolari, e cioè le infamie delle "classi conservatrici". Né sono

²⁹ N. d. t.: Si tratta di un'opera collettiva scritta dai membri dello "Scriblerus Club", tra cui Swift, Poe e Arbuthnot.

migliori gli intellettuali che, nel paese di Laputa, vegetano come completi imbecilli. Nell'ultima parte l'elogio degli Houyhnhnm, vale a dire dei cavalli, più nobili e più intelligenti degli uomini, è la condanna assoluta del genere umano nella sua totalità. Infine l'episodio degli Struldbrug, che devono al progresso scientifico l'immortalità della loro vita senza tuttavia sfuggire alle malattie, alla debolezza e alla senilità dell'estrema vecchiaia, non riuscendo a morire, è di fatto una condanna della stessa vita. Le innumerevoli digressioni argute e mordaci (la descrizione degli orrori della guerra come fossero le cose più naturali del mondo, lo scherno dei dogmi e dei riti cristiani, incredibile in bocca a un alto dignitario ecclesiastico) rivelano in Swift il rappresentante più radicale del razionalismo illuminista; nemmeno Voltaire oserà tanto. Gli inglesi non apprezzarono mai un tale radicalismo, e per disinfettare quel libro velenoso sostennero che la satira, riferendosi a fatti e persone del XVIII secolo, aveva ormai perso la sua attualità. E, di fatto, diverse allusioni sono oggi altrettanto poco comprensibili quanto quelle del solo autore satirico paragonabile, Dante. Stando così le cose, si diceva, sarebbe stato preferibile togliere dal libro qualunque satira, lasciandovi soltanto la narrazione di un viaggio fantastico, alla maniera di Cyrano de Bergerac; e i *Gulliver's Travels* si trasformarono in una diffusissima lettura per l'infanzia. Disinfettato [1064] il libro, restava da spiegare il profondo pessimismo dell'autore, e a questo scopo servì la biografia: il matrimonio clandestino e infelice con Esther Johnson, alla quale fu dedicato *A Journal to Stella* (1766, postumo); le crudeli delusioni nella carriera politica dell'ex segretario di William Temple, che fecero sì che il *tory* Swift perdesse, durante il mezzo secolo del governo dei *whigs*, ogni speranza, senza mai riuscire ad ottenere il vescovado che desiderava ardentemente e terminando la sua vita in esilio come decano a Dublino, nell'ostracismo politico e letterario; la relazione infelice con Esther Vanhomrigh, la "Vanessa" dei suoi poemi, che morì logorata dall'atteggiamento impietoso dell'amante; infine la malattia mentale, la morte nella disperazione, e l'epitaffio, scelto da lui stesso: «*Ubi saeva indignatio ulterius cor lacerare nequit*»³⁰. Tanto basta. Swift vive nella storia della letteratura inglese come l'incarnazione del risentimento, come il più cinico dei misantropi.

La critica moderna preferisce evidenziare la nobiltà morale di Swift, la sua indignazione feroce contro l'ingiustizia e l'oppressione. La campagna contro il funesto regime inglese in Irlanda costituì la gloria della sua vita fallita. Non esiste libello politico più efficace delle *Drapier's Letters* (Lettere di un drappiere, 1724-25) se non l'altro libello dello stesso Swift, *A proposal for the universal use of Irish manufacture* (Proposta per l'uso universale delle manifatture irlandesi, 1720), nel quale egli propone di bruciare tutte le merci inglesi tranne il carbone; o la *Modest Proposal* (1720)³¹, che

³⁰ N. d. t.: «Dove la feroce indignazione non può più lacerare il cuore».

³¹ N. d. t.: Il titolo completo è: *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick* (Una modesta proposta per impedire che i bambini della povera gente siano di peso ai genitori o alla nazione e per renderli utili alla comunità).

proponeva di creare un mattatoio per i bambini irlandesi per dare sollievo alla situazione economica del paese e rifornire di carne delicata gli inglesi. Lo stile di queste satire è efficacissimo, per via del tono asciutto ed equilibrato delle affermazioni più stravaganti, per l'accorta dissimulazione della forte emozione, per l'espressione sonora e ben formulata delle idee morali, siano esse anticipazioni del socialismo, ovvero classici luoghi comuni. E' la prosa più classica della lingua inglese. Swift era stato allievo del Trinity College e segretario di William Temple; in *The Battle of the Books* (la battaglia dei libri, 1704) difese gli antichi contro i moderni. Era un umanista; ma quei luoghi comuni morali non sono "antichi". Una grande satira non è possibile senza rigorosi criteri morali; il satirico è tale perché i suoi criteri morali sono più rigorosi di quelli dell'ambiente che lo circonda. Il criterio di Swift è quello del cristianesimo primitivo, quando era ancora incompatibile con le istituzioni profane, quando i cristiani si rifiutavano di adorare l'immagine dell'imperatore e di prestare servizio militare. Swift è paragonabile soltanto a Tertulliano, e la critica moderna non dubita più del suo cristianesimo. *The Tale of a Tub* (La favola della botte, 1704) [1065] è una satira incredibile della storia ecclesiastica: mettendo in ridicolo Peter, che aveva nascosto ai fratelli il testamento del padre e basava la fede sull'uso di vesti riccamente ornate, Martin, che aveva tolto soltanto alcuni ornamenti credendo di aver risolto ogni cosa, e Jack, che togliendo tutti gli ornamenti aveva lacerato il proprio abito e andava vestito di stracci, Swift si prende gioco del cattolicesimo, del luteranesimo e del puritanesimo. La Chiesa anglicana, quella della "via di mezzo" viene risparmiata; questo non vuol dire che Swift si identificasse con la Chiesa ufficiale, di cui era un dignitario e di cui pretendeva di diventare vescovo: nel suo libello contro i deisti, *An Argument Against Abolishing of Christianity* (Argomentazione contro l'abolizione del cristianesimo, 1708), egli difende la religione in maniera molto strana, mettendone in risalto la capacità di fornire pretesti e sotterfugi per consacrare le attività più profane e perfino infami. Come religione autentica Swift ammette soltanto il cristianesimo ostile al mondo, il pessimismo cristiano. Questo atteggiamento è certo quello di un satirico (tutti i grandi satirici sono pessimisti), ma non quello di un rivoluzionario: rivoluzione e pessimismo sono incompatibili. Qui sta la contraddizione di Swift: quella tra il rigorismo cristiano del suo criterio morale positivo e il razionalismo sovversivo della sua critica negativa. Le contraddizioni di Swift possono essere spiegate, in prima analisi, con la sua psicologia morbosa di uomo impotente, fallito negli amori, pieno di rabbia contro la "sporcizia fisiologica" che la natura gli aveva negato e che è la fonte della continuità della specie. In questo modo Swift pretese di purificare l'umanità, desiderando allo stesso tempo la fine radicale del genere umano. Per la satira Swift usò, per così dire, gli strumenti scientifici recentemente scoperti nella sua epoca: il telescopio e il microscopio, attraverso i quali le creature osservate appaiono nani o giganti. Ma la mentalità di Swift è meno "moderna". Le sue poesie ne rivelano l'incapacità di modellare la frase

poetica come Pope, e i suoi periodi non somigliano a quelli ciceroniani di Johnson. Per la sua condizione sociale di “segretario” e “chierico” Swift è “arcaico”, appartenendo all’epoca precedente quella di Addison e Steele, e addirittura anteriore a Dryden. La famosa chiarezza della sua prosa, nei libelli, non ha nulla a che fare con la *clarté* (chiarezza) dei classici francesi; non serve a far chiarezza sull’argomento ma, mediante il contrasto tra argomento e stile, a suscitare l’orrore. Il pessimismo cristiano di Swift è quello dell’uomo barocco; ma il suo strumento di aggressione è il razionalismo; il risultato è la dissimulazione, la “pseudomorfosi” dello stile classico, delle frasi sonore e ben costruite. L’ambiguità è quella dei poeti “metafisici”, per quanto [1066] alla rovescia: la risata veemente e come riflessa di Swift è ciò che un’intelligenza lucidissima impone a una grande anima, nobile e ferita.

Accanto a Swift, il suo amico John Gay (1685-1732) pare un poeta minore e un satirico mansueto della società Rococò inglese e delle sue mode; in realtà è lui a trarre, con l’innocenza di un bambino amorale, le estreme conclusioni del pensiero swiftiano. La sua poesia è realmente “minore”: si tratta di “versi di società” semianacreontici; ma quel poeta della società sapeva ferire a morte. Gay è uno dei primi *bohémien* della letteratura inglese: il suo ambiente è Londra, la prima grande città europea, piena di un proletariato fatto di ladri, mendicanti e prostitute, la spazzatura di quella società aristocratica del Rococò, i relitti miserevoli dell’esodo dalle campagne delle quali i *lord* e i borghesi arricchiti si impadronivano. *Trivia, or the Art of Walking the Streets of London* (Trivia, o l’arte di camminare per le strade di Londra, 1716) è il primo poema della grande città nella letteratura europea. Gay sa fare “*debunking*” (demistificazione), ossia smascherare le facciate brillanti e rivelare le fondamenta marce. Le sue poesie pastorali, *The Rural Sports* (I passatempo campestri, 1713) e *The Shepherd’s Week* (La settimana del pastore, 1714), parodie umoristiche della falsità bucolica, denunciano in maniera diretta la miseria della crisi agraria. Infine, consigliato da Swift, Gay scrisse una *Newgate pastoral* (Pastorale di Newgate³²), ecloga dei criminali di professione londinesi; ma questa volta l’attacco è indiretto, e per buoni motivi. *The Beggar’s Opera* (L’opera del mendicante, 1728) si dà arie di parodia del grande melodramma italiano, che Haendel aveva importato in Inghilterra: rappresenta ladri e prostitute dei bassifondi di Londra come fossero eroici aristocratici e grandi dame, pieni di nobili sentimenti d’onore. L’amoralità dell’opera è pari a quella della commedia della Restaurazione: il vizio trionfa. La vittima della satira è la nuova borghesia, che come i ladri sul palcoscenico scimmietta i costumi dell’aristocrazia. In questo modo [1067] il senso della satira è reazionario e rivoluzionario allo stesso tempo: i ladri moderni, intende dire Gay, somigliano più agli aristocratici di una volta che ai “nobili” di oggi. Come sempre agli inizi delle transizioni sociali, il plebeo si allea con gli sconfitti contro i vincitori. Passata la crisi

³² N. d. t.: Newgate era una prigione di Londra.

sociale, *The Beggar's Opera* lasciò soltanto l'impressione di un quadro Rococò incantevole, valorizzato dall'umorismo dei dettagli di cronaca giudiziaria. Le versioni moderne che, nel XX secolo, hanno rinnovato il successo di questa vecchia opera, ne rivelano il senso più generale e permanente: l'inversione di tutti i concetti morali si accompagna sempre alle grandi crisi sociali. La satira amoralista di *The Beggar's Opera* è la conclusione definitiva della satira moralista di Swift.

L'esistenza e l'opera di Swift smentiscono l'identificazione abituale del razionalismo con lo spirito borghese o addirittura rivoluzionario: il razionalismo serve allo stesso modo al pessimismo barocco di Swift e all'ottimismo plebeo di Gay. La sintesi sarebbe un ottimismo aristocratico che prende sul serio la facciata della nuova società inglese, che si dà arie aristocratiche pur essendo fondamentalmente borghese. Questa mentalità è, fin nei particolari, quella della "pseudomorfosi" che aveva creato il Classicismo francese. La prosa classicista di Swift è un'espressione simile, ma di una serietà profonda; Swift non è mai un esteta. Quando tuttavia la coscienza morale cede il posto alla coscienza meramente artistica, nasce una letteratura di "finzione", non nel senso del genere letterario "finzione", ma in quello di rappresentare, intenzionalmente, soltanto giochi dell'immaginazione. Il fenomeno è in parte paragonabile a quello della letteratura edonista della Controriforma italiana. I "versi di società" di Gay appartengono a questo genere di poesia, anticipato dagli opportunisti Edmond Waller (1606-1687) e Abraham Cowley (1618-1667); e non fu per un semplice caso che Cowley venne considerato, nel corso del XVIII secolo, uno dei maggiori poeti in lingua inglese. Matthew Prior (1664-1721) sarebbe il rappresentante principale, accanto a Gay, dell'Arcadia inglese. Come Gay, Prior fece dei tentativi di poesia popolare: *Henry and Emma* (1709) è una [1068] versione famosa, ma senza successo, della ballata popolare *The Nut-brown Maid* (La fanciulla dai capelli castani); in ogni caso, una remota anticipazione del popolarismo preromantico. In poemi didattici come *Alma, or the Progress of the Mind* (Alma, o il viaggio della mente, 1718), Prior si avvicina al pessimismo di Swift. Ma non arriva all'amoralismo plebeo di Gay. Il massimo della sua espressione è una leggera sensualità, eredità del libertinismo della Restaurazione. Prior è un La Fontaine minore, e quasi gode, in Inghilterra, della popolarità permanente che il poeta francese ha in Francia; questa popolarità è sopravvissuta ai mutamenti del gusto letterario, e non vale la pena discutere il poeta minore. La discussione comincia quando si tratta, all'interno del medesimo stile, di discutere un poeta maggiore; e Pope corrisponde a tale definizione.

Per questo Alexander Pope (1688-1744) godette, durante il XVIII secolo, di una fama immensa e internazionale; in seguito gli venne negata la qualifica stessa di poeta. Pope sarebbe stato soltanto un artista freddo; Wordsworth e Keats lo odiavano, e tutti i vittoriani ne disprezzavano la poesia

satirica perché mancava della famosa “*high seriousness*”³³ di Matthew Arnold. Ma intorno al 1920 vi fu un “*Pope revival*”: Edith Stiwell celebrò le qualità incomparabili del suo verso. La critica non trovò più paradossali gli elogi [1069] che Byron aveva rivolto a Pope, “il più impeccabile dei poeti inglesi”, e alla sua poesia “l’unico tempio greco in lingua inglese”. La moda del 1920 è passata; oggi si parla di Pope con minore entusiasmo, ma si ammette che fu un artista straordinario: soltanto un artista, ma in grado di rivelare, a volte, emozioni poetiche. A *Windsor Forest* (La foresta di Windsor, 1713) non si può negare il sentimento fresco della natura inglese. Pope è capace di una malinconia commossa, come nella *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady* (Elegia in memoria di una sfortunata signora, 1717). L’epopea eroicomica *The Rape of the Lock* (Il ricciolo rapito, 1712) («*Puffs, powders, patches, Bibles, billet-doux...*»³⁴), incantevole quadro della vita oziosa degli aristocratici inglesi del Rococò, pareva essere, per Hazlitt, “di una perfetta insignificanza”, mentre De Quincey sottolineò, con ragione, la parentela di questo mondo fatato con il regno delle fate di Shakespeare. Oggi ci appare, ancora una volta, il “monumento di un’epoca costruito con “versi di società”. L’elogio di Byron si comprende meglio quando si presti attenzione agli ultimi versi della famosa regola dello stile poetico di Pope:

*True ease in writing comes from art, not chance,
As those move easiest who have learn’d to dance*³⁵.

Nietzsche, grande ammiratore della danza, avrebbe apprezzato questa definizione della poesia, paragonando forse Pope a Mozart o anche a Racine. Perché come i francesi Pope sa trasformare in leggerezza divina tutto ciò che è pesante, perfino la regolarità del suo metro, l’*heroic couplet*, versi aforistici dalla trivialità evidente, rimati in *enjambement*, di concisione epigrammatica e costruzione perfetta. I limiti di quest’arte si rivelano nella traduzione di Omero, degna di Dryden come opera di una grande intelligenza artistica, ma fatta dallo spirito più antiomerico di tutti i tempi. Pope non è classico, ma soltanto classicista, il più impeccabile dei classicisti. Per il rigore della dottrina e per l’arte della rima egli supera, nell’*Essay on Criticism* (Saggio sulla critica, 1711), lo stesso Boileau. Per la trivialità conformista del pensiero, *An Essay on Man* (Saggio sull’uomo, 1733-34) batte i classicisti francesi più fastidiosi. Questo *Essay on Man* fornì tuttavia alla lingua inglese un enorme tesoro di citazioni e locuzioni proverbiali, come la Bibbia e l’*Hudibras*; è l’espressione perfetta del *common sense* (senso comune), e il XVIII secolo vi scoprì addirittura una profondità filosofica.

³³ N. d. t.: Elevata serietà.

³⁴ N. d. t.: Alexander POPE, *The Rape of the Lock*, Canto I, v. 138: «Piumini, polveri, nei posticci, Bibbie, biglietti d’amore».

³⁵ N. d. t.: Alexander POPE, *An Essay on Criticism*, Part II, vv. 362-363: «La vera facilità nello scrivere viene dall’arte, non dal caso / e più facilmente si muovono coloro che hanno imparato a danzare».

[1070] *All are but parts of one stupendous whole [...]*

All Nature is but Art, unknown to thee;

All Chance, Direction, which thou canst not see;

All Discord, Harmony not understood;

*All partial Evil, universal Good...*³⁶

E' l'armonia prestabilita di Leibniz messa in versi, una teodicea dell'ottimismo razionalista, un culto di un universo così bello e perfetto che non necessita di interventi divini. Pope, nato cattolico, si avvicinò alquanto al deismo del suo amico Bolingbroke, e come lui fu un reazionario in politica. Il senso immediato del famoso verso:

*One truth is clear, Whatever Is, Is Right*³⁷

è filosofico, ma Pope ne trae una conclusione dura:

Order is Heavn's first law; and, this confest,

Some are and must be greater than the rest,

*More rich, more wise...*³⁸

Questa dottrina serviva altrettanto bene alla costituzione aristocratica dell'Inghilterra ("*more wise*"), che alle aspirazioni della nuova borghesia ("*more rich*"). Il "tempio greco" della poesia di Pope è l'opera di un grande architetto senza il senso della musica delle sfere. La sua poesia (l'espressione più perfetta del Rococò) è una serie di "variazioni senza tema"; da ciò l'indispensabilità del metro rigoroso, legge segreta di un'"arte degli arabeschi" per una società di schiavisti. La sua anima poetica possiede la chiarezza diafana del vetro; all'interno, nello stesso poeta, ci sono gli istinti di dominio. Pope, storpio, malato, litigioso, vanitoso, era pieno di risentimenti. La fantasia di *The Rape of the Lock* è un sogno di bellezza; nella realtà egli riteneva di avere a che fare soltanto con concorrenti imbecilli e senza vergogna, un'orda di Martin Scriblerus, e contro di loro lanciò le sue brillanti satire letterarie. *The Dunciad* (La Dunciade, 1728-43) non possiede la forza morale delle

³⁶ N. d. t.: Alexander POPE, *An Essay on Man*, Epistle I, IX; X: «Ogni cosa non è che una parte di un solo, stupendo tutto [...] / Tutta la natura non è che arte, a te sconosciuta; / Ogni casualità è un direzione, che tu non puoi vedere; / Ogni discordanza è un'armonia non compresa; / Ogni male parziale è un bene universale»

³⁷ N. d. t.: Alexander POPE, *An Essay on Man*, Epistle I: «Una verità è chiara: Qualunque cosa sia [esista], è giusta».

³⁸ N. d. t.: Alexander POPE, *An Essay on Man*, Epistle IV: ««L'Ordine è la prima legge del Cielo; e riconosciuto questo, / Alcuni devono essere più grandi degli altri / Più ricchi, più saggi...»

satire di Dryden, ma è più velenosa. Questo classicista ortodossissimo era un ribelle insoddisfatto, una natura sovversiva. De Quincey intuì in lui gli istinti dell'anarchico. Proprio nella *Dunciad* Pope si eleva, una volta soltanto, alla grandezza della visione poetica:

[1071] *Lo! Thy dread Empire, Chaos! is restor'd;*
Light dies before thy uncreating word:
Thy hand, great Anarch! Lets the curtain fall;
*And Universal Darkness buries All*³⁹.

Passi come questo sono rarissimi in Pope. Prevale, in generale, il tono dello scetticismo mondano, che si limita all'espressione inequivocabile delle verità universalmente accettate. La poesia "filosofica" di Pope sembra triviale quando sia interpretata come trasposizione in versi di un sistema metafisico; è tuttavia la vetta di un Classicismo autentico quando viene interpretata come equilibrio precario di un mondo poetico continuamente minacciato dalla realtà caotica. Lo stesso Pope fu un'anima caotica, mantenuta in equilibrio dalla chiarezza razionale di una grande intelligenza, l'intelligenza di uno storpio che nei versi riesce a danzare. Pope fu più infelice di Swift: non nella vita, ma nella poesia.

L'accordo "Classicismo – pessimismo – razionalismo", che come tale si incontra solo nella letteratura inglese, e anche in questa solo nella prima metà del XVIII secolo, è il prodotto della disarmonia tra l'evoluzione progressista della società inglese e la condizione incerta degli scrittori inglesi, ormai senza un padrone aristocratico ma ancora senza un pubblico certo. Samuel Johnson (1709-1784), l'ultimo rappresentante (si potrebbe dire postumo) di quel Classicismo reazionario, era consapevole della situazione. Nella biografia di un suo sfortunato amico, il poeta Richard Savage (ca. 1697 – 1743), Johnson espresse tutta l'amarezza delle sue personali, dolorose esperienze di scrittore mercenario [1072] che aveva patito la fame facendo traduzioni miseramente pagate e lavori da *ghost writer* per gli editori di Grub Street, riempiendosi di indignazione, come corrispondente parlamentare del "Gentleman's Magazine", contro il falso liberalismo dei politici e pontificando come sudicio *bohémien* tra gli amici di pari condizione nella "Turk Head's Coffee-house". E questo Johnson, *scholar* dall'erudizione antiquata, moralista sonoro e triviale, stilista pomposo, arrivò ad imporre la sua volontà dittatoriale alla letteratura inglese, all'inizio dominando con la sua conversazione grossolana gli amici del proprio club (i vari Goldsmith, Garrick, Burke e Reynolds) e successivamente diventando il dittatore della lingua inglese. Alla fine impose alla

³⁹ N. d. t.: Alexander POPE, *The Dunciad*, libro IV, ultimi versi: «Ecco! Il tuo terribile impero, o Chaos, è restaurato; / La luce si spegne davanti al tuo verbo distruttore: / La tua mano, o gran Ribelle, fa cadere il sipario; / E l'Oscurità Universale seppellisce tutto».

posterità la sua gloria letteraria. Johnson è un reazionario, nella critica come nella sua stessa letteratura di invenzione. Le sue satire (*London, a Poem* (Londra, poema, 1738), *The Vanity of Human Wishes* (La vanità dei desideri umani, 1749)) imitazioni di Giovenale, esprimono lo stesso pessimismo cristiano di Swift, ma senza la veemenza di quello, la medesima protesta sociale di Gay, ma senza coraggio rivoluzionario. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (Storia di Rasselas, principe d'Abissinia, 1759) è un romanzo satirico, dal moralismo triviale; "The Rambler" (Il Girovago) e "The Idler" (L'Ozioso) sono "settimanali morali", quarant'anni dopo che il genere era passato di moda; *Irene* (1749) è un tentativo infelice di tragedia classica; infine *The Lives of the Most Eminent English Poets* (Vite dei più insigni poeti inglesi, 1779-81) è un capolavoro del classicismo miope, un elogio smisurato di Cowley e Pope con assurde censure contro Donne e Milton e biografie rispettose di una torma di poeti dimenticati, il tutto in una prosa ciceroniana, complicata e sublime, un incubo per gli studenti inglesi ai quali si usa dare quest'opera come regalo di Natale. Johnson, malgrado tutto, arrivò a essere un grande scrittore, e attualmente assistiamo a una sua rivalutazione vera e propria. Le sue satire non hanno la grandezza di quelle di Dryden né la grazia di quelle di Pope, ma hanno qualcosa della furia di Swift, e oggi lo stesso T. S. Eliot la considera degna di Giovenale, per la precisione del verso e per la correttezza del sentimento disciplinato. Nella poesia religiosa (Johnson fu un uomo profondamente religioso) trema un'angoscia segreta, tanto più commovente in questo *bohémien* vanitoso e disperato; l'elegia in omaggio al [1073] dottor Levet⁴⁰ e il "poema oraziano"⁴¹ sono considerati, dal critico americano Gregory, opere imperiture. Forse Johnson sarebbe stato un grande poeta tra i *metaphysical poets* che il suo classicismo dottrinario disprezzava. Johnson ebbe il coraggio di porsi contro il proprio tempo, nello stile come nella politica, lui che era un *tory*, un conservatore, sostenitore del re e della Chiesa; a volte "contro il tempo" significa "più avanti rispetto al tempo". Malgrado ponesse dei limiti, Johnson contribuì potentemente alla riabilitazione di Shakespeare. Fu un critico puramente intellettuale, pieno di preconcetti extra-letterari, ma a volte con una capacità di penetrazione sorprendente. Sottomise coloro che criticava, fossero morti oppure vivi; seppe imporsi.

Oggi si impone nuovamente. Il XIX secolo, intimamente romantico, lo dispreggiò, perché Johnson, uomo di città, di Grub Street, era un anacronismo nell'epoca della malinconia paesaggistica del Preromanticismo. T. S. Eliot e i suoi discepoli inglesi e americani classicisti, ponendosi contro il loro tempo, lo apprezzano di nuovo come una specie di "repubblicano storico". Nella poesia di Johnson c'è un equilibrio sicuro tra il grande gesto "romano" e la malinconia religiosa, un equilibrio più sicuro che nella satirica barocca di Swift e negli arabeschi rococò di Pope. Johnson sembrava un

⁴⁰ N. d. t.: *On the Death of Dr. Robert Levet* (Ode in morte del dottor Levet, 1783).

⁴¹ N. d. t.: Johnson scrisse due odi oraziane dedicate all'Isola di Skye (1773).

reazionario perché fu l'unico che continuò autorevolmente l'opera di Dryden, con un atteggiamento da autentico uomo di lettere.

Il maggior monumento all'autorità indistruttibile di Johnson non è una sua opera, ma la sua biografia scritta dal discepolo James Boswell (1740-1795). Questo panorama letterario, teatrale e politico della Londra del 1760, con Johnson al suo centro, ha qualcosa di un piccolo universo, paragonabile solo al *Diary* di Pepys, anche per le ridicole minuzie [1074] che il fedelissimo discepolo annotò con un rispetto commovente. Tra gli storiografi della letteratura inglese c'è l'abitudine di prendersi gioco di Boswell, della sua lealtà quasi imbecille verso il maestro che divinizzò. L'istinto della nazione inglese, tuttavia, riconobbe in *The Life of Samuel Johnson* (Vita di Samuel Johnson, 1791) la maggior biografia scritta nella sua lingua e forse la più grande di tutti i tempi. Studi recenti e la scoperta di un'enorme massa di carte inedite, diari di viaggio e diari privati rivelano un Boswell differente, un uomo di grande talento letterario, forse superiore al protagonista della biografia. In ogni caso, il Johnson della biografia è superiore a quello della realtà; con le sue abitudini di maestro di scuola e *bohémien*, di povero giornalista e dittatore letterario, di oppositore ostinato e religioso afflitto, di gigante sudicio, in parte imbecille e in parte acuto, è una figura umana completa, una grande creazione. Magistrale è anche la descrizione dell'ambiente, il club dei Goldsmith, Garrick, Burke e Reynolds che attorniavano Johnson, e il lettore si stupisce soltanto che il critico abbia dominato tutta quella gente superiore e più avanzata in tutti i sensi. In confronto a loro Johnson è un reazionario, nemico di Milton e ammiratore esitante di Shakespeare in epoca di pieno Preromanticismo. In realtà Johnson si impone per la sua personalità morale. E' reazionario nel senso che la sua esistenza irregolare somiglia più a quella di Dryden che a quella di Wordsworth o Byron. Con lui lo scrittore di professione conquista quell'indipendenza alla quale Dryden aspirava. La lettera con la quale Johnson rifiuta la protezione di Lord Chesterfield per il *Dictionary* è la "dichiarazione d'indipendenza" della letteratura. Johnson significa la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova era.

L'elemento reazionario in Johnson è la forma, il Classicismo dottrinario che trova realizzazione nei poeti dell'epoca, tutti simili quanto alla monotonia dello stile. Nessuno di loro ha la perfezione di Pope, e neppure la grazia di Prior e Gay. All'epoca furono famosissimi, in parte grazie alla critica benevola di Johnson, e i loro nomi si perpetuano ancora nella memoria della nazione inglese attraverso le valutazioni di Hazlitt, le citazioni in forma di epigrafe nei romanzi di Walter Scott, i brani conosciutissimi delle antologie. In generale formano il settore più dimenticato [1075] della storia della poesia inglese, e probabilmente non torneranno mai più ad essere letti. Ma esprimono una parte dell'anima inglese, e una lettura paziente rivela una grande diversità di mentalità e di atteggiamenti dietro alla monotonia del *couplet* ritmato. Matthew Green (1696-1737), il cantore

dello *spleen*⁴², è un segretario divenuto libero pensatore, epicureo alla maniera del *Penseroso* di Milton, malinconico e divertente, un *metaphysical* in ritardo. Mark Akenside (1721-1770), ricco di versi arguti e citabili, è troppo retorico per il nostro gusto; recentemente si apprezzano di nuovo i suoi accessi di entusiasmo shaftesburiano. William Shenstone (1714-1763), un tempo famoso per le sue pompose odi pindariche, fu un pregevole poeta elegiaco e sarebbe stato, in altri tempi, un buon compositore di idilli; *The School-Mistress* (La maestra di scuola, 1742) anticipa Goldsmith, e i versi commoventi di *Written at an Inn at Henley* (Scritto in una locanda di Henley, 1758), che compaiono in tutte le antologie, hanno qualcosa di Wordsworth. Shenstone, amante della poesia popolare, è già quasi un preromantico. Lo stesso si può dire di Richard Jago (1715-1781), povero vicario del Warwickshire: i suoi versi classicisti respirano l'atmosfera del paesaggio inglese. Jago stanca con le descrizioni minuziose e moralizza molto, ma conosce già la malinconia delle rovine gotiche. E' il canto del cigno della vecchia Inghilterra patriarcale. Con tutto ciò, la poesia di Shenstone e di Jago non prosegue nella poesia preromantica, della quale questi esponenti della generazione di Johnson sono già contemporanei; continuerà (e questo è il degno destino della poesia "prosaica" del Classicismo) nella prosa [1076] classica dei conservatori Burke e Walter Scott e nella poesia satirica dell'"antigiacobino" Canning.

Ciò equivale a dire che al razionalismo dell'Illuminismo corrisponde una poesia di stile reazionario, e in questo senso Johnson non è un anacronismo: comprese bene il significato rivoluzionario del Preromanticismo, e intese opporvisi. E' piuttosto un precursore del conservatorismo inglese dell'Ottocento: l'Inghilterra, protetta dalla sua condizione insulare, percepì il pericolo soltanto allora. Nel continente c'erano stati in precedenza e ci saranno in seguito alcuni classicisti reazionari analoghi, solitari come isole nel mare dell'eccitazione rivoluzionaria. Il francese Nicolas Joseph Laurent Gilbert (1750-1780) fu una di queste eccezioni; povero *bohémien*, cristiano devoto in mezzo ai *philosophes* dell'*Encyclopédie*, satirico epigrammatico, fu uno sfortunato Pope francese. Il Portogallo, paese politicamente e letterariamente arretrato, rimarrà un'isola del genere per molto tempo; il padre José Agostinho de Macedo (1761-1831), sopravvivrà alla Rivoluzione di Luglio⁴³, ricordando Johnson per l'ostinazione nel comporre poesie classiciste (i suoi poemi didattici sono migliori della sua fama) e per l'irriverenza nei confronti dell'antica poesia nazionale; e ancora per l'atteggiamento di irregolare semivagabondo e di violento libellista reazionario. Il fatto più curioso è che questi cattolici antivoltairiani ammettono, in materia letteraria, un solo Dio e modello: Voltaire. In Voltaire la forma reazionaria è meno significativa, e tuttavia più caratteristica, del contenuto sovversivo. La satira sovversiva di Swift e il classicismo dottrinario di Johnson, uniti

⁴² N. d. t.: *Spleen*: malinconia, tedio esistenziale.

⁴³ N. d. t.: La rivoluzione del luglio 1830 scoppiata in Francia, che diede origine a moti in tutta Europa.

dalla poesia di Pope, danno Voltaire. La “disarmonia equilibrata dall’intelligenza” esprime la sintesi del Classicismo illuminista.

[1077] Voltaire (François-Marie Arouet detto V., 1694-1778) coltivò tutti i generi e tutti con successo, tranne la grande epopea, il cui tempo era passato, e la commedia, per la quale il grande [1078] ridicolizzatore non mostrò talento: gli mancava l’amore cervantiano nel creare personaggi comici. Per il resto, riuscì a illuminare tutti i temi, anche ai più ribelli, grazie alla sua straordinaria intelligenza. La sua epopea, l’*Henriade* (1728), ancor oggi perfettamente leggibile in virtù della mistura incoerente di simboli cristiani e intenti deisti, è migliore della fama che ha lasciato; sorprende la forza di certi passaggi, soprattutto di quelli “patriottici”, ma è di una sublimità falsa e monotona. Voltaire non è un poeta autentico, e neppure un poeta satirico: l’epopea eroico-burlesca *La Pucelle d’Orléans* (La pulzella d’Orléans, 1755) ha più spirito che grazia, e nulla della forza dei satirici inglesi. Ma Voltaire domina magistralmente i generi minori della poesia, come l’epigramma, i “versi di società” e il poema didattico. In tutto ciò che dice vi è un certo lirismo lieve, come un profumo del periodo tra Watteau e Mozart, crepuscolo soave dell’epoca aristocratica. Perfino nel pessimismo demolitore dei romanzi satirici, *Zadig* (1748), *Micromégas* (1752), e soprattutto *Candide, ou l’Optimisme* (Candido, o l’ottimismo, 1759), esiste qualcosa dell’ironia poetica degli inglesi, sebbene dietro a uno stile molto differente, lo stile lucido che è l’essenza della sua letteratura e che sopravvive ai generi che egli coltivò e alla sua ideologia di borghese agiato e scettico. Voltaire può contraddirsi mille volte, ma l’unità della sua opera immensa e multiforme è garantita dalla permanenza dello stile, personalissimo senza profondità, chiaro, ironico e asciutto. E’ l’arte dell’intelligenza pura, senza emozione interiore, un poco opportunistica e perciò senza coerenza ideologica nei comportamenti letterari. Nulla di più inesatto della definizione di Voltaire proposta da Faguet: «un chaos d’idées claires»⁴⁴. Voltaire somiglia a Pope e a tutto il Classicismo inglese per l’arte di costruire simmetrie perfette con materie incoerenti, con idee vaghe che non si dava la pena di analizzare a fondo. L’opera di Voltaire è, per così dire, un cosmo di idee oscure. Questa è la ragione per la quale quasi tutte le sue opere soccomberono al tempo, divenendo illeggibili; ma l’opera, come insieme, permane, costituendo il maggior monumento letterario del XVIII secolo.

[1079] “*Whatever is, is right*”⁴⁵. Voltaire vive grazie alla sua enorme importanza storica, ormai passata, che è necessario spiegare dal punto di vista stilistico e sociologico. I generi letterari che coltivò sono morti; l’ideologia che professava è stata abbandonata; le idee per le quali si battè, come la tolleranza religiosa, il buon senso filosofico, il pacifismo sono diventate luoghi comuni. Quello che resta è la versione efficace che egli diede di certe opinioni, sue o altrui. Voltaire è, in tutta la letteratura francese, la miniera più ricca di epigrammi, aforismi, battute, detti; è il maggiore tra quei

⁴⁴ N. d. t.: «Un caos di idee chiare».

⁴⁵ N. d. t.: Cfr, p. 1070.

“*diseurs de bon-mots*”⁴⁶ che Pascal aveva condannato. Quando scrive non è capace di sopprimere un *bon-mot* che gli viene in mente, per quanto sia ingiusto; lo stile del quale è padrone finisce per dominarlo. Voltaire è uno stilista. Adotta le convenzioni del Classicismo razionale perché gli permettono di stilizzare la ragione, di rendere efficace l’espressione delle idee. Voltaire è uno scrittore intenzionale. L’intera sua opera è al servizio delle sue tendenze. E’ il maggiore “strumentalizzatore” della letteratura universale.

Come Pope, Voltaire difficilmente può essere apprezzato come poeta, dopo che siamo passati per il soggettivismo romantico e per “*l’arte per l’arte*” simbolista. La sua poesia è un mero strumento di un uomo d’azione. La sua opera di maggiore importanza storica, le *Lettres philosophiques* o *Lettres sur les Anglais* (Lettere filosofiche o Lettere sugli inglesi, 1733), che aprirono l’orizzonte chiuso del Classicismo francese introducendo in Francia le controversie religiose e sociali degli inglesi, è un’opera di azione sociale; trent’anni dopo, il *Dictionnaire philosophique* (Dizionario filosofico, 1764) prosegue nello stesso modo, e gli innumerevoli libelli della vecchiaia costituiscono l’azione efficace di un giornalista senza pari. I secoli futuri paragoneranno probabilmente Freud a Voltaire, colui che lottò per la tolleranza sessuale a colui che lottò per quella religiosa; come per molte cose che prima di Freud era possibile soltanto bisbigliare e che oggi si dicono apertamente, anche Voltaire aprì la bocca all’umanità. Soprattutto i suoi romanzi e i suoi racconti satirici costituiscono degli autentici breviari, più del pensiero libero che del libero pensiero. Voltaire può aver sbagliato innumerevoli volte, può aver trattato in maniera superficiale o frivola gli argomenti più seri; ma l’umanità gli deve la libertà di poter trattare questi argomenti come ciascuno vuole, conformemente alla propria capacità di ragionare. Altri crearono la libertà di cercare la verità; Voltaire creò la libertà di sbagliare, forse la più preziosa di tutte. Il suo sorriso malizioso colpiva là dove aveva colpito il dogmatismo; e proprio i molti luoghi comuni ben stilizzati di Voltaire [1080] ci ricordano la frase di Renan su quel personaggio di Flaubert, stupido e libero pensatore: «*C’est M. Homais qui a raison. Sans M. Homais nous serions tous brûlés vifs*»⁴⁷.

Monsieur Homais era un voltairiano; ma Voltaire non è un Monsieur Homais. Tra il personaggio di Flaubert e l’autore di *Candide* c’è precisamente la differenza che esiste tra l’imbecillità e l’intelligenza. Poi, la differenza tra gli stili di vita dei due secoli, tra lo stile grigio dell’epoca borghese e le “delizie” pittoresche del Rococò. Per questa ragione uno era un farmacista e l’altro un grande artista. Voltaire, borghese parigino in tutte le sue abitudini di pensiero, è aristocratico negli istinti artistici. Rappresenta una borghesia quasi nobile, ammessa nei salotti perché capace di

⁴⁶ N. d. t.: “Autori di frasi argute”, cfr. cap. 5.5, p. 879.

⁴⁷ N. d. t.: Ernest RENAN, *Souvenirs d’enfance et de jeunesse, Saint-Nicholas du Chardonnet*: «E’ il signor Homais che ha ragione. Senza il signor Homais verremmo tutti arsi vivi». Monsieur Homais è un personaggio del romanzo *Madame Bovary* di Flaubert.

partecipare alla “*conspicuous consumption*” del secolo, e sa fare ciò spirito e grazia. Voltaire non è un “nuovo ricco” moderno né un “borghese gentiluomo” barocco: è un grande borghese di una stirpe molto speciale, di un’epoca anteriore a quella in cui “grande borghese” significherà grande industriale o grande capitalista. Somiglia un poco, per le attività finanziarie e per le preferenze letterarie, ai Pirckheimer e agli Amerbach del Rinascimento tedesco, commercianti coltissimi, e la sua corte letteraria di Ferney ricorda, molto da lontano, la corte dei Medici: con la differenza soltanto che Voltaire non mostra simpatie per l’Umanesimo né comprensione per l’Antichità. Voltaire è il Colbert della letteratura⁴⁸. E’, sociologicamente, un grande borghese in stile barocco; imita felicemente il modo di comportarsi dell’aristocrazia. Per questo il grande liberale coltiva un liberalismo d’élite, e diffida delle espressioni plebee in letteratura e in politica. Ma è indipendente. Esercitando attività di banchiere e di speculatore, Voltaire risolse, a livello personale, il problema che Dryden, Pope e Johnson non avevano risolto completamente. A tale condizione privilegiata (si tratta dei privilegi aristocratici di un borghese) Voltaire deve l’indipendenza del suo pensiero e la libertà d’espressione. Pensare e parlare come faceva, e al contempo non demolire la posizione sociale che aveva raggiunto, era possibile solo all’interno di quella società per metà aristocratica e per metà borghese, all’interno di quella pseudomorfo del Classicismo francese che si prolunga per tutto il secolo XVIII; e questo stile è l’unica tradizione che Voltaire non attaccò né tradì mai.

Dallo spirito dell’Antichità questo classicismo è più distante di qualsiasi altro stile. In effetti Voltaire non è un umanista; partecipa [1081] della mentalità borghese, che considera più utile sapere l’inglese che non il greco, e diffida del reazionarismo degli *scholars* universitari. Anche in questo Voltaire non è un Monsieur Homais, un superstizioso delle scienze positive; il suo antiumanesimo ha anch’esso radici barocche. E’ discepolo dei gesuiti, verso i quali conservò sempre una certa tenerezza, difendendoli contro il rigorismo dei giansenisti; ma nei confronti di Pascal, l’antigesuita per eccellenza, Voltaire provava la più viva avversione, mentre l’atteggiamento di un Mariana gli ispirava simpatia. Esiste una linea di discendenza diretta tra l’autore di *L’Ingénu* (*L’ingenuo*, 1767) e Baltasar Gracián. Dai gesuiti Voltaire imparò a valutare gli antichi su basi puramente stilistiche e l’uso “strumentale” della letteratura per finalità tendenziose, soprattutto nel teatro.

Ai suoi contemporanei e a lui stesso il teatro di Voltaire parve il vertice dell’arte; oggi le tragedie di Voltaire non si rappresentano né si leggono più; ma un oblio così completo non può non essere ingiusto. *Mérope* (1743) e *La Rome sauvée, ou Catilina* (Roma salvata, o Catilina, 1752) sono drammi ben costruiti, e né a *Zaire* (1732) né ad *Alzire, ou les Américains* (*Alzira*, o gli americani, 1736) è possibile negare la poesia degli effetti scenici; Brandes ha richiamato l’attenzione su

⁴⁸ N. d. t.: Jean Baptiste Colbert (1619-1683), ministro sotto Luigi XIV, fu un esponente della dottrina economica del mercantilismo. Qui è inteso come rappresentante dello spirito borghese.

L'Orphelin de la Chine (L'orfano della Cina, 1755), suprema espressione delle simpatie del XVIII secolo per la Cina, paese "ragionevole" senza superstizioni e pieno di generosità filantropica. In generale, però, il teatro di Voltaire merita la sua fama. A noi dà fastidio l'utilizzo della mitologia greca e del metro di Racine per affermare che

*Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense;
Notre crédulité fait toute leur science*⁴⁹.

Il Voltaire drammaturgo è un giornalista tendenzioso, che si serve di un'abilità estrema per accumulare effetti scenici al fine di trasformare il palcoscenico in tribuna e pulpito del liberalismo: un teatro gesuita alla rovescia. La logica e la psicologia drammaturgiche non lo preoccupano: l'effetto è tutto. Da ciò le complicazioni "romantiche" e melodrammatiche mediante le quali pretese di "migliorare" la tragedia raciniana, componendo, in realtà, libretti d'opera senza musica, senza una vera poesia. Agli effetti servono pure le famose "innovazioni" di Voltaire, che egli riteneva di avere appreso dal teatro inglese: i temi esotici, i costumi e le decorazioni storicamente precisi e qualche altro artificio della scenografia. In realtà, la diversità degli intrecci e quegli [1082] effetti hanno un'altra origine: il teatro gesuita, che Voltaire aveva conosciuto ai tempi del collegio. Dai gesuiti aveva appreso anche l'uso del teatro per scopi moralizzatori, sebbene la sua "morale" fosse differente: già anticipa la "tesi" del dramma borghese. Il doppio anacronismo del teatro voltairiano risiede nella deformazione razionalista dei temi storici e, dall'altro lato, nell'anticipazione del teatro borghese del XIX secolo; Augier e Dumas figlio tradurranno il linguaggio drammaturgico di Voltaire nella prosa del "*juste-milieu*"⁵⁰. Voltaire, anticipando anacronisticamente⁵¹ il proprio tempo e il proprio stile, terminò l'opera di Dryden: distrusse, agendo dall'interno, la tragedia classica, creando le convenzioni del teatro moderno; ma l'anacronismo classicista della sua forma gli assicurò lo scopo al quale ambiva, il successo tra i contemporanei, sebbene non sia stato un successo duraturo.

"Anacronismo" è la parola chiave dell'opera di Voltaire. Ma questa parola non significa sempre una censura. La grande letteratura è sempre anacronistica. L'anacronismo può servire perfino alla letteratura storiografica, perché non è possibile comprendere epoche remote senza certe "deformazioni" della "verità" dei documenti. Voltaire, come storiografo, si documentò bene. Forti preconcetti gli impedirono di comprendere il Medioevo; ma senza preconcetti si sarebbe perso nel

⁴⁹ N. d. t.: VOLTAIRE, *Oedipe*, atto IV, scena 1: «I nostri preti non sono affatto ciò che un vano popolo pensa; / la nostra credulità forma tutta la loro scienza».

⁵⁰ N. d. t.: Giusto mezzo, giusta via di mezzo.

⁵¹ N. d. t.: Nell'originale si legge "anacreonticamente", probabile errore dato che si parla (v. anche più avanti) dell'anacronismo di Voltaire.

relativismo, sarebbe stato incapace di accettare l'epoca di Luigi XIV, di realizzare l'imponente costruzione dell'*Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* (Saggio sui costumi e lo spirito delle nazioni, 1756), il primo abbozzo di un'autentica storia universale della civiltà. In apparenza obbedisce ai consigli di Bolingbroke: pretende di trarre lezioni dalla storia per liberarsi dal peso delle tradizioni storiche. In fondo, questa concezione moralizzante e pragmatista della storiografia serve agli intenti personali di Voltaire: negando la tradizione, vuole far dimenticare le sue origini borghesi. Solo così può avere inizio un nuovo mondo.

Nella valutazione di quel futuro, Voltaire giustifica la frase "un caos di idee chiare". Ha ragione in tutti i particolari, ma non ha ragione nell'insieme. Il suo pessimismo, eredità del Barocco, vedeva nella storia soltanto "il quadro dei crimini e delle sventure"; l'ottimismo di Leibniz e Pope gli aveva insegnato che "*le présent accouche de l'avenir*"⁵². Pretese di "*écraser l'infâme*"⁵³, ma questo portavoce di primo piano dell'anticlericalismo francese non credeva nella possibilità di estirpare il male; e l'estrema conclusione del suo [1083] pessimismo è l'espressione perfetta di un altro ideale francese, più modesto: «*mais il faut cultiver son jardin*»⁵⁴. Il "presente che partorisce" contenuto nei versi

Si l'homme est créé libre, il doit se gouverner;

*Si l'homme a des tyrans, il les doit détrôner*⁵⁵.

non è altro che la versificazione triviale degli esercizi di retorica "*in tyrannos*"⁵⁶ del collegio dei gesuiti. Nello stesso collegio Voltaire aveva appreso che «*certes erreurs sont réservées aux philosophes, d'autres au peuple*»⁵⁷; e il profeta delle «*semences d'une révolution qui arrivera inmanquablement*»⁵⁸ («*Les jeunes gens sont bien heureux; ils verront de belles choses*»⁵⁹, dice Voltaire in una lettera del 1764) possedeva abbastanza "spirito d'élite" per scrivere, due anni dopo: «*Il est à propos que le peuple soit guidé et non pas qu'il soit instruit*»⁶⁰. I padri [gesuiti] Tournemine e Porée avrebbero riconosciuto, in questa frase, il loro allievo. Voltaire è prudente, un

⁵² N. d. t.: VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, voce Chaîne ou génération des événements: «Il presente, [si dice], partorisce l'avvenire».

⁵³ N. d. t.: «Schiacciare l'infame», con riferimento all'oscurantismo e al fanatismo religiosi. Espressione usata da Voltaire in alcune sue lettere.

⁵⁴ N. d. t.: VOLTAIRE, *Candide*: «Ma bisogna coltivare il proprio giardino».

⁵⁵ N. d. t.: VOLTAIRE, *Discours en vers sur l'Homme, Troisième Discours, De l'Envie*, vv. 1-2: «Se l'uomo è creato libero, deve governarsi; / Se l'uomo ha dei tiranni, li deve detronizzare».

⁵⁶ N. d. t.: Contro i tiranni.

⁵⁷ N. d. t.: «Certi errori sono riservati ai filosofi, altri al popolo»; non è chiara la fonte di questa citazione.

⁵⁸ N. d. t.: VOLTAIRE, Lettera al marchese di Chauvelin, 2 aprile 1764: «I semi di una rivoluzione che arriverà inevitabilmente».

⁵⁹ N. d. t.: *Ibidem*: «I giovani sono assai fortunati; vedranno delle belle cose».

⁶⁰ N. d. t.: VOLTAIRE, Lettera a d'Amilaville, 19 marzo 1766: «E' opportuno che il popolo sia guidato, non che sia istruito».

“grande borghese” prudente. Molto di ciò che appare come superficialità è una riserva intenzionale, un altro aspetto del suo strumentalismo per il quale è agli antipodi di Pascal. Voltaire, discepolo indiretto del machiavellismo pragmatista di Gracián, è discepolo diretto dell’empirismo di Locke. Gli “*espaces infinis*”⁶¹ della scienza non lo spaventano, ma gli sembrano i simboli del progresso infinito. Fu influenzato soprattutto dal pragmatismo degli inglesi, la filosofia borghese. Perfino gli effetti scenici del suo teatro esprimono la volontà di agire con prudenza ed efficacia. Nessun altro scrittore del XVIII secolo fu altrettanto capace di trasfigurare in espressioni artistiche lo spirito pratico, antiartistico della classe in ascesa; ma Voltaire appartiene soltanto per metà a quella classe. La borghesia francese non ha le stesse origini spirituali di quella anglosassone: era in parte gesuita e in parte giansenista, e in ogni caso in parte barocca. In virtù delle origini barocche della sua condizione di “grande borghese”, Voltaire fu capace di adattare ai nuovi fini lo stile del passato, deteriorandolo, ma piacendo a tutti. Non era del tutto consapevole di questa situazione; ma nel regno delle costruzioni consapevoli, sebbene artificiali, la sua intelligenza trionfò. Costruì con “idee poco chiare”, un “*cosmos*”, espressione completa della sua epoca. Per noi, oggi, la sua opera intesa come insieme non esiste più. L’antipascalismo di Voltaire è morto per sempre, ma vive per sempre *Candide*, il pessimista più intelligente di tutti i tempi. E perché vive *Candide*? Perché le cattiverie e le imbecillità che riempivano il suo mondo non sono ancora scomparse [1084] del tutto. Certe rivendicazioni, molto ragionevoli, di Voltaire sono oggi altrettanto attuali come nel 1759. Non serve negare l’attualità di Voltaire per il fatto che il suo universo letterario sarebbe minuscolo, un palazzo dalle pareti di vetro abitato da statue di porcellana di gusto rococò: il palazzotto di Freney era illuminato da una luce intensa di luoghi comuni immortali, che ancora non si è spenta.

Fu con Voltaire, e non con Racine e Boileau, che il Classicismo vinse nell’intera Europa. Una resistenza vi fu, all’inizio, quasi soltanto in Italia, dove non fu facile riconciliare l’eredità umanistica con le regole francesi. Nell’estetica di Muratori, per quanto antimarinista, compaiono velleità eretiche, che si accentuano nell’estetica di Gian Vincenzo Gravina (1664-1718): questo conterraneo di Campanella e contemporaneo di Vico anticipa certi concetti preromantici; ma Gravina è, in fondo, il legislatore dell’Arcadia, e chi ne realizzò gli ideali letterari fu Metastasio. L’Italia di Maffei, Goldoni e Parini non smetterà di essere classicista, sebbene con uno spirito borghese molto marcato. Neppure il legislatore poetico della Spagna borbonica, Ignacio de Luzán (1702-1754) rinnegò del tutto le tradizioni nazionali; fu più vicino a Muratori che a Boileau, e il suo liberalismo estetico creò un ambiente favorevole alla critica di Feijóo e al rapido sviluppo di sentimenti preromantici nell’Arcadia spagnola. Accanto alla tragedia classica di Montiano, Nicolas

⁶¹ N. d. t.: “Spazi infiniti”, con riferimento a Pascal (cfr. cap. 5.5, p. 852).

Fernández de Moratín e García de la Huerta, compare la commedia borghese di Leandro Fernández de Moratín, e il successore spagnolo di Metastasio è Meléndez Valdés.

Le nazioni germaniche e slave accettarono con maggior facilità il classicismo voltairiano; erano infatti prive di tradizioni nazionali, oppure queste erano state interrotte, [1085] e in alcuni casi l'imitazione francese parve la strada giusta per ridare vita a letterature sonnolente o per creare letterature nuove. La francesizzazione più rapida ebbe luogo in Olanda, dove l'“umanesimo barocco” di un Hooft Vondel aveva preparato la strada al Classicismo; la stagnazione politica, accompagnata da una prosperità economica costante, è il fondamento della cosiddetta “*pruikentijd*”, l'“epoca delle parrucche”, nella quale le forze popolari della nazione si indebolirono e i borghesi presero a indossare le parrucche della corte di Versailles. Andries Pels, poeta oraziano morto nel 1681, ebbe l'opportunità di tradurre l'*Art poétique* di Boileau, da poco pubblicata. Il XVIII secolo olandese fu rappresentato da classicisti come Sybrand Feitama (1694-1758) e i fratelli Jonkheer Willelm Van Haren (1710-1768) e Onno Zwier Van Haren (1713-1779). Ancora agli inizi del XIX secolo Willelm Bilderdijk⁶², classicista ortodosso, verrà celebrato come “il maggior poeta olandese”, stravagante opinione che ancora si incontra nei manuali scritti da stranieri. L'Olanda sarà uno degli ultimi paesi europei ad aprire le porte al Romanticismo; in nessun altro paese germanico la civiltà era così profondamente latinizzata. Nella Scandinavia il Classicismo penetrò senza incontrare resistenza, quando il marinismo, dopo aver abolito la tradizione nazionale, si esauriva. Nel 1721 lo svedese Samuel von Triewald (1688-1743) produsse la prima traduzione di Boileau; Olof von Dalin⁶³ unì alle forme classiciste la propaganda delle idee di Voltaire. L'intervento del re Gustavo III, che creò al Nord un'Arcadia voltairiana, trasformò il classicismo svedese quasi in un'arte nazionale; lo stesso re collaborò con Kellgren alla realizzazione di tragedie classiciste⁶⁴. In Danimarca l'arretratezza politica impedì un'evoluzione simile, nonostante il classicismo molieriano di Holberg, che era meno voltairiano che non sostenitore di Bayle; l'alleanza tra Classicismo e radicalismo politico, alla maniera di Gustavo III, si incarnò in Danimarca nella persona del ministro Struensee, tedesco di nascita, e il risultato fu una reazione nazionale e tradizionalista. Johan Nordahl Brun (1745-1813), tragediografo voltairiano nativo della Norvegia, fu colpito dalla satira di Johan Herman Wessel (1742-1785), e il pietismo vincente si alleò al Preromanticismo. Altrettanto durevole quanto quella in Olanda fu la vittoria del Classicismo in Polonia, paese assai francesizzato, dove Stanislaw Konarski (1700-1773), traduttore di Corneille, precedette il vescovo voltairiano Ignacy Krasicki (1735-1801) e il tragediografo Alojzy Felinski (1771-1820); la *Sofijówka* di Stanislaw Trembecki (1739-1812) è peraltro uno dei migliori poemi descrittivi in quello stile.

⁶² N. d. t.: Su Bilderdijk cfr. cap. 6.4, p. 1284.

⁶³ N. d. t.: Su von Dalin si veda sopra, p. 1048.

⁶⁴ N. d. t.: Su Kellgren si veda sopra, p. 975.

[1086] In Russia, infine, il classicismo voltairiano significò l'inizio della letteratura nazionale. Vasilij Kirillovič Tredjakovskij (1703-1769), traduttore di Boileau e Fénelon e autore di una *Telemacheide* orribile, è il creatore del verso russo; a lui spetta la priorità cronologica, e non a Michail Vasil'evič Lomonosov (1711-1765), che è comunque il primo genio della letteratura russa. Plebeo, Lomonosov fece una carriera vertiginosa e fu poeta, storiografo, filologo e scienziato le cui conoscenze enciclopediche formavano un'accademia al completo; egli realizzò il miracolo di rendere viva l'ode nello stile di Boileau, facendone un veicolo di emozioni profonde, di autentica dignità nazionale, di sentimento della natura e di angustia religiosa. Puškin, che possedeva un penetrante senso critico, riconobbe in Lomonosov il proprio predecessore diretto, e la critica moderna lo considera una delle maggiori espressioni dell'anima russa. In compenso, tale critica ha disprezzato l'allora famoso Gavriil Romanovič Deržavin (1743-1816), la cui ode dal titolo *Deus* figurava in tutte le antologie scolastiche di epoca zarista; e tuttavia i simbolisti russi del Novecento preferivano la sua musica verbale alla retorica di Lomonosov. Deržavin peraltro si convertì, successivamente, all'ossianismo. Dappertutto il Classicismo venne abbattuto dal Preromanticismo inglese, oppure dal Romanticismo dei tedeschi.

In Germania l'influenza francese arrivò a creare un caso nazionale: dopo un primo momento di vittoria assoluta, il Classicismo subì gli attacchi più duri, e da questa guerra di spiriti nacque la letteratura tedesca moderna⁶⁵. Il Barocco non era riuscito a creare una letteratura nazionale, colta e allo stesso tempo popolare. Dopo il 1680, proprio nell'epoca in cui [1087] Bach e Haendel creavano la più grande musica tedesca, la letteratura nazionale entrava in una fase di silenzio misterioso⁶⁶; per diversi decenni si hanno soltanto deplorabili poetastri. Ai migliori spiriti dell'epoca il Classicismo francese appariva l'ideale di un'autentica cultura nazionale, meritevole della più assidua imitazione. Allo stesso tempo, il nuovo contenuto di questo stile, il razionalismo, significava per i patrioti dell'arretratissima Germania una grande speranza. Johann Christoph Gottsched (1700-1766), patriota sincero, pretese di stabilire una dittatura letteraria, alla maniera di Boileau, per far piazza pulita dei residui barocchi e introdurre, nelle forme francesi, il razionalismo dell'Illuminismo. Questo aspetto filosofico e sociale dell'attività di Gottsched non è stato debitamente apprezzato dagli storici del XIX secolo, nazionalisti che detestavano qualsiasi influenza francese e che neppure gli riconobbero i grandi meriti di aver purificato la lingua e di aver concepito un'idea più degna di letteratura. Ma come pioniere, come riformatore letterario, Gottsched si colloca accanto a Opitz e a Lutero. Ancor oggi si scrive in tedesco come lui scriveva; ma questo si riferisce soltanto alle forme grammaticali. Il Classicismo francese era realmente incompatibile con lo spirito tedesco; la dittatura

⁶⁵ F. J. SCHNEIDER, *Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barock bis zum Beginn des Klassizismus*, 1700-1785, Stuttgart, 1924; L. REYNAUD, *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*, Paris, 1924.

⁶⁶ R. BENZ, *Deutsches Barock*, Stuttgart, 1949.

di Gottsched fu assoluta, ma effimera. I contrattacchi degli svizzeri anglofili Bodmer e Breitinger⁶⁷ non tardarono a manifestarsi, e già poco tempo dopo la critica implacabile di Lessing⁶⁸ approfittò dell'incapacità creativa di Gottsched e della limitatezza della sua estetica per esporlo a uno scherno e a un disprezzo immeritati. Gottsched esercitò, ciò nonostante, un'influenza profonda. Sperimentò la disgrazia di veder morire anzitempo i suoi migliori discepoli, i tragediografi Johann Friedrich von Cronegk e Joachim Wilhelm von Brawe, oltre a Johann Elias Schlegel, eccellente commediografo [1088] e uno dei primi riscopritori di Shakespeare sul continente⁶⁹. Sostenitori di Gottsched furono anche Gottlieb Wilhelm Rabener (1714-1771), autore di satire ricche di spirito (*Sammlung satirischer Schriften*, Raccolta degli scritti satirici, 1751-1755), e soprattutto il famosissimo favolista Gellert⁷⁰. Il Classicismo trionfò nei generi minori: il maggior "classicista illuminato" tedesco, Wieland⁷¹, è un poeta minore.

Il Classicismo illuminista fallì ovunque nei generi che erano già irrimediabilmente condannati: l'epopea e la tragedia eroica. In compenso trionfò in due generi minori, ugualmente obsoleti: la favola e l'epopea eroicomica, che si prestavano meglio ad essere veicoli del pensiero razionalista. Per lo stesso motivo si ebbe la trasformazione della commedia molieriana in un genere nuovo, la commedia borghese dalle tendenze critiche e addirittura rivoluzionarie. In generale, il panorama di questa letteratura non è molto simpatico: prevale la mediocrità. Ma anche solo l'arido elenco dei fatti serve a dimostrare l'uniformità internazionale dello stile, l'ultimo stile europeo prima della disgregazione nazionalista dell'Europa attraverso la Rivoluzione francese e la controrivoluzione romantica.

Quanto all'epopea, il seduttore fu Voltaire. Un'eccezione è l'*Abraham de aartsvader* (Abramo il patriarca, 1726) dell'olandese Arnold Hoogvliet (1687-1763), quasi l'unica epopea religiosa tra Milton e Klopstock; ma non conta. Oggi non comprendiamo l'enorme successo della *Henriade*, ma il XVIII secolo riteneva di aver trovato nell'opera di Voltaire la forma adatta per un'epopea nazionale, "patriottica", "cristiana" e "ragionevole" allo stesso tempo. Non vi fu nazione che non desiderasse di possedere un'apoteosi del genere: l'*Enriqueida* (1741) del portoghese Francisco Xavier de Meneses conte di Ericeira (1673-1743), *Gevallen van Friso* (Le avventure di Friso, 1741) dell'olandese Willem van Haren, i *De Geuzen* (I pezzenti, 1776) di suo fratello Onno Zwier van Haren, *Wojna Chocimska* (La Guerra di Chotim, 1780), del vescovo polacco Ignacy Krasicki sono sempre la stessa cosa; la monotonia dello stile e della costruzione schematica demolisce gli intenti di rafforzare il sentimento patriottico. Al modello si avvicina maggiormente *Swenska Friheten* (La

⁶⁷ N. d. t.: Su Bodmer e Breitinger cfr. cap. 6.3, p. 1152 e cap. 6.4, p. 1246.

⁶⁸ N. d. t.: Su Lessing cfr. cap. 6.4, in particolare p. 1253 ss.

⁶⁹ N. d. t.: Per questi autori tedeschi si veda più avanti, pp. 1089-1090.

⁷⁰ N. d. t.: Su Gellert cfr. più avanti, p. 1091 e cap. 6.3, p. 1174.

⁷¹ N. d. t.: Su Wieland cfr. cap. 6.4, in particolare pp. 1249 ss.

libertà svedese, 1742), dello svedese Olof von Dalin (nell'aristocrazia svedese erano vive certe tradizioni costituzionali), mentre *Hermann oder Das befreyte Deutschland* (Arminio, o la Germania liberata, 1751), del gottschediano tedesco Christian Otto von Schönaich (1725-1807), già oltrepassava la frontiera dell'umorismo involontario. Perfino il grande Lomonosov abbozzò un *Piotr Velikiy* (Pietro il Grande, 1760); e la *Rossiada* (1771-79) di Michail Cherskov (1733-1807) trovò ancora lettori tra i personaggi di Turgenev. L'intento dell'epopea [1089] classicista è evidentemente il culto dello stato assolutista, dell'"assolutismo illuminato" protettore del progresso borghese.

La tragedia classicista ha un altro punto di partenza: il *Cato* (1713) di Addison e la *Merope* (1713) di Maffei (la coincidenza cronologica è un puro caso) sono meno eroiche che sentimentali; è la via verso l'imborghesimento. Si tratta di una semplificazione e un'umanizzazione deliberate del teatro classico-barocco. Tanto il *Cato* quanto la *Merope*, opere prevoltairiane, si oppongono al melodramma aristocratico. In Inghilterra e in Francia il risultato finale di questi tentativi sarà il dramma borghese di Lillo e Diderot. In Spagna questa tendenza si incontrò con i residui, ancora vivi, del teatro nazionale, cosa che aprì delle possibilità a una sintesi tra la tradizione e il gusto letterario. Emersero dapprima i filofrancesi "ortodossi". La *Virginia* (1750) e l'*Ataulfo* (1753) di Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), che lo stesso Lessing ammirava, sono deboli imitazioni del modello voltairiano. Nicolás Fernández de Moratín⁷², autore di una *Lucrecia* (1763) e della *Hormesinda* (1770), lottò invano contro gli ostacoli della forma rigida; e nemmeno l'argomento nazionale di *Guzmán el Bueno* (1777) gli fu d'aiuto. La sintesi fu tentata dal fecondo drammaturgo Vicente Antonio García de la Huerta (1734-1787), voltairiano ortodosso e ammiratore di Calderón: la sua *Raquel* (Rachele, 1778), tragedia imponente, unisce in effetti qualità del teatro nazionale spagnolo a un rigore quasi greco della forma, non senza rivelare un certo sentimentalismo preromantico; la *Raquel* si colloca degnamente tra due versioni più famose dello stesso tema, *Las paces de los reyes, y Judia de Toledo* (Le paci dei re e l'ebrea di Toledo) di Lope de Vega e *Die Jüdin von Toledo* (L'ebrea di Toledo) di Grillparzer. E' la migliore opera in quello stile in tutta Europa.

L'intento di celebrare patriotticamente le tradizioni nazionali viste in maniera anacronistica attraverso l'assolutismo illuminato appare nello *Hermann* (Arminio, 1743) e nel *Canut* (Canuto, 1747) di Johann Elias Schlegel (1719-1749); la seconda di queste tragedie si ispira a tradizioni danesi, perché il tedesco Schlegel era suddito del re di Danimarca; il secolo XVIII ignorava ancora le basi etniche, metapolitiche della nazionalità. Il patriottismo degli altri [1090] drammaturghi tedeschi dell'epoca si veste all'antica, come nel *Codrus* (1758) di Johann Friedrich von Cronegk

⁷² N. d. t.: Cfr. cap. 6.1, p. 969.

(1731-1758), gottschediano al quale Lessing non rifiutò una certa ammirazione, e nel *Brutus* (1758) di Johann Wilhelm von Brawe (1738-1758), che già adotta il “verso bianco” di Shakespeare. Ugualmente il *Fabricius* (1720) dell’olandese Sybrand Feitama e l’*Agon* (1769) del suo compatriota Onno Zwier van Haren. In seguito il francese Pierre-Laurent Buirette de Belloy (1727-1775) creò i modelli della “tragedia nazionale”: *Le siège de Calais* (L’assedio di Calais, 1765) e *Gaston et Bayard* (1771). A questo modello si ispirano i tentativi del re Gustavo III e del suo poeta Kellgren di creare un teatro nazionale svedese in versi alessandrini, come in *Drotting Kristina* (La regina Cristina, 1792, *Gustaf Wasa* (Gustavo Wasa, 1786), *Gustaf Adolf och Ebba Brahe*, Gustavo Adolfo ed Ebba Brahe, 1788); e il freddo classicismo di Karl Gustaf Leopold (1756-1829), autore di un *Odin* (1790) e di una *Virginia* (1803), sopravvivrà anche all’esperienza politica del re. In Danimarca la *Zarine* (1772) del norvegese Johan Nordal Brun (1745-1813) ebbe un successo effimero, soccombendo presto alla famosa parodia di Wessel. E solo gli specialisti di letteratura comparata conoscono il titolo della *Barbara Radziwil* (1811) del polacco Alojzy Felinski (1771-1820).

E’ un cimitero letterario, non molto ampio, ma altrettanto malinconico quanto quello dell’epopea eroica del Barocco, sebbene per motivi opposti. L’epopea del XVII secolo era fallita in quanto espressione del falso eroismo di evasione di un’aristocrazia umiliata; la tragedia classica fallì in quanto espressione delle velleità aristocratiche di una borghesia vincente. Solo in Italia esisteva una borghesia non composta da “nuovi ricchi”, ma di tradizioni rispettabili; lì era anche possibile eliminare dalla tragedia voltairiana i residui barocchi e, imitando direttamente Corneille e Racine, preparare un autentico teatro borghese⁷³ di cui la *Merope* di Maffei era stato il primo abbozzo. Pier Jacopo Martello (1665-1727) divenne noto per l’infelice introduzione del verso alessandrino nel teatro italiano; fu un imitatore ostinato di Corneille, rara eccezione nel XVIII secolo, che era raciniano. Intervenne poi il sentimentalismo di Maffei, che influenzò a sua volta Voltaire. Quel sentimentalismo ritornò in Italia appearing [1091] come racinismo in Antonio Schinella Conti (1677-1749), traduttore dell’*Athalie* [di Racine], dagli accenti preromantici. Conti sembra freddo perché gli manca il soggettivismo dell’individualista Alfieri, nella cui opera la tragedia classica, suprema espressione della pseudomorfo borghese, saluterà la rivoluzione della borghesia.

Nella favola del XVIII secolo, che non è più quella poetica di La Fontaine bensì una lezione morale in versi, si nota una tendenza evolutiva simile. Il tedesco Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) è moralizzante, amabilmente arguto, abbastanza sentimentale, già borghese; destina le sue favole al pubblico dei “settimanali morali”. Introducendo la lingua colloquiale nella poesia tedesca, Gellert divenne l’autore più letto della sua nazione nel XVIII secolo. Nelle favole dello spagnolo Tomás de Iriarte (1750-1791) compare la satira, un po’ mordace, diretta contro il mondo dei letterati

⁷³ Ch. DEJOB, *La tragédie française en Italie et la tragédie en France au XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, 1896.

bohémien, la cui esistenza è un sintomo dell'ascesa della borghesia. Ivan Andreevič Krylov (1768-1844), il “La Fontaine russo”, che ha fornito alla sua lingua più citazioni correnti di qualsiasi altro autore, non è affatto un seguace di La Fontaine: è un russo all'antica, grossolano, incolto, di buon umore e maldicente. Non è per nulla rivoluzionario; il suo patriottismo russo si rivolta contro l'europeizzazione dell'Impero semi-asiatico, e in questo senso è un precursore degli slavofili. Ma il suo istinto poetico è meno reazionario del suo credo: i versi pronunciati dall'uccello in una delle sue *Favole* (1808-20):

[1092] Un gran segreto vi voglio confidare:

Tra le grinfie di un gatto non è facile cantare

divennero il motto della letteratura russa del XIX secolo.

Nell'epopea eroicomica del Barocco esistevano già i germi della satira religiosa e sociale: l'antipuritanesimo di Butler, l'anticlericalismo di Forteguerra, la tendenza antiaristocratica del Tassoni. Il XVIII secolo cominciò ad attenuare questa tendenza. Invece dell'antipuritanesimo di Butler si ebbe l'oscenità monotona della *Pucelle d'Orleans* di Voltaire; al posto dell'anticlericalismo furioso di Forteguerra si prese a modello l'ironia moderata del *Lutrin* di Boileau, che Gresset⁷⁴ imitò nel *Vert-Vert* (Verde-Verde, 1734). Ma non si tratta più dell'indignazione di intellettuali nei confronti di preti intolleranti. L'intento dell'epopea eroicomica del XVIII secolo è differente: per quanto singolare possa sembrare, è lo stesso dell'epopea e della tragedia eroica, quello cioè di celebrare lo stato “nazionale” dell'assolutismo illuminato, attaccando in maniera satirica i suoi nemici interni, i monaci e la Chiesa romana. Il portoghese António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799) appoggiò con il suo *O Hyssope* (L'aspersorio, 1802, postumo) la campagna anticlericistica di Pombal. Nell'occasione analoga della guerra mossa contro i monaci dall'imperatore austriaco Giuseppe II, Aloys Blumauer (1755-1798) imitò le parodie burlesche francesi dell'*Eneide* nelle *Abenteuer des frommen Helden Aeneas* (Le avventure del pio eroe Enea, 1784-88). Perfino un vescovo polacco, Ignacy Krasicki, si ricordò della *Batrachomyomachia* omerica per prendersi gioco dei frati (*Monachomachia*, 1781). Tutto questo appare oggi più inoffensivo di quanto fosse a quei tempi. Discutibile è, tuttavia, l'innocenza del *Rape of the Lock* di Pope: il poema può essere interpretato come una glorificazione comica della vita oziosa e frivola del “bel mondo” inglese, ma anche come una satira della futilità aristocratica del Rococò. Gli imitatori preferirono la prima interpretazione; e forse nacque così un altro quadro pittoresco e

⁷⁴ N. d. t.: Su Gresset cfr. cap. 6.1, pp. 1011-1013.

incantevole dell'epoca delle porcellane come *Der Renommiste* (Lo spaccone, 1744) del tedesco Justus Friedrich Wilhelm Zachariae (1726-1777), scene umoristiche della vita degli studenti di Lipsia.

La trasformazione dell'epopea eroicomico in arma letteraria della lotta di classe ha tuttavia come punto di partenza la piacevole varietà del genere, e non l'anticlericalismo di monaci disertori e magistrati [1093] gallicani. Per dare un senso sociale al genere del *Rape of the Lock* fu necessaria una coscienza sociale, inesistente nell'individualista rancoroso Pope, ma viva nella vecchia borghesia italiana. Un clima propizio venne a trovarsi, nella seconda metà del secolo, in Lombardia, sotto il regime mite e illuminato degli ultimi Asburgo. Vicerè austriaci come il conte Firmian promossero riforme culturali ed economiche di ogni sorta, rinnovarono l'università, protessero i letterati, permisero l'importazione del sovversivo pensiero francese che assunse, tra gli italiani, l'aspetto di un'umanitarismo filantropico. Quando Voltaire, nell'occasione di una persecuzione dei protestanti, si battè per un'umanizzazione del diritto penale, trovò argomentazioni negli scritti del suo ammiratore italiano Cesare Beccaria (1738-1794), nel famoso libro *Dei delitti e delle pene* (1764), nel quale si chiedeva l'abolizione della tortura e della pena capitale. Beccaria apparteneva al circolo del "Il Caffè", rivista con scopi morali e scientifici, principale organo dell'Illuminismo in Italia. Il suo editore Pietro Verri (1728-1797) fu il fondatore dell'economia politica moderna in Italia, sostenitore della nuova psicologia inglese, il primo storiografo della città di Milano. Era questo l'ambiente di Parini.

Ma non fu l'ambiente razionalista a creare il poeta Giuseppe Parini (1729-1799); intorno alla sua opera c'è un'altra atmosfera, quella di una antica e raffinata civiltà [1094] agonizzante nella quale respira l'animo nobile di un grande poeta. Così Parini descrive se stesso nell'ode *Alla Musa*:

Colui cui diede il ciel placido senso

E puri affetti e semplice costume [...]

E cerca il vero; e il bello ama innocente;

E passa l'età sua tranquilla, il core

Sano e la mente⁷⁵.

Così era il vecchio prete, devoto senza superstizione, erudito senza arroganza, filantropo senza debolezza; l'ultimo e il più nobile rappresentante di un'Arcadia ideale. Ma non scherza più; è un uomo serio. E già può dire, con una collera degna di Dante:

⁷⁵ Giuseppe PARINI, *Odi, Alla Musa*, vv. 17-18 e 30-32.

Me non nato a percotere
Le dure illustri porte
Nudo accorrà, ma libero
Il regno de la morte.
No, ricchezza nè onore
Con frode o con viltà
Il secol venditore
Mercar non mi vedrà⁷⁶.

Tra questi due poli sta la poesia di Parini. In primo luogo egli è un poeta lirico, non dei maggiori, ma dei più veritieri del secolo. E' un classicista moderato alla maniera del Rococò, pieno di luoghi comuni: un oraziano come tanti altri, prosaico e didattico in odi come *La salubrità dell'aria*, *L'educazione*, *Il bisogno*. Di Orazio non ha soltanto lo spirito e il metro, ma anche la raffinata cultura, l'equilibrio di un poeta di una civiltà elevata e antica; Parini è più un letterato, più un artista che un poeta. Di Orazio possiede altresì il leggero epicureismo, attenuato dalla sua coscienza di sacerdote cattolico, per quanto in parte razionalista. Da ciò risulta una profondità di sentimento che il romano ignorava: in odi come *A Silvia*, *Il pericolo*, *La caduta* vi è una sensibilità delicata, che finisce per diventare una malinconia commossa. Il povero prete fece sempre il precettore nelle case aristocratiche, ammirando da lontano e senza speranza le signore della nobiltà [1095] di Milano; relegato in secondo piano ma senza amarezza, perché la grande forza morale della sua anima lo sosteneva. In un mondo di effeminati era l'unico uomo; nell'ambiente di un'aristocrazia degenerata, quel plebeo era l'unico autentico aristocratico.

All'aristocrazia decadente della Lombardia e dell'Europa Parini dedicò il suo poema. *Il giorno* (1763-65) è la descrizione epica di una giornata, futilissima, della vita di un "giovin signore", dal risveglio fino alla notte a teatro. Molti amori, nessun lavoro, tutto divertimento e tutto tedio, descritti con quell'ironia continua, sostenuta, che nell'arte è una delle cose più difficili. L'elemento burlesco del genere sparisce del tutto in Parini; e la frivolezza elegante di Pope è sostituita dal sorriso, ora benevolo, ora quasi crudele. A volte le graziose invenzioni di Parini arrivano ad essere simboli stupefacenti, come nella descrizione dell'alba, che per il "giovin signore" significa lo sbadiglio del nottambulo e per l'uomo del popolo l'inizio della giornata di lavoro. A volte sotto le vesti di un'idea fantasiosa si cela una minaccia tremenda:

⁷⁶ Giuseppe PARINI, *Odi, La vita rustica*, vv. 25-32.

Vero forse non è; ma un giorno è fama,
Che fur gli uomini eguali: e ignoti nomi
Fur nobili e plebei...⁷⁷

Ma ciò è raro in Parini, che non dissimula una certa tenerezza per il suo futilissimo eroe. E' assai felice l'espressione con la quale De Sanctis definì *Il giorno*: "la *Georgica* dell'oziosità". Parini non odiava l'aristocrazia: la disprezzava perché era decaduta, portando con sé nell'abisso la civiltà aristocratica alla quale Parini era legato con tutto il cuore. C'è in lui qualcosa di un crepuscolo malinconico ma senza tristezza, qualcosa della musica in parte sensuale e in parte celeste di Mozart. E non si può dire di meglio su un poeta del Rococò alla vigilia della Rivoluzione.

All'interno della letteratura italiana la poesia del Parini significa, per lo stile autenticamente classico e per l'ideologia, una completa rinascita: una nuova dignità virile dopo due secoli di degradazione morale. Alfieri, Fosco e Monti lo ammirarono, Manzoni gli dovette qualcosa del suo liberalismo cattolico, e Leopardi imparò da Parini l'uso dei metri classici. Nel panorama della letteratura universale Parini costituisce il termine dell'evoluzione che era cominciata con Pope; allo stesso tempo *Il giorno* corrisponde alla lettera che Johnson aveva indirizzato a Lord Chesterfield. Fu, in definitiva, un uomo indipendente, [1096] un autentico intellettuale, autonomo al punto da non poter adattarsi alla rivoluzione che aveva profetizzato. Doveva pensarla in questo modo, essendo un italiano. In realtà la rivoluzione che disilluse tanti entusiasti della prima ora distrusse la vita di numerosissimi poeti, musicisti, coreografi, ballerini, pittori e cantanti italiani che vivevano a Madrid e a San Pietroburgo, a Londra, Vienna e Stoccolma, come parassiti dell'aristocrazia; nei tumulti delle strade di Parigi persero la stessa ragion d'essere della loro esistenza. I plebei del Terrore cantavano la *Marsigliese* al posto delle arie e dei recitativi, e con la vittoria della borghesia cambiarono il gusto letterario e quello musicale. Il portavoce di questa disillusione è l'abate Giovanni Battista Casti (1724-1803), un prete immorale e intrigante, autore di opere buffe spiritose e di *Novelle galanti* (1804, postume) oscenissime; sotto tutti gli aspetti è il contrario del Parini. Ma Casti possedeva il buon senso italiano; per quanto pieno di indignazione e di disprezzo per i grandi signori che lo pagavano, diffidava delle riforme anticlericali dell'imperatore Giuseppe II, cui diede degli avvertimenti in proposito nel suo *Il Poema tartaro* (1783), satira di una mordacità inedita. Passata la grande tempesta rivoluzionaria, Casti la descrisse nell'epopea burlesca *Gli animali parlanti* (1802), nella quale le bestie di La Fontaine rappresentano le principali figure della politica europea. Questa allegoria è l'ultima delle epopee eroicomiche, e in un certo senso la più grande di tutte: un vasto panorama dell'Europa post-rivoluzionaria, riassunto delle esperienze di un'epoca

⁷⁷ Giuseppe PARINI, *Il Giorno, Il Meriggio*, vv. 254-256.

passata; un epilogo di malinconia amara, la fine di un vecchio peccatore, molto anziano e senza speranze.

L'epopea eroicomica, nella sua forma originale, era già morta nel XVII secolo, quando il genere era stato creato; il secolo XVIII l'adattò per scopi differenti, e tale adattamento non fu, in generale, ben riuscito: grazia pura e semplice in Pope, burlesca in Voltaire, mentre le opere di Parini e Casti, espressioni di un borghese umanista e di un intellettuale plebeo, si allontanano molto dallo schema: *Il giorno* e *Gli animali parlanti* sono opere *sui generis*. Questo genere barocco non si prestava bene all'espressione ideologica della borghesia in ascesa; ma poteva prestarsi ad esprimere rivendicazioni popolari, quelle degli [1097] strati sociali inferiori contro le nuove classi dirigenti. Tali rivendicazioni erano già apparse, come satira, nel teatro: la *Beggar's Opera* di Gay è un'opera del genere, e accanto a essa sta soltanto un'altra commedia dello stesso secolo, il *Jeppe på Bjerget* (Jeppe sulla montagna, 1722) di Holberg, che scrive anche l'unica epopea burlesca dall'ideologia per metà barocca e per metà rivoluzionaria, il *Peder Paars* (1720).

Ludwig Holberg (1684-1754) è una delle figure più interessanti del XVIII secolo. Nacque in Norvegia, allora territorio danese, e dotato di una straordinaria precocità a dieci anni era già sottufficiale dell'esercito e a quindici allievo dell'università di Copenhagen. Fuggì di casa, studiò a Leida e a Oxford, fu precettore a Lipsia, percorse la Francia e l'Italia come studente vagabondo, tornò in Danimarca diventando un borghese agiato, professore e rettore dell'università; fu fatto nobile e fu sepolto nella cattedrale di Sorø accanto agli arcivescovi medievali, come un santo della nazione. Una vita picaresca, più del secolo XVII che del XVIII. In un certo senso Holberg rimase sempre un uomo barocco, per quanto in abiti rococò. La sua critica storica (fu il creatore della storiografia danese) e la sua audace critica religiosa non sono voltairiane, ma si basano piuttosto sullo studio del *Dictionnaire historique et critique* (Dizionario storico-critico) [1098] di Pierre Bayle, il suo libro prediletto, dal quale imparò a nascondere, dietro a riflessioni moralizzanti, allusioni oscure. La sua poesia didattica (*Moralske Tanker* (Pensieri morali, 1744) e *Epistler* (Epistole, 1748-54)) ha molto di Addison, tranne l'ideale del *gentleman* cristiano. Nel latino di Erasmo Holberg scrisse un romanzo fantastico di gusto barocco, *Nicolai Klimii iter subterraneum* (Il viaggio sotterraneo di Niels Klim, 1741), ponendosi tra Campanella, Cyrano de Bergerac e Swift; la satira "geografica" di un viaggio allegorico, che si prende gioco delle differenti nazioni europee e delle loro istituzioni, ricorda i mezzi cui ricorre Voltaire; ma si basa, in fondo, sul risentimento dello "studente errante" nei confronti di ogni ordine costituito. L'autore del *Klim* non è di casa in alcun luogo, neppure in Danimarca. I viaggi della gioventù gli aprirono gli occhi alle meschinità della vita della sua patria, alla francesizzazione ridicola dei costumi, al dispotismo dei burocrati e degli ufficiali tedeschi, all'ipocrisia luterana dei commercianti borghesi, alla condizione

deplorable dei contadini-servi. E quest'ultima osservazione entra come una novità in un poema di Holberg modellato secondo le regole di Boileau, che ridicolizza in maniera burlesca l'epopea virgiliana: il *Peder Paars*, la storia di un commerciante danese naufragato nel corso di una navigazione lungo la costa, che trova nell'isola di Anholt un panorama "in miniatura" della società danese. E' una delle satire più maliziose del secolo.

Se gli abitanti di Anholt venissero trasformati in marionette e collocati sul palcoscenico, avremmo i personaggi delle commedie con le quali Holberg creò il teatro danese: un palcoscenico piccolo, ma un teatro di grande risonanza europea. A prima vista Holberg sembra imitare Molière, e l'influenza del grande francese è innegabile nella tecnica teatrale, nella satira contro gli aristocratici orgogliosi (*Don Ranudo de Colibrados*, 1723) e contro i costumi ridicoli (*Barselstuen*, La camera della puerpera, 1723), in tipi come lo *Den Stundesløse* (L'indaffarato, 1723), degno di figurare tra i *Fâcheux*⁷⁸. Ma il teatro di Holberg è, piuttosto, influenzato dall'immoralismo della commedia inglese della Restaurazione, gli argomenti sono gli antichi intrecci di Plauto, i personaggi tipici, che sempre ritornano con gli stessi nomi, sono quelli della Commedia dell'Arte. Holberg è un commediografo della più autentica stirpe europea. Riuscì a trasformare in commedia "internazionale" tutta la vita della piccola Copenhagen del Rococò, gli eruditi, i pastori, gli ufficiali, i *dandy* francofilo, i servitori, i commercianti, i funzionari e i ciarlatani, un mondo aggraziato e incantevole di miniature teatrali; solo due personaggi tipici, il conservatore scontroso Jeronimus [1099] e il "ragionatore" razionalista Leonard ricordano l'Illuminismo e le tendenze radicali dell'autore.

Holberg è tendenzioso, uno "strumentalizzatore". Dal palcoscenico, considerato come un pulpito, pretende di insegnare, moralizzare, diffondere le idee nuove. Anche così non dissimula le origini barocche della sua ideologia: *Den politiske Kandestøber* (Il politicante, 1722) la famosa commedia avente per protagonista uno stagnino appassionato di politica al quale fanno credere di essere stato nominato prefetto, è un tema molto barocco, che ricorda la rigorosa separazione delle classi sociali; ed è anche barocca la conclusione, la disillusione del piccolo-borghese che deve far ritorno alla sua vecchia occupazione. Holberg non è, tuttavia, anacronistico. Il suo accentuato antiumanesimo è sorprendentemente moderno. Il personaggio più ridicolo dell'*Erasmus Montanus* (1723) non è il sacrestano superstizioso, che pretende di negare le scoperte scientifiche, compresa la cosmologia di Copernico, ma il suo avversario, il giovane studioso Rasmus, pieno di orgoglio progressista e terribilmente umiliato dal buon senso dei contadini ignoranti; non è un caso che l'"eroe" sconfitto della commedia porti il nome del più grande degli umoristi. *Ulysses von Ithacia* (Ulisse di Itaca, 1723) è una satira ugualmente mordace contro l'uso della mitologia nella letteratura e contro lo stile

⁷⁸ N. d. t.: "Gli importuni", o "I seccatori", di Molière.

gongorista nella tragedia barocca; e quando, in questa commedia, si parla degli abitanti della Luna, Holberg non abbozza un'utopia fantastica, ma preferisce elencare tutte le ingiustizie sociali col ritornello monotono «*Tout comme chez nous*⁷⁹. Come stiano le cose “da noi” Holberg lo dirà nella più grande delle sue commedie, la drammatizzazione del mondo di *Peder Paars*: il *Jeppe på bjerget*. Ancora una volta pare una commedia barocca, quella del contadino ubriacato al quale il signore del villaggio fa credere di essere il barone, per poi risvegliarlo crudelmente il giorno dopo. E' la trama del *Rusticus imperans* del gesuita Masen, e del prologo di *Taming of the Shrew* di Shakespeare. Ma Jeppe, nella commedia di Holberg, differisce in un punto essenziale dai suoi predecessori imbecilli: ha ragione. Perché il barone, il vicario, il prefetto sono dei mistificatori; l'“idealismo” aristocratico, religioso, patriottico di tutti costoro è una menzogna, e il materialismo violento dei desideri del sogno dell'ubriaco si giustifica con la miseria della sua vita di servo. «La gente dice che Jeppe beve; ma non dice perché beve». E questa frase lapidaria annuncia una rivoluzione.

Holberg non era un poeta, ma creò la poesia danese, rinnovandola nello spirito della lingua colloquiale, dei proverbi del popolo. Non pretese altra cosa se non di moralizzare. Ma la forza morale della sua accusa non si è ancora esaurita. [1100] Holberg è l'unico autore che ha avuto l'onore di essere citato per nome da Ibsen. E sarà citato ancora in futuro.

Nelle commedie di Holberg, subito tradotte in tutte le lingue con una ripercussione profonda in tutta Europa, c'erano diverse possibilità di satira teatrale contro le convenzioni false, già obsolete, dell'epoca aristocratica: la satira letteraria, la satira dei costumi locali, la satira sociale. Non è possibile separarle nettamente, perché si confondono. La commedia di costume di Goldoni, in un paese dalla civiltà così antica come l'Italia, è allo stesso tempo satira sociale; la satira sociale di Griboiedov, in un paese così arretrato come la Russia, è, in primo luogo, commedia di costumi obsoleti; la commedia di costume di Beaumarchais, nella Francia pre-rivoluzionaria, non è più semplice satira sociale: è anche un segnale di rivoluzione.

Della miglior commedia letteraria del secolo l'Europa non prese atto: il suo autore, Johan Herman Wessel (1742-1785), fu come Holberg un norvegese, che lasciò la sua patria, a quel tempo assai rozza, per respirare l'atmosfera civilizzata della capitale danese. Lì fondò, nel 1772, la “Norske Selskab” (La Società Norvegese), con lo scopo di promuovere le attività letterarie tra i molti studenti norvegesi dell'università di Copenhagen. La “Norske Selskab” fu, per così dire, un caffè di irregolari, simile al *Thermopolium Boreale*”; e Wessel ha qualcosa in comune con Bellman: non il genio lirico, ma lo spirito canzonatorio. Bellman, il poeta, può conformarsi al classicismo fantastico della corte di Gustavo III; Wessel, “ingenuo” norvegese, detestava il falso classicismo della tragedia

⁷⁹ N. d. t.: «Tutto come da noi».

Zarine del suo compatriota Brun, che demolì con la veemente parodia *Kærlighed uden strømper* (Amore senza calze, 1772). La commedia somiglia un po' alla *Beggar's Opera*: trama e motivi meschini presentati con grande stile retorico, arie sonore con testi trivialissimi. Non vi è satira sociale. Wessel demolì soltanto una falsa celebrità letteraria. Ma la parodia sopravvisse (e sopravvive ancor oggi nei teatri danesi) alla tragedia dimenticata perché attacca, oltre all'arte falsa, il falso sentimento, che è anch'esso immorale.

Per questo *Kjaerlighed uden Stroemper* è una commedia immortale. Meriterebbe di essere considerata "la più stupefacente satira letteraria in qualunque lingua", [1101] elogio che Menéndez y Pelayo attribuì a *La comedia nueva o El café* (La commedia nuova o il caffè, 1792) di Leandro Fernández de Moratín (1760-1828); questa eccellente commedia, piena di personaggi piacevoli e situazioni comiche, quadro incantevole della Madrid del Rococò, non prende di mira le falsità immortali, ma soltanto alcuni poetastri insignificanti. A dire il vero Moratín non sapeva bene ciò che voleva fare. Professò il liberalismo politico, adulando allo stesso tempo la corte assolutista. Lottò in favore dell'estetica moralizzante del Classicismo e riuscì ad esprimere, nelle sue fredde odi, qualche accento di profondo sentimento religioso. Fu il primo storiografo del teatro nazionale spagnolo e pretese di demolire la tradizione di Lope e Calderón, producendo versioni, peraltro ottime, di Molière. Combattè i residui della letteratura barocca con la satira *La derrota de los pedantes* (La sconfitta dei pedanti, 1789), che è l'ultimo modello di grande prosa barocca in lingua spagnola. In fondo lo stesso Moratín era un letterato pedante, che si prendeva gioco di se stesso nella commedia malinconica *El sí de las niñas* (Il sì delle bambine, 1806), l'ultima commedia terenziana della letteratura europea; e questa ironia crepuscolare, che ha fatto pensare a Mozart, giustifica alla fine il poeta.

La satira letteraria è il punto di partenza dell'attività del maggior commediografo del XVIII secolo, Carlo Goldoni (1707-1793). Questo avvocato veneziano aveva, [1102] come tutta la sua epoca, la mania del teatro; il palcoscenico pareva il successore del pulpito, quasi il fondamento indispensabile di una civiltà nazionale. Goldoni, grande patriota, cominciò con alcune tragedie che oggi farebbero più ridere delle sue farse. Ne attribuì l'insuccesso alla Commedia dell'Arte e alle arlecchinate che dominavano il teatro veneziano, e volle sostituirle con una commedia seria, di carattere, alla maniera di Molière. Il grande successo di questo suo tentativo fu dovuto, tuttavia, agli elementi non molieriani che egli introdusse, e che ebbero l'efficacia delle scoperte: argomenti inglesi (*Pamela*), farse alla maniera di Regnard (*Il giocatore*), intrecci spagnoli (*Il bugiardo*); e, in parte, all'adattamento perfetto di tutti questi elementi estranei all'ambiente veneziano. Goldoni aveva un senso molto italiano della realtà, compresa quella delle cose umili. Le sue commedie sono costruite alla maniera francese, quasi senza decorazione scenica, e tuttavia l'atmosfera è inconfondibile,

quella delle piazzette alberate tra i palazzi muti dell'aristocrazia decadente e le botteghe popolari; si coglie nell'aria l'odore salmastro delle lagune. *Il Campiello* (1756) è una commedia del genere. *Il Ventaglio* (1763-65) è uno dei quadri più incantevoli del Rococò veneziano, per metà tradizionale e per metà francesizzato; e ne *La bottega del caffè* (1750) si muovono personaggi come quelli dei quadri di Longhi. Non è conveniente tuttavia tessere elogi per incitare a leggere Goldoni: l'effetto della lettura sarebbe controproducente. E' necessario veder rappresentate queste commedie [1103] sul palcoscenico, da attori italiani. Allora una farsa allegra come *Il servitore di due padroni* (1745) diventa irresistibile. La costruzione drammatica è di una semplicità sconcertante, le trame e le conclusioni quasi infantili, i caratteri sono tipi privi di vita individuale, e in ogni pagina discorsi di un moralismo trivialissimo importunano il lettore. Goldoni è il campione delle virtù borghesi contro i vizi dell'aristocrazia, e soprattutto, come nella *Bottega del caffè*, contro il vizio nazionale di Venezia, il gioco, che rovina le famiglie. Combatte anche le villeggiature dispendiose presso le stazioni termali (*Le smanie per la villeggiatura*, 1761), con un'evidente simpatia per coloro che si sono rovinati, che ricorda il *Giardino dei ciliegi* di Čechov. Come il suo secolo, Goldoni è utilitarista: l'intrigo amoroso, indispensabile nelle commedie dopo Marivaux, porta sempre a vantaggiosi contratti matrimoniali. C'è poi un altro motivo del successo che Goldoni ebbe nella sua epoca: non abolì, o per lo meno non del tutto, la Commedia dell'Arte, anzi la rinnovò, rendendola più attuale e collocandola a Venezia. Della Commedia dell'Arte mantiene il dialogo vivacissimo, rapido e spiritoso, che costituisce la stessa azione. Dalla medesima fonte provengono i suoi personaggi-tipo, che sono le vecchie maschere travestite da veneziani "moderni", e questa mistura di realismo fedele e di teatralità fantastica dà come risultato figure che si imprimono nella memoria: i quattro "Rusteghi", il vecchio Sior Toderò Brontolon, e soprattutto la graziosa Mirandolina, l'eroina della *Locandiera* (1753), il ruolo più amato dalle attrici italiane.

Goldoni non è così semplice o semplicista come sembra. Il suo genio è multiforme come la vita stessa. E', soprattutto, l'amico del popolo veneziano: così lo rappresenta oggi il suo monumento eretto nel mezzo di una piazza del mercato della città di Venezia. Ma non è un plebeo: è un "galantuomo", in abiti eleganti secondo la moda rococò, e il suo odio nei confronti dell'aristocrazia non esclude la comunanza con essa dello stile di vita; proprio in questo risiede l'incanto da "cosa antiquata" delle sue commedie, come oggetti d'arte nella vetrina di un antiquario. Al di là di questo, Goldoni è un sentimentale. Volle abolire la farsa popolare e la tragedia aristocratica perché "le allegrezze e le tristezze sul palcoscenico commuovono soltanto quando sono quelle di gente uguale a noi". E' questa la duplice radice del suo sentimentalismo di borghese e del suo realismo di osservatore quasi sociologo. Ma il modello di Molière e il suo stesso genio teatrale gli aprirono le frontiere del regionalismo. Don Marzio, l'aristocratico decaduto e maldicente della *Bottega del*

caffè, è una delle maggiori creazioni del teatro [1104] comico. «I miei caratteri sono umani, verisimili, forse veri, ma io li traggio dalla turba universale degli uomini, e vuole il caso che alcuno in essi si riscontri»⁸⁰. E' il processo di astrazione del Classicismo, il segreto della sua persistenza. Il prezzo che Goldoni pagò per questa universalità fu la mancanza di poesia. Goldoni è poeta solo quando rinuncia ai grandi scopi della sua arte e scrive quelle saporite farse in dialetto popolare veneziano come *Le Baruffe Chiozzotte* (1762), che lo stesso Goethe ammirava. Il teatro di Goldoni è più allegro che comico; ma nell'aria, tra le quinte, c'è la malinconia delle cose che se ne sono andate per sempre, l'atmosfera di Venezia.

Goldoni, alla fine, fu uno sconfitto. Il pubblico che aveva applaudito le sue commedie tornò pentito alla Commedia dell'Arte. La guerra letteraria su questo genere arrivò alla follia di imporre al drammaturgo l'ostracismo e l'esilio. «Mi scordarme de sto paese?» domanda un personaggio di *Una delle ultime sere di Carnevale*, «Della mia adoratissima patria? Dei mii patroni? Dei mii cari amici? No xe questa la prima volta che vago; e sempre, dove son stà, ho portà el nome de Venezia scolpio nel cuor»⁸¹. Nell'esilio di Parigi Goldoni eresse alla sua Venezia il monumento delle *Mémoires* (Memorie, 1787); là egli morì, vecchio e povero, durante i giorni più tempestosi della Rivoluzione, che questo mansueto borghese non voleva e che avrebbe significato la fine della sua Repubblica, la fine della vecchia Venezia alla quale Wordsworth dedicò il famoso sonetto che dice «*even the Shade of that which once was great is passed away*»⁸². Ma abbiamo le opere teatrali di Goldoni, ultimo ricordo di “una delle ultime sere di Carnevale”, che ci dicono, come quei personaggi della commedia: «Conservème el vostro amor, cari amici, el cielo ve benedissa, ve lo digo de cuor»⁸³.

Il più potente tra i nemici che espulsero Goldoni dalla sua “amatissima patria” fu l'incarnazione dello spirito della grande aristocrazia decadente: Carlo Gozzi (1720-1806), fratello del grande e amabile giornalista Gasparo⁸⁴. Carlo però era differente: individuo orgogliosissimo, conte impoverito, letterato [1105] fallito e invidioso, grammatico pedante. Insomma, il contrario di un poeta, che tuttavia realizzò, paradossalmente, l'opera più poetica tra quante ne abbia prodotte il XVIII secolo. Il successo delle commedie goldoniane fece infuriare il severo patriota contro “quella maniera francese” e il pubblico che l'aveva accettata, e nella collera giurò che quello stesso pubblico avrebbe applaudito perfino le favole più infantili, se fossero state drammatizzate. Da *Lo*

⁸⁰ N. d. t.: Carlo GOLDONI, *La Bottega del caffè*, *L'Autore a chi legge*.

⁸¹ N. d. t.: Carlo GOLDONI, *Una delle ultime sere di Carnevale*, atto III, scena ultima: «Io scaordarmi di questo paese? Della mia adoratissima patria? Dei miei patroni? Dei miei cari amici? Non è questa la prima volta che vado; e sempre, dove sono stato, ho portato il nome di Venezia scolpito nel cuore».

⁸² N. d. t.: William WORDSWORTH, *On the Extinction of the Venetian Republic*, vv. 13-14: «Anche l'ombra di ciò che un tempo fu grande è svanita».

⁸³ N. d. t.: Carlo GOLDONI, *Una delle ultime sere di Carnevale*, atto III, scena ultima: «Conservatemi il vostro amore, cari amici, il cielo vi benedica, ve lo dico di cuore».

⁸⁴ N. d. t.: Su Gasparo Gozzi si veda sopra, pp. 1048-49.

cunto de li cunti del Basile trasse le trame delle sue fiabe, nelle quali ritornano le maschere della Commedia dell'Arte: Pantalone e Tartaglia, Truffaldino e Brighella. E in effetti, il pubblico applaudì in delirio. Gozzi sconfisse Goldoni; ma la storiografia letteraria italiana non gli perdonò la vittoria, e ancor oggi lo disprezza. All'epoca lo apprezzarono soltanto gli stranieri. Carlo Gozzi fu un umanista erudito all'antica (così sostiene la critica italiana): non comprendeva lo spirito della commedia popolare e scrisse fiabe perché, aristocratico orgoglioso, considerava il pubblico come una massa di bambini privi di intelligenza. Queste "favole" drammatizzate non hanno nulla del realismo grossolano della Commedia dell'Arte; il teatro di Gozzi è privo di psicologia, la sua immaginazione è priva di responsabilità, la sua tecnica è puramente spettacolare come quella del melodramma di Metastasio. Gozzi sarebbe stato uno degli ultimi prodotti della decadenza nazionale, un nemico letterario della futura Italia moderna. E fu esiliato nel limbo della storia letteraria.

Gli stranieri non la pensavano così⁸⁵. I romantici (soprattutto i fratelli Schlegel, E. T. A. Hoffmann e Musset) lo ammirarono al punto di chiamarlo lo "Shakespeare italiano". La strana mistura di intrecci favolosi, allegri "lazzi" di maschere, immaginazione fantastica e ambiente veneziano esercitò per decenni un'attrazione irresistibile. Grillparzer volle tradurre la più drammatica di quelle fiabe, *Il corvo* (1762), e Musset la più poetica, *La donna serpente* (1763). *Turandot* (1762), combinazione davvero straordinaria tra il gioco [1106] fantastico delle maschere veneziane e una tremenda tragedia cinese, indusse Schiller a farne una traduzione e, più vicino a noi, Puccini a ricavarne un'opera. Nella novella favolosa *Prinzessin Brambilla* (La principessa Brambilla, 1820) il grande E. T. A. Hoffmann condensò l'atmosfera delle fiabe del Gozzi, erigendogli così un bel monumento che fu ammirato da Baudelaire. Dopo il Romanticismo, i migliori conoscitori della Venezia del XVIII secolo, Jules e Edmond de Goncourt, John Addington Symonds e Philippe Monnier, si dichiararono affascinati da Gozzi. I simbolisti russi gli dedicarono un autentico culto, e Prokofiev compose la musica per *L'amore delle tre melarance*.

Gozzi era un ostinato reazionario. Attorno a sé vide cadere in rovina il mondo aristocratico, e si vendicò ridicolizzando le scienze naturali, l'economia politica, la nuova filologia, gli enciclopedisti, gli ateisti e i borghesi. Contro l'utilitarismo dei "filosofi milanesi" e la poesia antiaristocratica del Parini, Gozzi scrisse il curioso poema eroico-fantastico *La Marfisa bizzarra* (1766), per celebrare l'eroismo inutile e le "superstizioni" del buon tempo andato. Pretese, per l'ultima volta, di riprodurre il mondo dell'Ariosto, ma al suo posto venne fuori un poema burlesco di gusto barocco. Lì sta la radice della sua arte. Carlo Gozzi non ha nulla in comune con Shakespeare, ma molto con il teatro spagnolo. Tra i suoi modelli figura Calderón, l'ultimo Calderón dei drammi fantastici.

⁸⁵ H. HOFFMANN-RUSSACK, *Gozzi in Germany*, New York, 1930.

Anche la sua teoria dell'arte come espressione dell'immaginazione fantastica è barocca, quella del Guarini. Dal punto di vista italiano Gozzi è realmente un fenomeno della decadenza nazionale, sorto esattamente nel momento che precede la rinascita della nazione. Dal punto di vista del XVIII secolo europeo Gozzi è un singolare ritardatario: la mistura di immaginazione fantastica e realismo popolare, propri dello stile barocco, divenne, nel secolo dell'Illuminismo, arbitrarietà soggettiva di un sognatore reazionario; ma questa sarebbe anche una delle definizioni possibili del Romanticismo. Visto dalla Germania, dalla Francia e dall'Inghilterra degli inizi del XIX secolo, Gozzi è un preromantico, e per tale motivo incantò gli stranieri. Oggi è sempre meno letto, ma il suo valore non dipende dall'ammirazione effimera che una contingenza storica può avergli guadagnato. La sua arte è il prodotto di una "ora squisita", l'ultimo sogno di un mondo agonizzante ma bello. E tale resterà.

La commedia del tipo Holberg-Goldoni difficilmente poteva sopravvivere alla Rivoluzione; solo nei paesi arretrati dell'Europa orientale, [1107] nei quali la Rivoluzione non ebbe grosse ripercussioni, i problemi sociali di Holberg e Goldoni continuarono a inquietare gli spiriti. Un Goldoni minore della Polonia sarebbe il cosiddetto "Molière polacco", il conte Alexander Fredro (1793-1876), aristocratico dotato di spirito e commediografo dilettante, che i borghesi di quel paese di latifondisti apprezzeranno ancora nel XX secolo, considerandolo, con ragione, un "classico". Un "classico" più barbaro è *Il Brigadiere*⁸⁶ (1766) del russo Denis Ivanovič Fonvizin (1745-1792), satira holbergiana contro la moda europeizzante degli aristocratici-intellettuali dell'epoca della zarina Caterina; un grande problema russo del XIX secolo si annuncia in questa commedia, che riflette lo scontro tra i costumi barbari della Russia antica e una civiltà importata. La commedia di Fonvizin non è invecchiata fino ad oggi, e continua ad essere rappresentata in Russia. Ma quanto al valore e alla duratura attualità è superata dalla grande commedia di Aleksandr Sergeevič Griboedov (1795-1829) dal titolo *Che disgrazia l'ingegno!* (1823-25). E' questa un'ulteriore prova dell'immensa influenza del genere della "commedia borghese", al quale l'opera di Griboedov appartiene, per quanto fuori tempo; ma la Russia del 1825 si trovava ancora [1108] nella situazione sociale del XVIII secolo. *Gore ot uma* (questo suo il titolo originale) rappresenta il Rococò razionalista russo. Fonvizin volle difendersi dall'europeismo; Griboedov già pretende di creare, sul suolo russo, un teatro paragonabile a quelli europei del XVIII secolo, e consegue questo obiettivo con lo stesso successo di tutte le grandi commedie di quel tipo: l'opera entra nella coscienza comune della classe intellettuale russa, fornendo alla lingua colloquiale il più grande tesoro di proverbi e locuzioni proverbiali dopo le favole di Krylov. Come Holberg e Goldoni, Griboedov volle imitare Molière, e arrivò a creare un carattere durevole: Čackij, l'eroe dell'opera, è un Alceste russo; tornato

⁸⁶ N. d. t.: Nell'originale si legge *O Fidalgo* (Il nobile), ma per il contenuto il riferimento più probabile appare essere *Il Brigadiere*.

dall'Europa, trova che in Russia tutto è antiquato, convenzionale e falso. Si scontra violentemente con la società. E' il primo rappresentante del riformismo occidentalizzante alla maniera di Belinskij e Turgenev. Griboedov è altresì il precursore della "letteratura di denuncia sociale" alla maniera di Gogol' e Tolstoj. Ma il commediografo è superiore al suo personaggio e alla sua trama. Condanna allo stesso modo i conservatori fossilizzati e gli innovatori insolenti. Da lui discendono ugualmente gli "occidentalisti" e gli "slavofili" russi del XIX secolo. Con lui il genere della "commedia borghese" mostrò con evidenza le sue immense possibilità, "a condizione di uscirne"; ma quello stesso genere era ormai morto.

I motivi letterari e sociali del genere si combinano [nell'irlandese] Richard Brinsley Sheridan (1751-1816): il suo primo lavoro teatrale, *The Duenna* (La governante, 1775), è un'opera comica che rivela legami con il melodramma italiano; *The Rivals* (I rivali, 1775) è un'allegria caricatura del sentimentalismo borghese; *The Critic* (Il critico, 1779), che somiglia un poco a *El Café* di Moratin, è più una satira mordace contro il sentimentalismo e la mania shakespeariana della letteratura preromantica, confermando l'atteggiamento ideologico dell'autore che, con *la School for Scandal* (La scuola della maldicenza, 1777), produsse il capolavoro del genere. Secondo l'opinione generale Sheridan è l'erede della commedia [1109] della Restaurazione; in effetti una delle sue opere teatrali, *A Trip to Scarborough* (Un viaggio a Scarborough, 1777), è una versione del *Relapse* di Vanbrugh. Sheridan avrebbe soltanto eliminato il cinismo sessuale, e a quest'abile emenda sarebbe dovuto il successo duraturo della sua opera, che sopravvisse nell'epoca dell'ipocrisia vittoriana. La critica inglese moderna, nuovamente entusiasta per la commedia della Restaurazione, si compiace di svalutare Sheridan che, di fatto, non è paragonabile a Wycherley o Congreve. Somiglia loro meno per i valori della sua opera che per lo stile della sua vita: grande oratore parlamentare e *dandy* indebitato, "leone da salotto" spiritosissimo e bevitore terribile. Sul palcoscenico tuttavia Sheridan è più mansueto. E' stato definito una figura di transizione tra Beaumarchais e Wilde; ma non possiede lo spirito rivoluzionario del primo né l'immoralismo consapevole del secondo. Il confronto tra l'ipocrita Joseph Surface e il sincero Charles Surface, nella *School for Scandal*, rivela intenti morali simili a quelli di Wycherley; soltanto che il moralismo non appare più sovversivo, perché l'ascesa della borghesia aveva trasformato gli scrittori d'avanguardia in portavoce di una classe potente. Sheridan fa un processo satirico all'alta società inglese, come Shaw lo farà alla classe media, con analoga efficacia. Il suo dialogo, meno fine di quello di Congreve, è il più rapido e il più vivace che mai si sia udito su un palcoscenico inglese; e come creatore di caratteri comici l'autore degli scandalosi sir Benjamin Backbite e lady Sneerwell, della stravagante Lydia Languish e della sfortunata Mrs. Malaprop, dello scrittore sir Fretful Plagiary e del critico Puff è secondo soltanto a Ben Jonson. Ma in Sheridan sparisce definitivamente la tradizione nazionale del teatro inglese, che

viene sostituita dalla forma del teatro europeo internazionale derivato da Molière, Holberg e Goldoni. Tutti i commediografi inglesi del XIX secolo, fino all'avvento delle traduzioni di Ibsen, imiteranno Sheridan, figura di transizione tra Wycherley e Wilde.

Ma nessuno di loro sarà un grande commediografo. L'Inghilterra borghese del XIX secolo non avrà un teatro di valore letterario; in compenso avrà un grande romanzo, che si ispirerà molto alle esperienze drammaturgiche. Samuel Richardson trasse ispirazione dalla commedia sentimentale di Cibber e Steele; Fielding cominciò producendo farse satiriche. Il vero successore di Sheridan è Jane Austen, della quale i migliori critici elogiarono la forza di caratterizzazione drammatica dei suoi personaggi. Perfino Dickens, appassionato di teatro, seguirà [1110] la medesima tradizione, il che mostra, ancora una volta, la portata del genere della "commedia borghese".

Tra le letterature che coltivarono questo genere manca quella francese. Né la schematizzazione di Molière fatta da Destouches, né la farsa di Regnard, né la commedia psicologica di Marivaux potevano produrre un Holberg o un Goldoni. Voltaire, che dominava tutti i generi e che pareva un commediografo nato, non produsse alcuna commedia apprezzabile. Il fatto appare tanto più strano nella misura in cui è certo che sia esistito un inizio di commedia sociale in Dancourt e Lesage. Sarà necessario cercarne le ragioni nella struttura antibarocca della commedia di Molière e nelle conseguenze stilistiche del Classicismo, che limitarono la capacità di diffusione del genere. Soltanto alla fine del secolo appare anche in Francia la commedia borghese, con Beaumarchais; ma il suo teatro significava l'abbandono definitivo del modello di Molière. Tanto fu il tempo necessario (sarebbe questo il motivo sociologico del ritardo) affinché la borghesia francese rompesse la pseudomorfosi aristocratica, imbevendosi della coscienza di classe che l'avrebbe portata a fare la Rivoluzione.

Le commedie di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) costituiscono, nella storia del teatro francese del XVIII secolo, una novità assoluta: per la prima volta dopo le farse di Molière la gente può ridere, e ridere a crepapelle, mentre la commedia di Destouches e Marivaux permetteva soltanto di sorridere. Beaumarchais fa una critica sociale più forte di quella dell'autore del *Georges Dandin* e del *Bourgeois-gentilhomme*, e in senso opposto. Di Molière sembra conoscere soltanto quelle farse allegre che la critica severa del Classicismo [1111] aveva condannato. Vale a dire che Beaumarchais non discende dalla tradizione della commedia seria che era cominciata con Molière, ma dalla tradizione della farsa maldicente che con Molière era finita. Da ciò gli elementi premolieriani e stranieri, italiani e spagnoli, del suo teatro: la "*gaillardise gauloise*"⁸⁷, la vivacità rapidissima dei dialoghi come nei recitativi dell'opera buffa italiana, la caratterizzazione di personaggi che somigliano molto alle maschere della Commedia dell'Arte; perfino l'ambiente

⁸⁷ N. d. t.: Buonumore, vivacità gallici (francesi).

spagnolo in cui si svolgono le sue due maggiori commedie pare una reminiscenza delle origini remote della commedia francese. Tutti questi elementi messi assieme rinnovano la farsa tradizionale, la farsa della borghesia medievale francese, conferendole un nuovo significato: serve, ora, a rivendicazioni sociali mai osate. «*Métier d'auteur, métier d'oseur*»⁸⁸ diceva Beaumarchais, scrivendo il famoso monologo di Figaro, nel quale confronta i vantaggi della nascita in seno alla nobiltà con le difficoltà di carriera della *roture*⁸⁹; ma il grido della rivoluzione «*finit par des chansons*»⁹⁰. Farsa musicale come espressione delle rivendicazioni della borghesia il cui portavoce, in questo caso, è un “audace”, o meglio un “*brasseur d'affaires*”⁹¹. La letteratura di Beaumarchais è in incidente nella sua vita avventurosa di proletario parigino, orologiaio, maestro di musica di principesse reali, agente segreto, fornitore d'armi, editore delle opere complete di Voltaire e nuovamente “*brasseur d'affaires*” nella repubblica. Un tecnico brillante, sebbene autodidatta, dei grandi affari, fatto cui corrisponde la sua brillante tecnica drammaturgica che ottiene effetti eccitanti con elementi di evidente inverosimiglianza. Non pensava di rivendicare i diritti più elementari dei proletari parigini, occupato com'era a diventare un borghese e un milionario. Alzò la voce soltanto quando la magistratura e l'amministrazione dell'*ancien régime* gli misero i bastoni tra le ruote. Allora scrisse un grande monologo come un suddito indignato, le eloquenti *Mémoires* (Memorie) contro il giudice Gozman; e proseguì con il monologo sovversivo di Figaro. Beaumarchais parlava in nome di se stesso: da ciò la violenza delle accuse e lo spirito mordace che deride e demolisce la censura; e quando tutto terminò in “canzoni”, si osservò che aveva parlato il portavoce dell'intera borghesia, dell'epoca, del continente, un grande satirico, un maestro della risata che uccide. Ma non uccise senza lacrime. «*Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer*»⁹². Qualche volta Beaumarchais pianse anche, [1112] nelle apostrofi straordinariamente eloquenti delle *Mémoires*, in commedie sentimentali come *Eugénie* (1767) e *La mère coupable* (La madre colpevole, 1792), e nell'ultimo atto di *Le Mariage de Figaro* (Il matrimonio di Figaro, 1784). E questo sentimentalismo è il sintomo più sicuro del carattere borghese del suo teatro. Dal punto di vista psicologico il sentimentalismo è il rovescio della sensualità, e questa, nelle commedie di Beaumarchais, è già espressione di un brutale materialismo: «*Boire sans soif et faire l'amour en tout temps, madame, il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes*»⁹³. Ma in Beaumarchais c'è ancora un riflesso della poesia del Rococò francese: la sensualità leggermente perversa della figura

⁸⁸ N. d. t.: «Mestiere d'attore, mestiere da audaci».

⁸⁹ N. d. t.: Il basso ceto.

⁹⁰ N. d. t.: «Finisce in canzoni».

⁹¹ N. d. t.: Affarista, faccendiere.

⁹² N. d. t.: N. d. t.: BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Seville*, atto I, scena II: «Mi affretto a ridere di tutto, per paura di essere obbligato a piangere».

⁹³ N. d. t.: BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, atto II, scena 21: «Bere senza sete e fare l'amore in ogni tempo, signora, soltanto questo ci distingue dalle altre bestie».

di Chérubin appartiene al mondo di Bouchere e Fragonard. Beaumarchais, malgrado tutta l'aggressività e la maldicenza, non dissimula la simpatia per il suo conte Almaviva. Vuole distruggere un ordine sociale al di fuori del quale la sua arte non sarà possibile. Da ciò risulta una certa poesia che, tra le righe, è malinconica, una poesia che troverà la sua piena espressione solo nella musica di Mozart. Ciò che "finì in canzoni" fu la pseudomorfo aristocratico-classicista della borghesia "alla Voltaire", del quale Beaumarchais fu, non a caso, l'editore delle opere complete, qualcosa come un esecutore testamentario.

La Rivoluzione arrivò, e non tardò a rivelare il suo carattere essenzialmente borghese, capitalista. Al popolo rimase soltanto lo *jus murmurandi*⁹⁴. La commedia di Beaumarchais subì, nei suoi successori, trasformazioni analoghe, e la dissociazione dei suoi elementi costitutivi: perse l'atmosfera poetica, sostituendo l'aggressività col moralismo e conservando soltanto la nuova tecnica di costruzione drammaturgica che sarà quella del pacifico borghese Augier e del severo moralista Dumas Figlio. E lo spirito allegro e maldicente di Beaumarchais se ne tornò là da dove era venuto, nei suburbi popolari di Parigi, sopravvivendo nel vaudeville, nel quale si dice tutto, francamente e allegramente, e nel quale "*tout finit par des chansons*".

⁹⁴ N. d. t.: Il diritto di mugugnare.