

[1113] Cap. III: Il Preromanticismo.

Gli storiografi della letteratura inglese e tedesca furono sempre consapevoli della lenta preparazione di quello che sarebbe stato il Romanticismo già nel corso del XVIII secolo: Thomson e Young, Gray e Cowper sono i precursori di Wordsworth e Coleridge, e il sentimentalismo di Samuel Richardson, ancora nella prima metà del secolo, si collega al *Werther* di Goethe. Questi, a sua volta, appartiene al movimento tedesco dello “*Sturm und Drang*” (“Tempesta e impeto”)¹, che anticipò molti elementi del Romanticismo dal quale, in fondo, solo l’episodio classicista di Weimar lo separa. Il caso francese è differente: l’inizio ufficiale del Romanticismo sarebbe la pubblicazione, nel 1820, delle *Méditations poétiques et religieuses* (Meditazioni poetiche e religiose) di Lamartine, seguite nel 1830, nel teatro, dalla decisiva “*bataille d’Hernani*”². I precursori francesi, Chateaubriand e Madame de Staël, sono già contemporanei del pieno Romanticismo anglo-tedesco. Ciò che di “romantico” esiste nella letteratura francese del XVIII secolo non arriva a costituire un movimento coerente. Resta il caso di Rousseau. Ma le conseguenze del pensiero russoviano, romantiche in Germania e in Inghilterra, furono rivoluzionarie in Francia, e agli antiromantici francesi piaceva considerare lo svizzero Rousseau come uno straniero, attribuendo anche i sentimentalismi “preromantici” del Rococò francese a influenze straniere, soprattutto inglesi. In Francia non ci sarebbe stata, pertanto, una [1114] lenta elaborazione del Romanticismo, bensì un’invasione rivoluzionaria di “preromanticismi” di origine straniera. Questo concetto, per quanto inesatto possa essere, si è tuttavia rivelato molto utile ai fini della schematizzazione, così da venire accettato dagli storiografi della letteratura inglese e tedesca. Invece di parlare del “Romanticismo *ante litteram*” del XVIII secolo, essi hanno adottato il termine “Preromanticismo”, interpretato come somma dei movimenti romantici nell’Europa del XVIII secolo, compresa la Francia di Rousseau.

Il Preromanticismo³ è un fenomeno molto ben definito: una nuova sensibilità poetica, più intima, della natura, inclinazioni religiose e mistiche, sentimentalismo, rivolta contro le convenzioni estetiche del Classicismo, gusto per la poesia popolare e primitiva, e infine una mentalità che oscilla tra tristezza malinconica e protesta rivoluzionaria. Ma al di là della definizione stilistica, il problema storico del Preromanticismo si presenta difficile: la sua trasformazione in Romanticismo, così come lo conosciamo, difficilmente sarebbe stata possibile senza le influenze russoviane provenienti dalla Francia. In Francia tuttavia il sentimentalismo inglese si trasformò in emozione rivoluzionaria. Il

¹ N. d. t.: Sullo *Sturm und Drang* si veda il cap. 6.4, in particolare pp. 1262 e 1266 ss.

² N. d. t.: “Battaglia di Hernani”, cfr. cap. 7.3, p. 1612.

³ M. LAMM, *Upplysningstidens Romantik*, 2 voll., Stockholm, 1918/1920; P. VAN TIEGHEM, *Le préromantisme*, 3 voll., Paris, 1948.

problema storico del Preromanticismo risiede, pertanto, nelle relazioni letterarie anglo-francesi; è questo il motivo per cui lo studio del Preromanticismo cominciò proprio in Francia, per quanto essa fosse considerata un “paese privo di un Preromanticismo ben definito”. Lo studio di quelle relazioni anglo-francesi⁴ fornisce, tuttavia, risultati inattesi. Le traduzioni di Thomson fatte da Madame Bontemps (1760), quelle di Young (1769) e di *Ossian* (1777) fatte da Le Tourneur (dopo i primi tentativi di Turgot e Suard nel 1760 e nel 1761) trovano in Francia il Preromanticismo russoviano già in piena fioritura: non lo creano, e anzi vengono da esso motivate. Opposto (ma con conseguenze simili) è il caso di Milton, che nel corso del XVIII secolo esercitò in tutta Europa influenze di stampo preromantico, tranne in Francia; le traduzioni del *Paradise Lost* fatte da Dupré de Saint-Maur (1729) e Louis Racine (1755) arrivarono troppo presto, e non ebbero [1115] ripercussioni. I francesi vedevano Milton come un “poeta cristiano”, e le intenzioni e le personalità dei traduttori, che erano dei classicisti “reazionari”, confermarono il preconetto razionalista; solo Chateaubriand sarà, fino a un certo punto, “miltoniano”, in senso preromantico. Le autentiche influenze inglesi, incontestabili già durante la prima metà del secolo, sono di altra natura. Lo “*Spectator*” di Addison e Steele fu tradotto già nel 1714. Grande fu la gloria francese di Pope: Robeton tradusse l’*Essay on Criticism* nel 1717; Madame Caylus tradusse, nel 1728, *The Rape of the Lock* (Il ricciolo rapito), e Le Franc de Pompignan pubblicò nel 1740 la versione di una poesia religiosa di Pope, *La Prière universelle* (La preghiera universale). Pope fu recepito in Francia come classicista, poeta rococò e “reazionario” religioso: nulla di preromantico. Una nuova prospettiva si aprì nel 1734 con le *Lettres philosophiques* (Lettere filosofiche) di Voltaire, che rivelarono ai francesi un’Inghilterra tollerante, deista e razionalista, quasi l’opposto del Preromanticismo, con le sue inclinazioni mistiche e sentimentali. Ma Voltaire non fu il primo; già nel 1731 i francesi avevano conosciuto l’Inghilterra tramite il volume V delle *Mémoires et aventures d’un homme de qualité* (Memorie e avventure d’un uomo di qualità) dell’abbé Prévost⁵, la cui *Manon Lescaut* del 1731 precede di nove anni la *Pamela* di Richardson. La medesima relazione si ha, del resto, tra *Pamela* e la *Vie de Marianne* di Marivaux, di modo che si è potuto pensare a un’influenza, peraltro molto improbabile, del francese sul preromantico inglese⁶. Ma è certo che il sentimentalismo preromantico ha rapporti, per quanto sotterranei, con la sensualità dei libertini della Reggenza, e non solo della Reggenza. Oggi sappiamo⁷ che le idee di Prévost sull’Inghilterra erano già state

4 J. TEXTE, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Étude sur les relations littéraires de la France et de l’Angleterre au XVIIIe siècle*, Paris, 1895; D. MORNET, *Le romantisme en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1912.

⁵ Edizione critica del vol. V delle *Mémoires et aventures d’un homme de qualité* di Prévost a cura di M. E. J. Robertson, Paris, 1927.

⁶ La questione dei rapporti tra Marivaux e Richardson è stata studiata da H. S. HUGHES, *Translations of ‘Vie de Marianne’ and their Relation to Contemporary English Fiction*, in “*Modern Philology*”, XV, 1917.

⁷ C.-E. ENGEL, *L’abbé Prévost en Angleterre*, Paris, 1939.

concepito precedentemente ai suoi primi viaggi in quel paese. L'Inghilterra che egli presentò ai francesi è frutto della lettura di Wycherley, Vanbrugh, Farquhar, Otway e dei romanzi picareschi di Defoe. E' l'Inghilterra della tragedia e della commedia della Restaurazione, paese di seduttori aristocratici, prostitute e ladri, di una moralità [1116] assai dubbia, comune alla Restaurazione e alla Reggenza. E Cleveland, l'eroe del romanzo di avventure di Prévost, è un uomo «*sombre, capricieux, neurasthénique, exalté, torturé par les scrupules, le spleen et le vent d'Est*»⁸: in sostanza, un preromantico.

L'analisi delle relazioni letterarie anglo-francesi conferma la tesi circa il Neobarocco licenzioso della Restaurazione e della Reggenza come punto di partenza comune dell'Illuminismo e del Preromanticismo⁹. Lo stretto rapporto tra sensualità e sentimentalismo è un fatto conosciutissimo in psicologia. Rimangono da spiegare la transizione dall'ottimismo razionalista dell'"armonia dell'universo" al pessimismo e alla malinconia, e le motivazioni psicologiche e sociali dell'atteggiamento rivoluzionario.

La risposta sarebbe che l'ottimismo dell'"armonia dell'universo" non ha soltanto radici razionali. L'esempio (un esempio importantissimo) è Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, 3° conte di S., 1671-1713). L'opposizione del nobile lord alle convenzioni morali e religiose della sua terra e i suoi stretti rapporti con i deisti non sono prove di un razionalismo autentico. Il deista crede in una perfezione e in un'armonia dell'universo così grandi che gli interventi divini (miracoli e rivelazioni) divengono superflui. Shaftesbury accettò questo ottimismo cosmico, ma per motivi differenti, irrazionali. L'influenza dei platonici di Cambridge lo portò a un'interpretazione entusiastica dell'"armonia universale" alla maniera di Giordano Bruno, dal quale l'inglese apprese la credenza nella perfettibilità del mondo e dell'uomo, garantita dalla comunione tra le creature e l'universo, come pure tra gli oggetti e le idee platoniche. Il vecchio problema del platonismo, quello della relazione tra le idee, da un lato, e gli oggetti e le creature particolari dall'altro, Shaftesbury lo risolse alla maniera della filosofia stoica: i semi del bene e del bello sono sparsi dappertutto, e comunicano una vita superiore alle realtà materiali. Da ciò la fede antiempirista [1117] di Shaftesbury nelle idee innate, che domina la sua estetica e la sua etica. Le idee estetiche innate spiegano le attività del "genio" negli artisti, e le idee etiche innate permettono di stabilire un'etica del sentimento senza sanzioni divine.

Shaftesbury è il grande filosofo del Preromanticismo. L'estetica dell'entusiasmo geniale rompe le catene delle regole classiciste: agirà così ancora in Schiller, grande ammiratore di Shaftesbury. Il "*moral sense*" (senso morale) come principio di un'etica laica fu adottato dai sensisti inglesi, e riappare in Adam Smith, che diede dell'"armonia dell'universo" un'interpretazione economica in

⁸ N. d. t.: «Cupo, capriccioso, nevristenico, esaltato, tormentato dagli scrupoli, dallo *spleen* e dal vento dell'Est».

⁹ Si vedano gli ultimi paragrafi del capitolo "Il Rococò" (cap. 6.1).

senso borghese. E la sensibilità come principio filosofico generale trovò un sostenitore validissimo in un altro grande ammiratore di Shaftesbury: Rousseau.

Nell'ottimismo entusiastico di Shaftesbury si trovano i germi spirituali dell'etica e della rivoluzione borghesi e dell'estetica preromantica. Non tarderà tuttavia il conflitto tra le sue conseguenze contraddittorie. Nella buona società utilitarista che allora veniva a delinearsi non c'è posto per l'artista, che avendo perduto i suoi protettori aristocratici si ritira nell'ambiente dei caffè letterari. La letteratura è ora libera dalle catene dell'estetica classicista; ma si serve della nuova libertà per dare all'ottimismo e al razionalismo dei borghesi rivoluzionari una risposta malinconica e pessimista. All'industriale e al commerciante, liberi dalle limitazioni della legislazione feudale e mercantilista, corrisponde adesso lo scrittore libero dalle limitazioni del dogma classicista. Ma mentre i borghesi costituiscono una nuova società, accanto e allo stesso tempo al posto di quella vecchia, gli artisti rimangono esclusi: invece di dipendere dalla corte o dal salario aristocratico, ora dipendono da un potere anonimo, il pubblico.

Due qualità caratterizzano il nuovo pubblico: è anonimo e non dispone, in generale, di una formazione umanistica, classica. E' in quel momento che la lingua latina perde definitivamente il suo funzione di lingua internazionale; lo stesso accade nella letteratura scientifica. Le lettere greco-latine, fino ad allora proprietà comune di tutte le persone colte, divengono monopolio degli eruditi, e non possono più fornire il criterio dogmatico di tutta l'attività letteraria. Nella "*Querelle des anciens et des modernes*" vincono, alla fine, i *modernes*: cade il principio dell'imitazione degli antichi, ma cade altresì il principio dell'"imitazione della natura". Non esistono più "regole" obbligatorie; l'attività poetica [1118] è regolata dalle capacità individuali, e la società non impone più le limitazioni delle "buone maniere", perchè non esiste più una "società" in senso letterario, ma soltanto un "pubblico" anonimo, amorfo, fatto di lettori separati e indipendenti gli uni dagli altri, così come ogni autore è separato e indipendente dagli altri. L'"imitazione" non esiste più, né in senso umanista, né in senso dottrinale, né in senso sociale. Sarà necessario sostituire l'"imitazione" con un altro principio estetico, compito del quale si fa carico una nuova disciplina filosofica: l'estetica¹⁰.

La parola compare per la prima volta nel 1735 in un trattato di Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), lo stesso che poi pubblicò, nel 1750, la prima grande *Aesthetica*. Il nome della nuova disciplina fu scelto per definirne le fonti: è *scientia cognitionis sensitivae*¹¹, mentre le altre scienze si occupano della *cognitio rationalis*¹². Questa teoria irrazionalista dell'arte, che deriva direttamente

¹⁰ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, Madrid, 1891; B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (p. II), 6.a ed. Bari, 1928.

¹¹ N. d. t.: Scienza della conoscenza sensibile.

¹² N. d. t.: Conoscenza razionale.

dalla psicologia di Leibniz, non è del tutto nuova. La teoria del Preromanticismo trovò i suoi primi difensori, molto presto, in Italia¹³. Sono i teorici italiani dell'inizio del secolo (come nei trattati *Della perfetta poesia italiana* (1706) di Muratori e *Della ragion poetica* (1708) di Gravina) che ammettono e riconoscono il ruolo creativo della libera immaginazione accanto al ruolo regolatore della dottrina letteraria; sono già vicini alla teoria dell'entusiasmo creatore e del “*sense of beauty*” (senso della bellezza) di Shaftesbury, che a quell'epoca risiedeva in Italia. L'arte dunque non è il prodotto delle riflessioni della ragione, bensì il prodotto dei moti inconsci dell'immaginazione, dell'ispirazione. Resta da sapere come sia stato possibile che quasi tutta la letteratura, dal Rinascimento al Classicismo, abbia rinunciato a questa libertà di ispirazione sottomettendosi ai modelli greco-romani e alle “buone maniere” della società. Questo problema venne risolto da Vico: la poesia dei popoli primitivi, nella giovinezza delle nazioni, obbedisce soltanto all'ispirazione, mentre col progresso della civiltà cominciano a prevalere la riflessione e gli elementi razionali.

[1119] L'estetica vichiana conteneva il germe di una revisione e rivoluzione di tutti i criteri estetici; ma il secolo dell'Illuminismo non era preparato ad accettarla, e Vico cadde pertanto in un completo oblio. Al posto della sua estetica sorsero diversi tentativi di salvare il principio dell'“imitazione” dandogli un nuovo fondamento psicologico o limitandone l'applicazione: *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Indagine psicologica sulle origini delle nostre idee del sublime e del bello, 1757) di Burke e *Lakoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Laocoonte, ovvero oltre i confini della pittura e della poesia, 1766) di Lessing. Si trattava di evitare l'anarchia letteraria. Il pensiero vichiano sopravvisse tuttavia grazie al maggior critico letterario del Preromanticismo, Herder, che invece di basare l'attività poetica sul genio individuale, irresponsabile e capriccioso, la basava sul genio nazionale, sulle strutture mentali caratteristiche delle diverse nazioni. Herder diede così la spiegazione teorica del gusto della seconda metà del XVIII secolo per le poesie “nazionali”, come quella scandinava e quella scozzese, per la poesia popolare, nella quale il genio nazionale si esprime con maggiore purezza, e per la poesia medievale, quella cioè precedente l'imitazione razionale degli antichi. I geni individuali furono, questa volta, considerati come le massime espressioni del genio delle loro rispettive nazioni ed epoche; si rafforzò il culto di Shakespeare, genio della nazione inglese e dell'epoca rinascimentale. Questa non venne più vista attraverso le lenti delle regole del Classicismo francese, non perché tali regole fossero false, ma perché appartenevano a un'altra epoca e a un'altra nazione. Ogni epoca e ogni nazione hanno le loro “regole”. A questo punto il concetto di “genio” non comportava più l'idea dell'individualismo anarchico e diventava capace di sostituire il concetto di “imitazione”.

¹³ I. G. ROBERTSON, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1923.

La storia del concetto di “genio”¹⁴ può essere seguita attraverso le traduzioni del *Cortegiano* di Castiglione nelle diverse lingue europee. Il “*genius*”, lo spirito tutelare degli antichi, viene secolarizzato e trasformato in spirito autonomo dell’individuo enciclopedicamente formato e reso capace di vincere in tutti i compiti di un “cortegiano”. Tutti gli “ingegni” [1120] sono considerati uguali, così come tutti i “cortegiani” sono uguali. Nel Rinascimento le limitazioni delle “buone maniere” aristocratiche escludono l’interpretazione individualista del concetto. Solo un pensatore in parte religioso come Cardano sottolinea il ruolo dell’ispirazione nella formazione dei “geni”; e un pensatore prebarocco come Juan Huarte accentua il ruolo della libera immaginazione. In seguito, il desiderio di apparire brillanti nelle riunioni accademiche, all’Hôtel de Rambouillet e nei salotti aggiunse alla “formazione” del genio un’altra qualità allo scopo di farlo sopravvivere nella lotta per la sopravvivenza degli spiriti: l’originalità. Marinismo, gongorismo e concettismo apprezzano la metafora nuova, l’“idea” nuova. *L’Agudeza y arte de ingenio* di Gracián è un manuale di originalità. Ma si tratta sempre di una qualità dell’intelligenza, dello spirito; maniere, costumi e sentimenti si sottomettono alla dittatura della società. Fu solo quando il poeta si ritirò dal salotto diventando un *bohémien*, a volte maleducato e sordido, come un Johnson, a volte libertino, come un Diderot, e quasi sempre pieno di *spleen* e di capricci, come un Rousseau, che si scoprì il valore dell’originalità del sentimento come fonte dell’originalità della poesia. Allora Edward Young, che fu l’incarnazione stessa dello *spleen* inglese, pubblicò le *Conjectures on original Composition* (Congetture sulla composizione originale, 1759). Il poeta definì se stesso con due versi di Shakespeare:

*The lunatic, the lover, and the poet,
Are of imagination all compact*¹⁵,

paragonando l’ispirazione agli stati semicoscienti dell’anima. L’infanzia è considerata come l’età poetica per eccellenza, e i prodotti letterari dell’infanzia dell’umanità, come la Bibbia, Omero e la poesia popolare e medievale, vengono sempre più idolatrati, mentre l’ideale della perfezione artistica crolla.

E’ una rivoluzione dei valori letterari. Stupisce tuttavia il fatto che la rivoluzione estetica non coincida del tutto con la rivoluzione politica e sociale che si prepara nello stesso tempo. Accade quasi il contrario. Certamente esistono eccezioni come Diderot, e la più grande di tutte è Rousseau. Ma di tratta di eccezioni. In generale non sono i preromantici a rappresentare le rivendicazioni

¹⁴ H. WOLF, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs*, Leipzig, 1923; E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen, 1926; P. GRAPPINS, *La théorie du Génie dans le Préclassicisme allemand*, Paris, 1952.

¹⁵ N. d. t.: SHAKESPEARE, *A Midsummer-Night’s Dream*, atto V, scena 1: «Il pazzo, l’amante e il poeta / sono composti interamente di fantasia».

politiche e sociali: lasciano questo ruolo ai classicisti. Del Classicismo ortodosso di Voltaire, sovversivo in tutti gli altri sensi, [1121] non è più necessario parlare. Un classicista ortodossissimo è la Jean-François de Harpe (1739-1803), autore di tragedie voltairiane; come critico del “*Mercur de France*” esercitò una dittatura letteraria ferrea, e ancora alla fine del secolo il suo *Cours de littérature ancienne et moderne* (Corso di letteratura antica e moderna, 1799) era la Bibbia e il codice del Classicismo; ma La Harpe professa idee politiche avanzate e rivoluzionarie. In molti dei grandi organi del rinnovamento letterario (le “*Novelle letterarie*” di Giovanni Lami pubblicate a Firenze dal 1758, le “*Briefe, die neueste Literatur betreffend*” (Lettere concernenti la letteratura recente, dal 1759) di Lessing e Moses Mendelssohn, “*Der Teutscher Merkur*” (Il Mercurio Tedesco, dal 1773) di Wieland, regna la neutralità politica. In compenso “*The Edinburgh Review*” (La Rivista di Edinburgo, dal 1802) di Francis Jeffrey, Sydney Smith e Henry Brougham, organo principale del liberalismo britannico e degli spiriti avanzati in materia politica, che in piena guerra contro la Francia non si mostrò del tutto ostile alla Rivoluzione francese, sarà una roccaforte della reazione letteraria, del culto di Pope in pieno Romanticismo. I grandi campioni della libertà politica sono quasi tutti reazionari in materia letteraria. Il più potente portavoce del liberalismo di tutto il XVIII secolo fu forse l'autore anonimo delle *Letters of Junius* (Lettere di Junius, 1772), oggi identificato, dalla maggior parte dei ricercatori, con sir Philip Francis (1740-1818). Alto funzionario dell'amministrazione coloniale in India, Francis, che in quelle lontane terre rappresentava, come ogni cittadino inglese, la dignità regale, si ribellò in seguito, in patria, ai tentativi insipidi di re Giorgio III di limitare quella dignità e le prerogative del parlamento. Le sue lettere, pubblicate sul “*Public Advertiser*” sotto lo pseudonimo di Junius, furono il manifesto dell'opposizione liberale, che rivendicava la libertà d'impresa contro i re che non volevano ascoltare la verità; la lettera XXXV, [1122] indirizzata allo stesso sovrano, è uno degli esempi più straordinari di prosa inglese: una prosa molto latinizzata, dai grandi periodi ciceroniani, di una grandezza classica.

Il poeta di quei giorni turbolenti, che precedettero la Rivoluzione Americana, fu Charles Churchill (1731-1764), collaboratore del giornalista e agitatore John Wilkes per il “*North Briton*”. Churchill è stato considerato da alcuni come una promessa di genio che morì troppo presto; ed è vero che i suoi versi, duramente scolpiti, rivelano uno spirito di poeta satirico degno di Dryden, sebbene con minor forza morale e con più amarezza. Ciò che gli manca, tuttavia, è l'originalità. *Gotham* (1764) contiene elementi preromantici; ma la sua opera principale, il poema satirico *Rosciad* (1761), non si allontana dallo stile di Pope. Il radicale si dimostra un classicista ordinario.

I radicali francesi offrono il medesimo spettacolo. Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort (1741-1794), rivoluzionario quasi anarchico e autore degli aforismi più mordaci in lingua francese, scrisse una tragedia voltairiana, *Mustapha et Zéangir* (1778), come pure elogi accademici di Molière e La

Fontaine. Mirabeau (Honoré Gabriel Riqueti, conte di M., 1749-1791), la grande voce della ragione rivoluzionaria, fu forse il maggiore oratore politico del secolo: dagli oratori politici parlamentari del XIX secolo egli si [1123] distingue per il grande estro, che non è, però, conseguenza dell'improvvisazione. I discorsi di Mirabeau furono elaborati con grande cura letteraria, e poi pronunciati con il temperamento di un grande attore. Tra tutti gli oratori moderni Mirabeau fu quello che più si avvicinò ai procedimenti di lavoro propri dell'eloquenza antica; e il suo stile, nel sublime come nell'epigrammatico, corrisponde all'ideale demosteniano. Il tribuno è un classico. Ma le analogie non finiscono qui. Una generazione più tardi, in pieno Romanticismo, il maggior libellista dell'opposizione liberale è Paul-Louis Courier (1772-1825). Ufficiale dell'esercito napoleonico ritiratosi in campagna, dove visse coltivando le viti, non poteva adeguarsi al patriarcalismo reazionario della restaurazione borbonica e le lanciò contro i suoi libelli, più arguti che violenti e di grande efficacia giornalistica. L'individualismo indomabile di Courier riesce simpatico; ma la rilettura di quei libelli è una delusione: Courier rivela il malumore di un borghese che deve pagare le tasse. Finì assassinato, ma non dagli agenti del governo, bensì dai contadini che aveva maltrattato. L'ironia continua del suo stile finisce per stancare il lettore; è l'artificio del grecista erudito che considerava quale opera principale della sua vita la traduzione dell'idillio *Dafni e Cloe* di Longo. Il libellista liberale è l'ultimo rappresentante del Classicismo illuminato; nel pieno della lotta costituzionale non dimenticò l'Arcadia anacreontica.

Questo accadeva quasi un secolo dopo l'apparizione del Preromanticismo, movimento che non conosce frontiere nazionali e neppure ideologiche. Le origini del Preromanticismo e la sua indipendenza dal movimento politico si manifestano in un curiosissimo monaco [1124] spagnolo, il benedettino Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1647), figlio del secolo XVII e possessore di una cultura enciclopedica (che partendo dalla teologia arrivava, passando per le lettere, fino alla biologia e alla medicina) che solo gli eruditi barocchi sapevano mettere assieme. L'ortodossia cattolica di un monaco spagnolo è fuori discussione, per quanto egli appartenga al XVIII secolo, che fu quello in cui il papa Benedetto XIV accettò la lettera con cui Voltaire gli dedicava *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* (Il fanatismo, o Maometto il Profeta, 1741). “*In necessariis unitas, in dubiis libertas*”¹⁶ è un vecchio principio cattolico; e al padre Feijóo apparivano dubbie molte cose. E' un grande avversario delle superstizioni popolari e un grande divulgatore delle conoscenze scientifiche e utili; il suo modello di pensiero è Bacon. Evidentemente non pretende di purificare o riformare la Chiesa romana; ciò che gli importa è la riforma della sua patria decadente. E' un riformatore mosso dal patriottismo, e mirando a questo fine diffonde le idee dell'Illuminismo francese. E' soprattutto un sostenitore della tolleranza, e la sua discussione con un ebreo di Bayonne

¹⁶ N. d. t.: “Nelle cose necessarie unità, in quella dubbie libertà”.

è un modello di dignità sacerdotale e simpatia filantropica. Ma proprio per ragioni di tolleranza rifiuta il razionalismo intollerante. Mostra il massimo rispetto per le grandi tradizioni nazionali ed ecclesiastiche spagnole, per l'ascetismo e per la mistica, e la sua venerazione per la letteratura francese non esclude l'ammirazione per Lope de Vega e Calderón, che i suoi contemporanei francofili disprezzavano. In questo senso, il religioso non merita il soprannome di "Voltaire spagnolo" che i suoi nemici gli diedero. La sua tolleranza è anche estetica: non ammette il dogma di Boileau. E così scrisse, nel 1734¹⁷, i trattati *Razón del gusto* (Ragione del gusto) e *El no sé qué* (Il non so che), pubblicati nel VI volume del *Teatro crítico universal* (Teatro critico universale, 1726-40), che si collocano tra Gravina e Vico, da un lato, e i teorici inglesi e tedeschi del Preromanticismo dall'altro. Come Gravina e Shaftesbury, Feijóo sottolinea l'importanza dell'"entusiasmo" nella produzione poetica, pronunciandosi contro lo stile solenne ed elevato, come farà Wordsworth. La data del 1734 nel frontespizio [1125] di quei trattati conferma ancora una volta l'indipendenza del pensiero preromantico dagli altri movimenti del secolo. Il fattore cronologico è altrettanto secondario quanto quello politico.

Feijóo è meno un critico letterario che non un critico della civiltà, nel senso in cui oggi si attribuisce tale qualifica a pensatori come Burckhardt. Fu il XVIII secolo a creare questa disciplina dello spirito. La forza dominante, lo *Zeitgeist* (spirito dell'epoca) di quel secolo è il razionalismo, ed è contro questo che si dirige la critica, rivendicando i diritti del sentimento. Chi porta avanti tale rivendicazione è tuttavia l'intelligenza, che è antisentimentale per definizione. La conseguenza è una contraddizione dialettica, per la quale l'ottimismo sentimentale di Shaftesbury si decompone cedendo a una mentalità malinconica e, alla fine, pessimista.

Il punto di partenza di questa evoluzione è lo stesso pensiero di Shaftesbury, che è ottimista perché crede nella perfettibilità dell'uomo e del mondo, il che implica la negazione del peccato originale; come tutti i pensatori di stile borghese, Shaftesbury è antipascaliano. Ma la perfettibilità non si identifica con il progresso dei razionalisti: non si realizza per mezzo di scoperte scientifiche e liberandosi dalle tradizioni, ma grazie ad entusiasmi estetici e generosità morali che mettono l'uomo in contatto immediato con l'anima dell'universo. L'entusiasta Shaftesbury è l'opposto dello scettico manicheo Bayle, e non cadrà nel pessimismo di Voltaire, che è la tentazione permanente dei razionalisti. E' certo uno stoico, ma non della stirpe degli stoici pessimisti del barocco, Se Shaftesbury fosse stato un uomo d'azione, avrebbe professato lo stoicismo virile, resistente, di Lucano, e al massimo sarebbe stato malinconico.

Uomo d'azione e spirito malinconico fu Vauvenargues (Luc de Clapiers, marchese di V., 1715-1747). Aristocratico impoverito, arrivato ad essere ufficiale della guardia reale al prezzo di grandi

¹⁷ N. d. t.: Nell'originale Carpeaux indica la data del 1733, ma il tomo VI del *Teatro crítico universal*, contenente i due trattati menzionati, reca la data del 1734.

[1126] sacrifici finanziari e della salute, dedito agli studi letterari nella solitudine delle guarnigioni di provincia, venne infine congedato, e portò a termine tra le più grandi privazioni un'opera frammentaria che lo stesso Voltaire riconobbe come geniale; morì a trentadue anni. Vauvenargues è il rappresentante ideale di uno stoicismo virile, capace di una resistenza profonda. Fu sempre considerato uno stoico, e il suo gusto di dilettante letterario per la poesia di Lucano conferma l'opinione generale. Ma Vauvenargues era un aristocratico e un ufficiale, un cavaliere della vecchia stirpe; solo la debolezza della sua salute distrusse i suoi sogni di azione gloriosa. Non accetta l'ideale stoico dell'atarassia imperturbabile; si confessa «*dominé par les passions les plus aimables*»¹⁸; avrebbe domandato, come Young, se almeno la ragione fosse stata battezzata, non essendolo state le passioni. «*Si vous avez quelque passion qui élève vos sentiments, qui vous rende plus généreux, plus compatissant, plus humain, qu'elle vous soit chère!*»¹⁹: ecco l'entusiasmo di Shaftesbury in un uomo nato per l'azione. Vauvenargues è stato definito un «*professeur d'énergie*» (professore d'energia); Stendhal, che lo adorava, riconobbe in lui la propria preferenza per le grandi anime appassionate, anche se erano meno virtuose di quelle dei timidi borghesi. La psicologia di Vauvenargues è anticristiana, o per lo meno antigiansenista. Il peccato originale non è di importanza capitale, poichè «*il y a des semences de bonté et de justice dans le coeur de l'homme*»²⁰. Non c'è nulla di più opposto al pessimismo di La Rochefoucauld. Vauvenargues aveva fiducia nella bontà della natura umana, e per questo Voltaire lo salutò come un alleato contro Pascal. Ma la fiducia di Vauvenargues non si basava sulle forze della ragione cartesiana. Come Shaftesbury, egli si affidava al *moral sense*, agli istinti che la natura ci ha dato e che corrispondono ai «semi divini» della dottrina stoica. «*La raison nous trompe plus souvent que la nature*»²¹; il che significa che soltanto la natura è ragionevole. La famosa frase di Vauvenargues, sempre citata, «*Les grandes pensées viennent du coeur*»²², non è un luogo comune di un moralista: è una vigorosa protesta contro il razionalismo del secolo e un ritorno all'*esprit de finesse* di Pascal, in contrapposizione all'*esprit géométrique*²³. Vauvenargues, malato come Pascal e lettore infaticabile dei *Pensées*, è un fratello spirituale del pensatore di Port-Royal non per la fede, ma per lo scetticismo. Un certo scetticismo, residuo antirazionalista del cristianesimo che aveva abbandonato, impedì al deista Vauvenargues di trarre le ultime conclusioni dal suo culto dell'energia, che lo avrebbero avvicinato a Nietzsche, un altro suo grande ammiratore. Tenendo conto di questo scetticismo [1127] si

¹⁸ N. d. t.: VAUVENARGUES, *Réflexions sur divers sujets, L'homme vertueux dépeint par son génie*: «Dominato dalle passioni più amabili».

¹⁹ N. d. t.: VAUVENARGUES, *Conseils a un jeune homme, Aimer les passions nobles*: «Se avete delle passioni che elevano i vostri sentimenti, che vi rendono più generoso, più compassionevole, più umano, vi siano care!».

²⁰ N. d. t.: VAUVENARGUES, *Réflexions et Maximes*, n. 294: «Vi sono semi di bontà e di giustizia nel cuore dell'uomo».

²¹ N. d. t.: *Ibidem*, n. 123: «La ragione ci inganna più spesso della natura».

²² N. d. t.: *Ibidem*, n. 127: «I grandi pensieri vengono dal cuore».

²³ N. d. t.: Cfr. cap. 5.5, p. 855.

potrebbe collocare Vauvenargues tra il pessimismo di Pascal e l'ottimismo di Rousseau; o meglio tra l'ottimismo del cristiano Pascal e il pessimismo del sentimentale Rousseau. Proprio tra ottimismo e pessimismo si trova la disposizione mentale che dà alle pagine di Vauvenargues l'incanto della simpatia umana leggermente triste: la malinconia. La contraddizione tra ragione e sentimento portò l'abate Ferdinando Galiani (1728-1787), italiano francofilo che frequentava i salotti parigini, un passo più avanti, e cioè a una revisione razionale dei valori sentimentali. Questo prete napoletano, conversatore ricco di spirito, centro ammirato del salotto di Madame Geoffrin, lasciò soprattutto ai francesi il ricordo del suo "ingegno", oltre alla sua corrispondenza, monumento allegro dell'epoca brillante di Parigi alla vigilia della Rivoluzione. Gli scritti che egli stesso pubblicò trattano, con uno stile vivace ma in modo molto serio, del valore della moneta e del commercio del grano. In tali questioni, la cui discussione si imponeva a tutte le persone, angustiate com'erano per la crisi economica della Francia, il prete napoletano fu un dilettante; ma la conoscenza del relativismo storico del suo grande compatriota Vico e il realismo politico della sua intelligenza («*je suis machiavéliste né*»²⁴) gli conferirono una superiorità rispetto alle astratte generosità dei razionalisti. Galiani arrivò ad abbozzare una nuova economia politica basata su una teoria dei valori, anticipazione sorprendente della teoria del marginalismo che soltanto un secolo più tardi, all'epoca di Jevons e Böhm-Bawerk, diventerà una scienza riconosciuta. Questa teoria dei valori (il valore degli oggetti dipende dalle necessità soggettive) Galiani l'applicò alla politica e alla psicologia. Negò il valore assoluto delle istituzioni politiche, profetizzando la rivoluzione e la trasformazione di questa in un nuovo ordine borghese. Negò il valore assoluto della morale cristiana, anticipando il pragmatismo di Nietzsche. Galiani fu il maggiore antirazionalista del secolo: lasciò sussistere soltanto gli istinti soggettivi. Ma il [1128] suo "sentimentalismo" sovversivo si servì degli strumenti dell'intelligenza razionale. Annientò gli avversari con l'*esprit*, con la risata, dietro alla quale si rivela, in rari momenti, la malinconia crepuscolare di una civiltà raffinatissima condannata a morte. In Galiani c'è qualcosa di Mozart, della copiosa allegria di Don Giovanni e degli accordi metallici del "convitato di pietra".

Il conflitto tra sentimento e ragione perviene alla piena consapevolezza in Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Come nel caso di Vauvenargues e Galiani, il legato letterario di questo professore di fisica di Göttingen consiste soltanto di aforismi; lo scetticismo, imposto dall'irrisolvibilità del conflitto, impedì realizzazioni maggiori. Come i precedenti, Lichtenberg è un precursore: la sua intelligenza lucidissima represses i suoi istinti violenti e perversi di individuo deforme e smascherò al tempo stesso il meccanismo repressivo, riconoscendo il significato dei desideri vaghi e dei sogni e anticipando così la psicanalisi. «Quando Lichtenberg fa una battuta si

²⁴ N. d. t.: «Sono un machiavellico nato».

scopre un problema», diceva Goethe, e i problemi che quell'*enfant terrible* del razionalismo sollevò furono quelli della condotta umana, problemi irrisolvibili dalla ragione. Lichtenberg è l'ultimo razionalista e il primo romantico.

Tra Vauvenargues, Galiani e Lichtenberg esiste una comunanza di problemi. Sarebbe addirittura possibile tracciare tra loro una linea evolutiva che potrebbe continuare fino a Nietzsche; limitarsi a constatare il fallimento della civiltà razionalista significherebbe interpretare in maniera anacronistica i problemi del XVIII secolo, pretendendo di risolverli secondo il punto di vista del secolo XIX. L'epoca dell'Illuminismo giunse ad altre conclusioni: la sostituzione della ragione individuale con il sentimento collettivo. Lo scetticismo di Vauvenargues, Galiani e Lichtenberg trova un rifugio di nuovi valori assoluti nel sentimentalismo democratico di Rousseau²⁵. Il più delle volte Rousseau è considerato [1129] uno dei più grandi ottimisti di ogni tempo, perché credeva così intensamente nella bontà della natura umana da costruire nuovi sistemi di educazione, di società e di stato. Altri tuttavia evidenziano il pessimismo paradossale del misantropo Rousseau, persecutore e perseguitato, che finì paranoico. In realtà Rousseau fu ottimista e pessimista contemporaneamente. Non ammetteva una tale contraddizione, perché non riconosceva la ragione logica come giudice supremo. Né vi era contraddizione, perché ottimismo e pessimismo non sono sistemi filosofici, ma stati d'animo, espressioni di temperamenti e temperature variabili dell'anima e dell'ambiente. Vauvenargues, Galiani e Lichtenberg rappresentano, all'interno della medesima situazione, temperamenti differenti e già noti (il gentiluomo stoico, il "cortegiano" antibarocco, il moralista scettico) e la temperatura dell'ambiente al quale il loro pensiero deve adattarsi è il razionalismo ottimista. Rousseau è un tipo completamente nuovo: è il primo plebeo che ha piena consapevolezza della propria classe; l'"entusiasmo" del suo maestro Shaftesbury gli serve come base d'appoggio per l'ottimismo delle sue speranze sociali e politiche. Ma l'ambiente che lo circonda ha un altro clima: è la malinconia dei letterati *bohémien*, ritirati dalla società aristocratica e, in seguito, esclusi dalla società borghese. L'intima contraddizione di Rousseau spiega il paradosso dei preromantici reazionari o [politicamente] neutri e dei libellisti radicali, razionalisti, ottimisti, e perciò fedeli al Classicismo. Allo stesso tempo viene meno il problema cronologico del Preromanticismo. Come Rousseau precede la Rivoluzione, così il Preromanticismo precede Rousseau. La rivoluzione politica e la rivoluzione letteraria non coincidono. L'atteggiamento preromantico proviene già, come rivelano i casi di Muratori e Gravina, dal Neobarocco, e accompagna sempre il razionalismo dell'Illuminismo fin dagli inizi del secolo XVIII. Il Preromanticismo diviene potente e preponderante già molto prima della rivoluzione politica, e cioè tra il 1740 e il 1760; coincide con una rivoluzione sociale che, a sua volta, non coincide con quella politica, né cronologicamente né

²⁵ N. d. t.: Su Rousseau cfr. p. 1233 ss. del presente capitolo.

nelle sue motivazioni e nei suoi fini. Il letterati preromantici non esprimono né anticipano la mentalità della borghesia che vinse nel 1794, abbattendo Robespierre e i giacobini e stabilendo il Direttorio, il primo governo puramente borghese d'Europa. Quei *bohémien* sono anzi i portavoce delle vittime della grande crisi sociale che precedette la Rivoluzione e che culminò nell'esplosione del 1789, la rivolta di un popolo nel senso più netto. La relazione tra [1130] il Preromanticismo e la crisi sociale è il rovescio sociologico della relazione letteraria tra il sentimentalismo di Richardson e il plebeismo di Rousseau.

Tra il 1740 e il 1760 il Preromanticismo divenne forte; ma è possibile determinare con maggior precisione il momento storico in cui esso si rivelò come la prima potenza letteraria d'Europa. Nel 1755 Samuel Johnson scriveva la famosa lettera a lord Chesterfield, nella quale rifiutava la protezione dell'aristocratico. Era la dichiarazione d'indipendenza della letteratura. Successivamente gli emancipati si organizzano, e anche per questo è possibile definire una data approssimativa.

Intorno al 1750 il salotto più importante di Parigi è quello di Madame du Deffand; nel 1764 la sua dama di compagnia, Mademoiselle de Lespinasse, l'abbandona, fondando un altro salotto, che sarà il più importante degli anni 1770. Gli amici sono in gran parte gli stessi (Marmontel, Turgot, Condorcet) e l'importanza della secessione sembra limitarsi a una questione di gelosie tra due sapientone. Ma non è proprio così. Madame du Deffand (Marie Anne de Vichy-Chamrond, marchesa du D., 1696-1780) è quasi l'incarnazione dell'*esprit* chiaro e asciutto del razionalismo. La parte finale della sua vita, che si prolungò per lunghi decenni di dolorosa cecità, è in deserto di noia di una dama colta e vacua; ne dà testimonianza la sua corrispondenza con l'unica persona che amò, l'inglese Horace Walpole, vacuo quanto lei, e che per diletterismo e per divertimento creò un genere romanzesco, il "romanzo dell'orrore". Nel salotto di Madame du Deffand dominava la figura di La Harpe, pontefice del Classicismo ortodosso. Mademoiselle Jeanne *Julie* Éléonore de Lespinasse (1732-1776) era del tutto differente: pareva una reincarnazione, più emancipata, della "religiosa portoghese" Mariana Alcoforado. Le sue lettere d'amore al marchese di Mora e al conte di Guibert rivelano le passioni violente che la consumavano. In lei la letteratura sentimentale del Preromanticismo diventa una realtà dolorosa. E la figura dominante del suo salotto [1131] non è un Walpole, figlio di un primo ministro di sua maestà britannica, ma D'Alembert, un trovatello incontrato presso la porta di una chiesa e allevato dalla moglie di un vetraio parigino. D'Alembert sarà del resto, per molto tempo, l'ultimo scienziato che si sia intromesso nella cose della letteratura. I matematici, fisici e biologi dei secoli precedenti avevano rapporti con la filosofia e la cultura generale della loro epoca; alcuni, come Galileo e Buffon, erano perfino dei grandi scrittori. Cuvier e Darwin, Gauss e Faraday e altri come loro non hanno rapporti con la letteratura e l'arte. La differenza si osserva bene nella realizzazione delle incisioni dei libri scientifici e tecnici del XVIII e

del XIX secolo. Fino al 1760 o al 1780 gli strumenti fisici e chimici e perfino le macchine sono raffigurati con ricchi ornamenti; le illustrazioni delle opere biologiche di Malpighi e Swammerdam sono autentiche opere d'arte. Successivamente i laboratori scientifici si trasformano in sobrie stanze da lavoro, le macchine mostrano soltanto rotismi e leve, le officine perdono l'aspetto di pittoresche case di campagna e si presentano come capannoni fumosi. La scienza, fino ad allora espressione della pura curiosità dello spirito, diviene la serva della tecnica industriale. E' la vittoria dell'utilitarismo. L'utilità e la bellezza si separano. E la bellezza, espulsa dal regno delle cose utili, si lega alle cose inutili, alla natura incolta, alle montagne e ai prati deserti, perfino alle cose inutili per definizione, le rovine. La natura e le rovine sono ciò che ispira agli uomini della seconda metà del XVIII secolo una grande tenerezza e una commossa malinconia, come per protesta contro l'arrogante vitalità delle cose utili. Il cambiamento del gusto letterario corrisponde alla differenza tra l'*esprit* chiaro, arido e ozioso di Madame du Deffand e la passione sentimentale, istintiva e ribelle di Mademoiselle de Lespinasse. Al 1764, anno in cui le due dame si separano, Monglond²⁶ attribuisce l'importanza di una data storica, quella della vittoria del Preromanticismo in Francia. Nella storia letteraria inglese non esiste una data corrispondente. Ma il 1760 sarebbe, secondo Arnold Toynbee, l'inizio approssimativo del grande movimento che trasformò l'Inghilterra agricola in un paese industrializzato, la cosiddetta "rivoluzione industriale".

"Rivoluzione industriale" è un'espressione impropria, perché non si tratta di cambiamenti rapidi, rivoluzionari, bensì di un'evoluzione [1132] lenta. L'industria e l'industrializzazione in Inghilterra sono fenomeni di molto anteriori alla seconda metà del XVIII secolo, e non solo in Inghilterra; è stato possibile scoprire le prime tracce della rivoluzione industriale nell'Inghilterra del XVII secolo, e sul continente, in Francia, nei primissimi anni del secolo XVIII²⁷. Ciò significa che Toynbee aveva ragione più di quanto si pensasse fino a poco tempo fa. Intorno al 1760 l'industria inglese utilizza già le macchine: ha inizio l'alleanza tra il capitalismo e la tecnica.

Le date si possono trovare in qualsiasi storia delle invenzioni tecniche²⁸. Già nel 1733 Kay inventa il *flying shuttle*, la spoletta volante [per i telai], che moltiplica la velocità di produzione nell'industria tessile. Nel 1764, anno della separazione tra Madame Du Deffand e Mademoiselle de Lespinasse, Hargreaves inventa la *Spinning Jenny*, che non permette più ai tessitori di lavorare a casa, ma richiede la costruzione di fabbriche; ha inizio il ciclo della grande industria tessile. La primitiva macchina a vapore, che Newcomen aveva inventato nel 1712, serviva soltanto per le attività minerarie; quella di James Watt è del 1769, e il nuovo modello del 1782 sarà in grado di fornire forza motrice a qualunque attività industriale. La rivoluzione poetica accompagna quella

²⁶ A. MONGLOND, *Le préromantisme français*, vol. I, Paris, 1930.

²⁷ J. U. NEF, *War and Human Progress. An Essay on the Rise of Industrial Civilization*, London, 1950.

²⁸ N. d. t.: Correggiamo qui alcune delle date riportate da Carpeaux nelle righe che seguono.

industriale con matematica puntualità. *The Seasons* (Le stagioni, 1726) di Thomson precedono di soli sei anni l'invenzione di Kay; i *Night Thoughts* (Pensieri notturni, 1754) di Young e la *Elegy Written in a Country Churchyard* (Elegia scritta nel cimitero di una chiesa di campagna, 1751) di Gray annunciano l'invenzione di Hargreaves, che coincide precisamente con l'edizione dei poemi ossianici (1762-1765) ad opera di Macpherson e la pubblicazione delle *Reliques of Ancient English Poetry* (Reliquie dell'antica poesia inglese, 1765) di Percy; *The Deserted Village* (Il villaggio abbandonato, 1770) di Goldsmith si colloca tra la "Spinning Jenny" e la "Mule Jenny"²⁹; e dello stesso anno 1769³⁰ è la "Water frame", il telaio idraulico di Arkwright. Il "compagno" letterario di Watt è Cowper: l'autore di *The Task* (Il compito, 1785) introduce nella poesia sentimentale l'elemento dell'angustia religiosa che predominerà nello stesso Romanticismo. Così il Preromanticismo è parte integrante di tutta la letteratura inglese del secolo XVIII³¹.

[1133] Il carattere malinconico della nuova poesia non sorprende: i poemi non potevano riflettere l'ottimismo della prosperità borghese. Quel che sorprende è la preferenza per il paesaggio, per gli aspetti rurali dell'Inghilterra in piena industrializzazione; sembrerebbe una manovra evasionista, ma è il contrario. Durante la prima metà del XVIII secolo Londra fu il centro commerciale dell'Inghilterra; la letteratura classicista è essenzialmente urbana. L'industrializzazione delocalizza i centri dell'attività economica nelle *Midlands*³²: comincia l'era della prosperità per lo Shropshire, il Lancashire e soprattutto per la Scozia. Anche la nuova industria è "rurale". Uno dei motivi principali della delocalizzazione è la miseria delle popolazioni rurali, che permette di pagare salari più bassi che in città. La rivoluzione industriale è infatti accompagnata da una rivoluzione agraria. L'industria tessile ha bisogno di lana; occorre trasformare molti terreni coltivati in pascoli. Scompaiono così gli ultimi resti della piccola proprietà, e si formano immensi latifondi, tra i quali si leva il fumo delle officine. All'inizio di questa rivoluzione agraria si verifica un grande esodo dalle campagne: la popolazione delle regioni interne converge sulle città, per formarvi una massa sottoproletaria di mendicanti, ladri e prostitute, i personaggi della *Beggar's Opera* di Gay. Poi ha luogo l'insediamento del proletariato rurale nei nuovi centri industriali, e il paesaggio inglese cambia aspetto; Wordsworth lamenterà che

...the smoke of unremitting fires

Hangs permanent, and plentiful as wreaths

²⁹ N. d. t.: Nomi di due macchine tessili industriali ideate rispettivamente nel 1764-65 e nel 1779.

³⁰ N. d. t.: Il 1769 fu l'anno del brevetto della macchina.

³¹ H. A. BEERS, *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*, London, 1899.

³² N. d. t.: Regione dell'Inghilterra centrale.

*Of vapor glittering in the morning sun*³³.

Ma proprio attraverso quel fumo i poeti riconoscono la bellezza modesta del paesaggio inglese, le colline e i prati verdi, le piccole foreste nelle quali un tempo giocavano le fate di *A Midsummer-Night's Dream*; si scopre la maestosità delle cattedrali medievali nelle cittadine sonnolente, e per la prima volta i poeti del paese protestante notano le rovine dei conventi, abbandonati dall'epoca della Riforma. La nuova poesia sarà una poesia rurale, all'inizio molto simile a quella pastorale dell'Arcadia; solo lentamente si libererà dallo stile di Pope. La differenza risiede nel predominio della malinconia, e anche in un nuovo concetto della natura, considerata come un universo vivente, pieno di creature allegre o demoniache. In fondo è un concetto della natura molto antico, quello dei popoli germanici abituati a personificare le forze [1134] elementari, un concetto della natura che formerà, a partire da Chaucer e passando per Spenser, Shakespeare e Milton, una grande tradizione della poesia inglese. Così Thomson, ammiratore di Spenser, è un "reazionario" che rivoluziona la poesia inglese, risvegliando nell'Europa intera l'entusiasmo per quella poesia e, in generale, per la poesia della natura³⁴.

James Thomson (1700-1748) merita, come pochi altri, il titolo di poeta di transizione. Provocò una rivoluzione completa nella poesia inglese e universale; e tuttavia è molto legato alle tradizioni del Classicismo. Il suo punto di partenza è la poesia di Pope; come lui, Thomson non è musicale: preferisce il genere descrittivo, perché la sua è una natura didattica. La sua ideologia è il razionalismo, attenuato dal sentimentalismo di un moralista, secondo una mistura tipicamente inglese. Per questo divenne un poeta nazionale, letto e amato come pochi altri. A tale sua popolarità contribuì il suo patriottismo. Il sentimento nazionale non era stato estraneo a Pope, la cui *Windsor Forest* celebra "*Liberty*" (la libertà) come la "*Britannia's goddess*" (Dea della Britannia) e profetizza "*future navies*" (flotte future), "*rich industry*" (ricca industria) e un tempo in cui l'Inghilterra sarà

*The World's great oracle in times to come*³⁵.

Sono i valori della pace, valori cosmopoliti dei quali la monarchia inglese è il difensore. Tre decenni dopo il patriottismo inglese è guerriero, [1135] aggressivo, per quanto sempre in nome di

³³ N. d. t.: William WORDSWORTH, *The Excursion, VIII, The Parsonage*, vv. 125-127: «...il fumo di fuochi incessanti / è perennemente sospeso e copioso come ghirlande / di vapore che brillano nel sole di mezzogiorno».

³⁴ M. REYNOLDS, *The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth*, 2.a ed., Chicago, 1909; B. WILLEY, *The Eighteenth-Century Background*, London, 1940; J. ARTHOS, *The Language of Nature Description in XVIIIth Century Poetry*, Ann Arbor, 1949.

³⁵ N. d. t.: Alexander POPE, *Windsor Forest*, v. 380: «Il più grande oracolo del mondo nei tempi a venire».

quegli stessi ideali del 1688. In *Alfred, a Masque* (1740), opera teatrale in uno stile tra il classicista e quello della Restaurazione, Thomson inserisce il famoso canto

Rule, Britannia! Britannia rules the waves;

*Britons never shall be slaves!*³⁶

nel quale le rivendicazioni della libertà e dell'imperialismo marittimo si confondono. Thomson rappresenta bene il senso della realtà inglese. La capacità di trasfigurare poeticamente la realtà si rivela nel poema allegorico *The Castle of Indolence* (Il castello dell'indolenza, 1748), spenseriano nell'allegoria e nel metro. Thomson si afferma come poeta autentico grazie all'armonia perfetta tra l'intenzione e il metro scelto: era ancora molto giovane quando cominciò il famoso poema descrittivo *The Seasons* (Le stagioni), e tuttavia ebbe già il coraggio di abbandonare l'*heroic couplet* di Pope e di tornare al "verso bianco" di Milton, il metro nazionale della poesia inglese. Per quanto il poema contenga numerosi passaggi graziosi e ancor più numerosi versi brillanti, l'insieme risulta oggi poco leggibile; l'epoca della poesia descrittiva è ormai passata, e il posto che Thomson aveva nel cuore degli inglesi e sugli scaffali delle loro biblioteche è oggi occupato da Wordsworth. Si nota molto, nelle *Seasons*, il modello della poesia pastorale di Virgilio, ma per i contemporanei di Thomson, di formazione classica, questo era un ulteriore motivo di incanto; e i contadini e i cacciatori di Thomson somigliano abbastanza alle figurine di porcellana del Rococò. Ma il suo paesaggio è il concreto paesaggio inglese. La *Spring* (Primavera) del poeta inglese non conosce i fiori convenzionali della poesia pastorale mediterranea, ma possiede i primi venti caldi, quando il contadino impaziente prepara l'aratro. Nella *Summer* (Estate) sentiamo il calore afoso prima del temporale, e le piogge mettono fine al vigoroso idillio dei mietitori. L'*Autumn* (Autunno) offre l'occasione per la caccia alla volpe, attività molto inglese, e nel *Winter* (Inverno) un sole rosso guarda dalle nuvole cineree i campi innevati, dove tra gli alberi senza foglie giace, morto di freddo, il mendicante, con accanto il solo cane fedele che gli lecca la mano gelata. Nei migliori momenti di Thomson si percepisce una tenerezza già romantica, e a volte (rare volte) un'angustia quasi religiosa. Uscendo dal salotto rococò, il poeta si era avviato verso una meta incerta; scoprendo la *countryside* (campagna), diventava il riformatore della letteratura inglese ed europea.

[1136] Al di là di aver conquistato un'ammirazione internazionale, Thomson gode anche di un altro privilegio dei poeti di prim'ordine: quello di aver risvegliato letterature dormienti, ovvero di averne

³⁶ N. d. t.: «Domina, Britannia, domina le onde; / I britannici non saranno mai schiavi!»

inaugurato una nuova epoca. La poesia portoghese, addormentata tra le convenzioni dell'Arcadia, trovò la sua prima ispirazione romantica nella traduzione delle *Seasons* (che i contemporanei lessero come un manoscritto, poi pubblicato nel 1844) ad opera della poetessa Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre, marchesa di Alorna (1750-1839). Una letteratura nuova, quella norvegese, si inaugura con il thomsoniano Christian Braunmann Tullin (1728-1765), teologo erudito e patriota pratico, scopritore delle bellezze del maggio dell'estremo Nord. Il suo *Maidag* (Giorno di maggio, 1758) impressionò tedeschi e svedesi. Gustaf Fredrik Gyllenborg (1731-1808) riempì il suo *Vinterkväde* (Poema invernale, 1759) di una mistura di radicalismo razionalista e pessimismo disperato che agli allegri svedesi del Rococò non piacque. Ma proprio in Svezia l'influenza di Thomson fu profonda e decisiva³⁷. Un poeta rococò come Creutz³⁸ imitò la *Sommer*, e Johan Gabriel Oxenstierna (1750-1818) divenne il maggior poeta descrittivo della Scandinavia: descrivendo gli aspetti mutevoli del giorno, dallo spuntare del sole alla notte, combinò in maniera ammirevole l'eleganza aristocratica e una malinconia già russoviana, esercitando un'influenza notevole sul romanticismo svedese. Per altro verso, si ebbero delle controinfluenze mitigatrici. *De Rotterstroom* (Il fiume Rotte, 1750) dell'olandese Dirck Smits (1700-1752) appare pregiudicato dall'eloquenza barocca, eredità di Van der Goes. Nell'Italia ancora recalcitrante alle influenze germaniche il poeta anacreontico Giovanni Meli (1740-1815) preferì scrivere i suoi poemi [1137] thomsoniani nel dialetto della sua isola, la Sicilia. L'influenza di Thomson fu grande in Francia³⁹ a partire dalla prima traduzione delle *Seasons* ad opera di Madame Bontemps (1760). Ma *Le Saisons* (Le stagioni, 1769) di Jean-François de Saint-Lambert (1713-1803) e *Les mois* (I mesi, 1779) di Jean-Antoine Roucher (1745-1794) si distinguono poco dagli idilli anacreontici; ed è difficile seguire l'influenza thomsoniana nelle opere di Delille, Chénier e Fontanes, fino ai romantici.

In Germania Thomson trovò un terreno già predisposto⁴⁰. La traduzione tedesca delle *Seasons* è di Barthold Heinrich Brockes (1680-1747), nel 1745; ma non si può dire che le abbia imitate, tranne forse che nell'ultima parte, nel suo poema descrittivo *Irdisches Vergnügen in Gott* (Il piacere terrestre in Dio, 1721-48), cominciato anni prima che Thomson iniziasse a scrivere le *Seasons*. Brockes aveva tradotto, in gioventù, Marino, e il suo stile poetico risente di quello barocco; per altro verso fu anche traduttore di Pope, deista (e addirittura deista radicale), nemico risoluto del cristianesimo. Il suo poema è reso fastidioso dalle interminabili digressioni sulle "opere di Dio nella natura", allo scopo di provare che questa natura così meravigliosa non ha bisogno di interventi divini. Brockes tuttavia rivela a volte il brivido della religiosità barocca e la grande eloquenza

³⁷ W. G. JOHNSON, *Thomson's Influence on Swedish Literature in the Eighteenth Century*, Urbana, Illinois, 1936.

³⁸ Su Creutz cfr. cap. 6.1, p. 974.

³⁹ M. M. CAMERON, *L'influence de "Saisons" de Thomson sur la poésie descriptive in France*, Paris, 1927.

⁴⁰ K. GJERSET, *Der Einfluss von James Thomsons Jahreszeiten auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1898.

musicale del melodramma italiano, in voga a quel tempo nella sua città di Amburgo; al di là di questo, il paesaggio modesto dell'estuario dell'Elba è descritto con un realismo non convenzionale, che desta addirittura meraviglia. I contemporanei non furono capaci di comprendere la poesia di Brockes, presto superata da altri stili più "moderni"; ancor oggi egli figura nei manuali di storia letteraria come un vecchio borghese un po' ridicolo. In realtà fu un precursore audace, con il cuore di un grande poeta lirico. La vittoria di Thomson in Germania fu ottenuta attraverso [1138] la poesia anacreontica. Ewald Christian von Kleist (1715-1759) deve la sua modesta gloria meno al poema thomsoniano *Der Frühling* (La primavera, 1749), anacreontico e oggi non più letto, che non alla morte eroica sul campo di battaglia come ufficiale dell'esercito prussiano di Federico il Grande e agli elogi esagerati del suo amico Lessing. Ma von Kleist è davvero più romantico di Thomson; nelle sue odi già ruggiscono le gelide tempeste e calano le nebbie nordiche.

Dopo la scoperta del paesaggio venne quella del villaggio e dei suoi abitanti. In più famoso poeta idillico del XVIII secolo, lo svizzero Gessner⁴¹ è ancora in parte anacreontico e molto rococò. Tuttavia è il suo successo internazionale che dà inizio all'era dell'"idillio" preromantico, già un po' meno evasivo e meno ornato⁴²; qui le minime differenze stilistiche hanno profonde motivazioni ideologiche: si riconosce la reale situazione dei contadini. La *Newgate Pastoral* di Gay⁴³ aveva già parodiato il falso atteggiamento bucolico, non soltanto per ragioni stilistiche, ma anche con accenti di satira sociale. Solo sue decenni più tardi, nella *Elegy Written in a Country Churchyard* di Gray, il luogo comune dell'uguaglianza tra il ricco e il povero nel cimitero si apre, improvvisamente, a una prospettiva rivoluzionaria:

Full many a flower is born to blush unseen

*And waste its sweetness on the desert air...*⁴⁴

Nell'interpretazione di Empson⁴⁵ si evidenzia ciò che è sottinteso al contesto: «perché uguaglianza soltanto nella morte? Perché non c'è uguaglianza nella vita». Nel secolo XVIII la poesia pastorale muta di senso: da espressione evasionista si trasforma in espressione rivoluzionaria, attenuata dalla malinconia preromantica.

[1139] Né la lingua poetica di Pope né quella di Thomson erano capaci di esprimere questo nuovo atteggiamento. William Collins (1721-1759) non creò la nuova lingua poetica, né è possibile

⁴¹ N. d. t.: Su Gessner cfr. cap. 6.1, p. 973.

⁴² P. VAN TIEGHEM, *Les idylles de Gessner et le rêve pastoral*, in "Le Preromantisme. Études d'histoire littéraire européenne", vol. II, Paris, 1948.

⁴³ N. d. t. Cfr. cap. 6.2, p. 1066.

⁴⁴ N. d. t.: Thomas GRAY, *Elegy Written in a Country Churchyard*, vv. 55-56: «Molti fiori sono nati per sbocciare non visti / e disperdere la loro dolcezza nell'aria deserta».

⁴⁵ W. EMPSON, *Some Versions of Pastoral*, London, 1936.

qualificarlo un precursore, perché le poche poesie che il povero malato di mente scrisse nei suoi momenti lucidi hanno un equilibrio classico e sono perfette come poche altre della lingua inglese. In Collins non vi sono ambiguità “interessanti” alla maniera della *metaphysical poetry*, bensì ambiguità tra forma classicista e argomento preromantico, tra lingua elevata e sentimento primitivo. A volte pare che Collins conferisca una nuova profondità ad atteggiamenti già incontrati: il patriottismo dell’ode *Written in the Beginning of the Year 1746* (Scritta all’inizio dell’anno 1746),

*How sleep the Brave, who sink to rest
By all their Country’s wishes blest!*⁴⁶

supera quello di Pope e Thomson per la malinconia del pensiero della vita sacrificata. Ancora una volta Collins appare ispirato al punto da ridare vita a metri già obsoleti: l’ode pindarica *The Passions, an Ode for Music* (Le passioni, un’ode per la musica, 1750), fa dimenticare i tentativi di Cowley e Dryden. Il desiderio di

*Revive the just designs of Greece,
Return in all thy simple state!*⁴⁷

anticipa l’interpretazione romantica della poesia greca come primitivismo geniale, ma si manifesta, in maniera niente affatto semplice, in allegorie spenseriane; in questo classicismo romantico si annunciano i “*just designs of Greece*” di Keats. Il poema incompiuto *An Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland considered as the Subject of Poetry* (Ode sulle superstizioni popolari della Highlands scozzesi considerate come tema della poesia, 1749-50) è classico, troppo erudito per valere come anticipazione dell’ossianismo; [1140] ma già lo supera per la melodia individuale del senso malinconico delle cose che furono. La melodia verbale è la prerogativa di Collins. Nella più famosa delle sue poesie, l’*Ode to Evening* (Ode alla Sera., 1747), è meno importante il senso iperestetico dei cambiamenti atmosferici che non la distinzione tra la *lingering light* (luce indugiante) dell’estate e la *troublous air* (aria inquieta) dell’inverno; anche Thomson sarebbe stato capace della fusione musicale di questi semitoni. Collins è il primo ed unico poeta classicista che sappia fare musica verbale. I poeti preromantici si valsero della sua melodia

⁴⁶ N. d. t.: William COLLINS, *Written in the Beginning of the Year 1746*, vv. 1-2: «Come dormono i valorosi, che cadono per riposare / benedetti da tutti i voti della loro patria!».

⁴⁷ N. d. t.: William COLLINS, *The Passions, an Ode for Music*, vv. 115-116: «Riporta in vita i giusti intenti della Grecia, / ritorna in tutta la tua semplicità!».

senza la sua forma classica. Entro gli stretti limiti della sua arte, Collins fu un genio; sfortunatamente, un poeta raro.

Thomas Gray (1716-1771) realizzò ciò che Collins aveva promesso; al di là dell'allusione all'amicizia tra i due poeti, ciò significa che Gray impiegò la lingua poetica di Collins per risolvere i problemi che l'epoca presentava alla poesia. Questo a sua volta significa che Gray non era un poeta originale. L'apparente ispirazione spontanea dei suoi versi è, in realtà, il prodotto di un'accorta elaborazione, e l'apparente ricchezza di pensieri (Gray fornì alla lingua inglese numerose e frequenti citazioni) si rivela un'abbondanza di luoghi comuni ben stilizzati. Ma Gray era un artista talmente superiore che le sue soluzioni a quei problemi divennero subito definitive; dopo Gray poterono esserci solo plagari o rivoluzionari, e in questo modo egli raggiunse il fine supremo dell'arte, sebbene non della poesia.

L'umorismo pensieroso, molto inglese, di Gray si rivela meglio nelle sue deliziose lettere che non in poesie come *Ode on the Spring* (Ode sulla primavera, 1742) e *Ode on the Death of a Favorite Cat* (Ode sulla morte di un gatto prediletto, 1747); l'epoca della "poesia di società" alla maniera di Prior era ormai passata. Il moralismo dell'epoca si esprime attraverso [1141] le sensazioni collinsiane della natura, nell'*Hymn to Adversity* (Inno all'avversità, 1742) e nell'*Ode on a Distant Prospect of Eton College* (Ode sull'Eton College visto da lontano, 1747), il primo la più elaborata, la seconda la più classica delle sue poesie. Il romanticismo appare, in forme classiche, nell'ode pindarica *The Progress of Poesy* (I progressi della poesia, 1757), riabilitazione poetica della memoria di Shakespeare e Milton, documento poetico di importanza storica e d'insuperabile eccellenza nella melodia verbale. Gli interessi preromantici per la poesia nordica e per il Medioevo trovano espressione in Gray (in maniera un po' paradossale) in altre sue odi pindariche: *The Bard* (Il bardo, 1757), *The Fatal Sisters* (Le sorelle fatali, 1768), *The Descent of Odin* (La discesa di Odino, 1768). Insomma, Gray rappresenta l'ideale dei numerosi professori di Cambridge e Oxford che, per secoli, avevano composto versi nelle ore d'ozio: è il più grande *scholar poet* (studioso poeta). Erudizione letteraria e finissimo gusto artistico lo elevarono, come recita l'ultima frase del *Progress of Poesy*,

*Beyond the limits of a vulgar fate*⁴⁸.

In effetti Gray, poeta da antologia per eccellenza, non è mai volgare, e questo gli valse gli attacchi mordaci di Wordsworth, che difendeva i diritti della poesia in lingua colloquiale contro la poesia erudita. Solo una volta Gray attraversò i confini dell'arte elaborata, e fu proprio quando mise

⁴⁸ N. d. t.: Thomas GRAY, *The Progress of Poesy*, penultimo verso: «Oltre i limiti di un destino ordinario».

quest'arte al servizio del "volgo". *An Elegy Written in a Country Churchyard* (Elegia scritta nel cimitero di una chiesa di campagna, 1751) è forse il poema più famoso della lingua inglese. Basta citare

*Far from the madding crowd's ignoble strife...*⁴⁹

e tutti gli inglesi sono in grado di proseguire a memoria, anche quelli semicolti. L'elegia di Gray unisce in modo incomparabile il senso della natura

*Now fades the glimmering landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds...*⁵⁰

alla religiosità libera e dignitosa dell'*Epitaph* (Epitaffio):

*Here rests his head upon the lap of Earth
A youth, to Fortune and to Fame unknown;
[1142] Fair Science frown'd not on his humble birth
And Melancholy mark'd him for her own*

[...]

*No farther seek his merits to disclose,
Or draw his frailties from their dread abode,
(There they alike in trembling hope repose)
The bosom of his Father and his God*⁵¹.

L'*Elegy* sarebbe l'idillio più nobile che esista in qualsiasi lingua, se fosse in idillio. In realtà la parola chiave del poema, *forgetfulness*⁵², racchiude la protesta indignata contro l'oblio dei poveri, ai

⁴⁹ N. d. t.: Thomas GRAY, *An Elegy Written in a Country Churchyard*, v. 73: «Lontani dall'ignobile lotta della folla impazzita».

⁵⁰ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 5-6: «Ora sbiadisce la tremolante luce del paesaggio, / E l'aria tutta assume una solenne immobilità».

⁵¹ N. d. t.: *Ibidem*, *The Epitaph*, vv. 117-120 e 125-128: «Qui giace, la testa sul grembo della terra, / Un giovane, ignoto alla Fama e alla Fortuna; / La Scienza, imparziale, non dispregiò i suoi umili natali / E la Malinconia lo iscrisse tra i suoi adepti» [...] «Non rievochiamo ulteriormente i suoi meriti / Né le sue debolezze dalla loro spaventevole dimora, / (Dove entrambi ugualmente riposano in una trepida sepranza) / Nel seno del suo Padre, del suo Dio»

quali il mondo ha negato *Fortune e Fame*. E' la protesta del plebeo Gray che dovette tutto ai propri sforzi, che rifiutò la protezione aristocratica e perfino la dignità di "poeta laureato". Gray è il poeta classico della rivoluzione agraria, ma si impresse nella memoria della nazione perché non espresse mai ad alta voce ciò che sentiva. Era un tipico inglese.

Il momento idillico della poesia di Gray appare in tutta la purezza non della forma, ma del sentimento, nel *Deserted Village* (Il villaggio abbandonato, 1770) di Goldsmith⁵³, descrizione commossa e sentimentale del paesaggio della rivoluzione industriale e perciò molto popolare. Quella stessa Rivoluzione, o piuttosto le sue conseguenze, compare, in versi classici, nella poesia di George Crabbe (1754-1832), che per questo è uno dei poeti meno popolari d'Inghilterra, ma anche uno dei più forti. Il suo obiettivo fu una poesia descrittiva con intenti moralisti: mostrare il villaggio «*as Truth will paint it, and as Bards will not*»⁵⁴. E' la protesta del "radicale", del pensatore umanitario contro il falso idillio abbellito. Wordsworth era un esponente della medesima opposizione, ma Crabbe era altresì un antiromantico, sia per avversione nei confronti della consolazione religiosa, che pretende di anestetizzare il povero, sia perché il suo realismo implacabile esige la forma classica. E' uno dei più grandi [1143] pittori e uno dei peggiori musicisti tra i poeti inglesi; perciò questo poeta del popolo non poté mai diventare popolare. La sua arte proviene da terre remote, dalla poesia realista dei greci; il suo pensiero tende al pessimismo fatalista di Hardy. Non è possibile citarlo: l'architettura formale dei suoi poemi è troppo rigorosa per permettere di estrarne versi e frasi. Crabbe è il poeta della miseria della quale Gray fu l'artista. Il ciclo dell'idillio preromantico era chiuso.

Dappertutto l'idillio preromantico percorre lo stesso cammino, dalla malinconia, attraverso il realismo, verso la protesta. Nella poesia tedesca Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1758-1776) rappresenta il lato malinconico della poesia anacreontica. Le sue variazioni sul tema del *carpe diem* sono abbastanza artificiali; quando adotta il tono della poesia popolare si avvicina tuttavia, a volte, all'ispirazione di Goethe. Mörike lo ammirava, e Brahms ne mise in musica un'ode. Hölty morì presto, ed è una figura commovente; con un'arte maggiore e una lingua più matura sarebbe stato il Gray tedesco. L'aspetto realista dell'idillio preromantico appare, come frase transitoria, nell'opera di Friedrich Müller (1749-1825) che, essendo pittore di professione, fu chiamato Mahler Müller (il Pittore Müller). In gioventù fu violento, e scrisse tragedie nello stile dello "*Sturm und Drang*"; trascorse la vecchiaia a Roma, convertito al cattolicesimo e divenuto l'oracolo dei romantici cristiani. I suoi "idilli" sono realistici come i quadri di Brouwer o Teniers, smentite vigorose alla tenerezza di Gessner, ma senza intenti sociali. Il senso sociale del genere si manifesta negli idilli di

⁵² N. d. t.: Dimenticanza, smemoratezza, oblio.

⁵³ N. d. t.: Su Goldsmith si veda più avanti in questo capitolo, p. 1181.

⁵⁴ N. d. t.: George CRABBE, *The Village, Book I*, v. 54 «Come lo dipingerebbe la Verità e non i poeti».

Voss⁵⁵, il famoso traduttore tedesco di Omero; ma si nota una notevole differenza. Quando scrive in lingua letteraria, Voss adotta le forme classiciste [1144] degli inglesi, ritenendo di avvicinarsi al realismo classico di Omero; i due idilli narrativi *Der siebzigste Geburtstag* (Il settantesimo compleanno, 1780) e *Luise* (1784; 1795), idealizzazioni della vita dei pastori luterani dei villaggi, hanno il merito di aver suggerito a Goethe l'idea e la forma di *Hermann und Dorothea*. Ma quando Voss impiega il rude dialetto *plattdeutsch*⁵⁶ della sua terra, il Mecklemburgo, allora è diverso. *De Winterawend* (La sera d'inverno, 1776) descrive con tutta franchezza la condizione miserabile dei contadini sotto la servitù feudale, e nei *Geldhapers* (Gli arraffasoldi, 1778) l'avvertimento si trasforma in protesta, in minaccia di rivoluzione, quindici anni prima di quella francese che, peraltro, non arrivò in quelle regioni nordiche.

Le proteste rivoluzionarie, così frequenti verso la fine dell'evoluzione preromantica, spaventarono molta gente. Wordsworth e Coleridge diverranno reazionari; ma erano degli ex liberali o ex radicali convertiti. I conservatori veri e propri assunsero un altro atteggiamento. Uno spagnolo di vecchia stirpe, Gaspar Melchior de Jovellanos (1744-1811), appare il rappresentante di molti suoi correligionari in tutta Europa che pretendevano di salvare l'*ancien régime* mediante riforme più o meno radicali e organiche. Jovellanos vive nella storia spagnola come l'autore dell'*Informe en el expediente de Ley Agraria* (Rapporto sulla legge agraria, 1795), insieme di proposte in favore di miglioramenti dell'agricoltura e progressi sociali nelle campagne. Per l'amore verso la vita rurale Jovellanos pare avvicinarsi a Rousseau, per quanto le sue siano piuttosto le convinzioni di un economista fisiocratico e di un proprietario terriero filantropico. Si inquadra nel movimento filantropico della seconda metà del XVIII secolo, e allo stesso tempo possiede un cuore tenero, che lo porta a scrivere il primo dramma sentimentale della letteratura spagnola, *El delincuente honrado* (Il delinquente onorato, 1773). Si può appena notare come in quest'opera teatrale borghese si tratti di un conflitto d'onore, che è il tema di Calderón. Il liberale Jovellanos appartiene alla vecchia stirpe; comprende la Spagna antica, e fu forse il primo che, insieme allo [1145] storiografo delle arti plastiche Ceán Bermúdez, abbia richiamato l'attenzione sulle cattedrali gotiche spagnole. E' questo il lato preromantico di Jovellanos, che si rivela anche nella malinconia delle sue poesie d'occasione. In generale tuttavia Jovellanos è un dilettante della poesia bucolica arcadica; diviene un poeta autentico quando la tristezza delle campagne e la miseria umana lo scuote. La natura gli pare un

...recinto umbrío y silencioso,

⁵⁵ N. d. t.: Su Voss si veda più avanti in questo capitolo, p. 1195.

⁵⁶ N. d. t.: Dialetto basso-tedesco parlato nella Germania settentrionale.

*Mansión la más conforme para un triste*⁵⁷;

e nell'epistola di *Fabio a Anfriso* alza la voce, dopo un secolo di silenzio classicista, l'antico stoicismo spagnolo.

La malinconia preromantica si esprime non di rado in maniera morbosa, con accenti di religiosità patologica; e questo non soltanto nella poesia di mistici più o meno disturbati come Smart e Cowper, ma anche in poeti dalla religiosità vaga e indipendente come Blair e Young. Non basta, per spiegarlo, ricorrere allo *spleen* inglese e ricordare l'inclinazione di un Thomas Browne per le fantasie funebri. L'Europa intera imitò Young, e anche i poeti indipendenti di questa "Graveyard School"⁵⁸ rivelarono tendenze simili. Così Albrecht von Haller (1708-1777), grande scienziato e orgoglioso patrizio di Berna, città di cui difese la costituzione aristocratica contro le correnti democratiche nei romanzi politici *Usong* (1771) e *Alfred* (1775). Von Haller pare, tuttavia, un russoviano prima di Rousseau; il suo poema *Die Alpen* (Le Alpi), del 1734, è la prima poesia europea dedicata alle Alpi, e il grande stile di von Haller anticipa, nella maniera più intensa e più svizzera, il linguaggio poetico di Klopstock, Schiller e Hölderlin. Il pietismo intollerante della sua vecchiaia viene interpretato come reazione alla democrazia. Ma von Haller fu sempre un pietista; il suo cristianesimo si armonizzava bene con le ricerche di fisiologia. Il "grande stile" [1146] di von Haller è meno preclassicista di quanto non sia postbarocco, e il suo sentimento della natura è preromantico in funzione di una religiosità angustiata che ricorda Gryphius; le tematiche funebri ritornano sempre, come un'ossessione.

Il tema funebre di Gray esercitò una profonda influenza in Inghilterra⁵⁹ e nel mondo intero, perché la sua *Elegy* venne tradotta in tutte le lingue. Ma un successo assai più grande toccò alla combinazione del tema elegiaco e funebre con le angosce della notte: e questo è il tema poetico della *Graveyard School*. La priorità sembra spettare allo scozzese Robert Blair (1699-1746): il titolo del suo poema, *The Grave* (La tomba, 1743), fornisce l'accordo dominante, e le angustie religiose sono molto accentuate. Ma Blair deve il proprio successo (quindici edizioni in mezzo secolo, l'ultima delle quali con incisioni di William Blake) al successo assai maggiore del suo rivale Edward Young (1683-1765), uno dei poeti che esercitarono una profonda influenza sulla letteratura universale, per quanto le sue qualità poetiche non la giustifichino. Young è un poeta fastidioso; ai lettori moderni ripugnano la poesia didattica fatta di luoghi comuni cristiani, i sermoni messi in versi sulla vanità della vita e l'immortalità dell'anima, la monotonia dello stile sublime. I

⁵⁷ Gaspar Melchior de JOVELLANOS, *Epistola de Fabio a Anfriso*, vv. 81.82: «...recinto ombroso e silenzioso, la dimora più adatta a chi è triste».

⁵⁸ N. d. t.: "Scuola del cimitero"

⁵⁹ J. W. DRAPER, *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*, New York, 1929.

contemporanei di Young consideravano questo stile come miltoniano, perché vedevano Milton attraverso le lenti del classicismo di Pope; e Young era un classicista. Le sue tragedie hanno come modelli Dryden e Corneille; le sue satire sono imitazioni di Pope. [1147] Ma l'eloquenza altisonante della tragedia *The Revenge* (La vendetta, 1721) ricorda Otway e Lee; e tra le satire, quella contro il "il centauro non favoloso"⁶⁰, la voluttà, rivela i complessi di una violenta sensualità repressa in un chierico dalla dubbia fede. Con tutte le sue frasi fatte su Dio e l'immortalità, Young è un deista, o addirittura un panteista che si finge cristiano. Realmente cristiano, in Young, è soltanto il pessimismo disilluso. Da ciò deriva il suo piacere nell'evocare immagini notturne, morte, tumuli, cimiteri e putrefazione (questi gli argomenti dei *Night Thoughts*, Pensieri notturni⁶¹, 1743-45) e derivano altresì le improvvise esplosioni di anarchismo morale:

*Are passions, then, the Pagans of the soul,
Reason alone baptized? [...]*⁶²

Ecco la protesta romantica di Young, e la fonte delle sue angustie. Pretese di giustificare quell'anarchismo interiore tramite una nuova teoria poetica (*Conjectures on Original Composition*, Congetture sulla composizione originale, 1759), che condannava l'imitazione erudita degli antichi e celebrava il preteso genio istintivo di Omero e di Shakespeare; una teoria rivoluzionaria che piacque molto ai preromantici. Nella sua realizzazione Young non andò al di là di esclamazioni enfatiche e, a volte, di versi rimasti famosi per l'espressione epigrammatica della malinconia funebre («*Death loves a shining mark, a signal blow*»⁶³). I suoi contemporanei furono più capaci di noi di cogliere l'angoscia personale dietro alla retorica; Young espresse in forma classica e con simboli cristiani la malinconia angosciosa, pre-rivoluzionaria, dell'epoca. Da ciò il successo immenso, del quale parteciparono anche i poeti "graveyards" minori come Robert Blair e James Hervey (1714-1758); quest'ultimo, poeta altisonante e privo di significatività letteraria, è degno di nota per la sua religiosità metodista. Ad Oxford fu uno dei primi discepoli di John Wesley, cosa che rivela la stretta relazione tra la *Graveyard School* e le correnti mistiche della seconda metà del secolo.

[1148] Al successo di Young in Inghilterra corrisponde, per gli stessi motivi, il suo successo assai maggiore all'estero⁶⁴. Molto marcata è la sua influenza in Germania⁶⁵, nelle opere di filosofia

⁶⁰ N. d. t.: Con riferimento a *The Centaur not Fabulous, in Five Letters to a Friend* (1755), satira di Young contro gli individui irreligiosi, paragonati a centauri non più mitologici ma reali.

⁶¹ N. d. t.: Titolo anche tradotto in italiano come *Le notti*.

⁶² N. d. t.: Edward YOUNG, *Night Thoughts, Night IV*, vv. 629-630: «Sono dunque le passioni i pagani dell'anima / E la sola Ragione è battezzata?»

⁶³ N. d. t.: *Ibidem, Night V*, v. 1011: «La morte è attratta dal bersaglio risplendente, / ama il colpo esemplare».

⁶⁴ P. VAN TIEGHEM, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle*, in "Le Prémantisme. Études d'histoire littéraire européenne", vol. II., Paris, 1948.

morale di Gellert, nelle odi religiose di Klopstock, nei romanzi sentimentali di Miller e perfino nel *Werther* di Goethe. E questo non è tutto: le idee di Young sull'originalità letteraria e su Omero e Shakespeare esercitarono in Germania un'influenza così profonda che si può dire che senza Young la letteratura tedesca del Preromanticismo e di Weimar non sarebbe stata quella che fu. In un certo senso, un elemento caratteristico della mentalità tedesca, la ricerca di un'originalità "titanica", trovò in Young il suo primo sostegno teorico.

Lo stile e il pensiero di Young subirono la maggior trasformazione in Italia⁶⁶. Le *Notti clementine* (1775) di Aurelio de' Giorgi Bertola (1753-1798) sono ancora una semplice imitazione. A Young, e anche a Gray, si ispira il carme *Dei sepolcri* (1807) del grande poeta Ugo Foscolo⁶⁷:

All'ombra de' cipressi e dentro l'urne

Confortate di pianto...⁶⁸

Il preromanticismo estetico del poeta si manifesta nella protesta contro le leggi utilitariste del governo che limitavano il lusso dei funerali e delle tombe. Ma da questo Foscolo perviene a un'altra conclusione:

A egregie cose il forte animo accendono

L'urne de' forti...⁶⁹

Con l'idea, molto italiana, della "gloria", Foscolo ritorna alle allusioni mitologiche e storiche, indicando alla poesia italiana le vie di un nuovo [1149] classicismo patriottico. Nel 1805 Ippolito Pindemonte⁷⁰, al quale furono dedicati i *Sepolcri*, rispose con un poema che era già romantico. In Spagna trascorsero decenni tra la traduzione dei *Night Thoughts* ad opera di Juan de Escaiquiz nel 1789 e le reminiscenze younghiane nella poesia romantica di Espronceda. In questo lasso di tempo comparvero le famose *Noches lúgubres* (Notti lugubri), che costituiscono un problema bibliografico. Furono pubblicate tra le opere di José Cadalso y Vázquez (1741-1782), ma è difficile attribuire la retorica violenta di quell'opera a questo poeta anacreontico, molto francesizzato, patriota e sostenitore dell'Illuminismo francese. Nelle sue *Cartas marruecas* (Lettere marocchine, 1789, postume), imitate dalle *Lettres persanes* di Montesquieu, Cadalso si prese gioco, in maniera

⁶⁵ J. BARNSTORFF, *Youngs Nachtgedanken und ihr Einfluss auf die deutsche Literatur*, Bamberg, 1895; J. L. KIND, *Edward Young in Germany*, New York, 1906.

⁶⁶ G. MUONI, *Poesia notturna preromantica*, Milano, 1908.

⁶⁷ N. d. t.: Su Foscolo cfr. cap. 6.4, pp. 1298 ss.

⁶⁸ N. d. t.: Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, vv. 1.2.

⁶⁹ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 151-152.

⁷⁰ N. d. t.: Su Ippolito Pindemonte cfr. cap. 6.4, p. 1298

molto efficace, dell'obsoleto tradizionalismo spagnolo; morì come valoroso ufficiale nella lotta per la fortezza di Gibilterra. Il motivo per cui gli vennero attribuite le *Noches lúgubres* è un episodio biografico: Cadalso, innamorato dell'attrice María Ignacia Ibáñez, si disperò a tal punto per l'improvvisa morte dell'amata che impazzì e fece un tentativo di riesumarne il cadavere per poter rimanere accanto a lei. Forse le *Noches lúgubres*, impressionante descrizione di quel tentativo, furono scritte da un autore anonimo, rimasto colpito da quell'episodio; forse lo stesso Cadalso mutò il proprio stile con quel tema; in ogni caso questi *night thoughts* effettivamente tradotti in pratica non cessano di essere un sintomo affascinante, per quanto repellente, della mentalità dell'epoca preromantica.

Young lasciò in Francia un ricordo superficiale ma duraturo⁷¹. La traduzione di Pierre Le Tourneur (1769) si trasformò in "poesia per poeti": Lamartine si ricorderà dell'inglese quando darà al suo primo volume di versi in titolo di *Méditations poétiques et religieuses* (Meditazioni poetiche e religiose), e de Musset usava già un luogo [1150] comune poetico quando dava alla sue meditazioni il titolo di *Nuits* (Notti). Negli altri paesi europei sono da notare *Het Graf* (La tomba, 1792) dell'olandese Feith⁷² e la traduzione parziale di Young fatta dal norvegese Tullin⁷³. La sopravvivenza della *Graveyard School* si osserva, sorprendentemente, in America. Philip Freneau (1752-1832) divenne noto, nel XIX secolo, come il poeta patriottico e satirico, appassionatamente anti-inglese, della Guerra d'Indipendenza americana. La sua "visione", *The House of Night* (La casa della notte, 1779), è più che una curiosità bibliografica: è la prima poesia autentica nata negli Stati Uniti. Recentemente è stata richiamata l'attenzione su certe poesie patriottiche di Freneau che celebrano l'indiano, e si è detto che Freneau sarebbe stato il primo poeta americanista, idea che il suo stile classicista non giustifica. I critici moderni non mostrano la stessa indulgenza con William Cullen Bryant (1794-1878), forse perché era già stato troppo celebrato, mentre Freneau è una riscoperta più recente. Il poema [di Bryant] *Thanatopsis* (1817) è senza dubbio un'opera nobile, una visione, degna di un grande poeta, dell'umanità come una carovana in marcia verso il destino di tutti e di ciascuno, la tomba:

*The innumerable caravan, which moves
To that mysterious realm, where each shall take
His chamber in the silent halls of death*⁷⁴.

⁷¹ F. BALDENSPERGER, *Young et ses Nuits en France*, in "Études d'histoire littéraire", Paris, 1907.

⁷² N. d. t.: Su Feith si veda più avanti, p. 1175.

⁷³ N. d. t.: Si veda sopra, p. 1136.

⁷⁴ N. d. t.: William Cullen BRYANT, *Thanatopsis*, vv. 74-76: «L'immensa carovana che si muove / verso quel misterioso regno, dove ciascuno occuperà / la propria stanza nei silenziosi palazzi della morte».

[1151] Con questi versi (e con il finale moralizzante e triviale del poema) Bryant strappò agli *yankee* dell'inizio del XIX secolo, ostili a qualsiasi attività letteraria, il riconoscimento della poesia come forza viva nella vita umana. In seguito Bryant continuò per altri sessant'anni la propria attività poetica, quasi sempre mediocre, scoprendo certamente il paesaggio americano, ma contando in modo pedante i petali di fiori sconosciuti in Europa, alla maniera della poesia didattica del XVIII secolo. Bryant, come grande giornalista liberale e nemico della democrazia turbolenta delle strade americane, era un uomo del XVIII secolo: e questo non è un inizio, ma una fine. Freneau, autore quasi dimenticato, non aveva la perfezione formale di Bryant, ma possedeva un'immaginazione molto più calda. *The House of Night* non dev'essere del resto sfuggita all'attenzione di Poe, che in diverse poesie riprese la angustie funebri di Young e nel racconto *Berenice* trattò di un caso di necrofilia simile a quello di Cadalso. Attraverso Freneau e Poe la *graveyard poetry* fece ritorno in Europa, impressionando Baudelaire e i simbolisti. Se ne incontrano tracce anche nel preraffaellita Dante Gabriel Rossetti, che arrivò a ripetere l'atto terribile di Cadalso.

La relazione tra la malinconia preromantica e una religiosità vagamente mistica che si manifesta nella *Graveyard School* è della massima importanza per la storia della letteratura universale e per la storia spirituale d'Europa. E' un sintomo, tra diversi altri, di una rinascita religiosa avvenuta nel XVIII secolo, in apparenza così razionalista. Ed un sintomo di questo è la discussione sul miracolo e sui miracoli nella poesia. Il Barocco controriformista non volle ammettere i miracoli degli dei pagani, raccomandando ai poeti quelli compiuti dai santi cristiani. Ma tale distinzione era pericolosa. Charles Blount, nella traduzione dei *Two First Books of Philostratus concerning the life of Apollonius Tyaneus* (I due primi libri di Filostrato sulla vita di Apollonio di Tiana, 1680), intese dimostrare che i miracoli attribuiti a questo taumaturgo greco erano stati confermati da testimoni quanto quelli del Nuovo Testamento, e proponeva pertanto un'alternativa: credere a tutti i miracoli oppure a nessuno. Bayle, nel *Dictionnaire historique et critique* (Dizionario storico-critico, 1695-1702), si era preso gioco dei miracoli pagani per screditare indirettamente quelli cristiani. A partire dagli studi di Conyers Middleton (1683-1750) i numerosi miracoli riferiti da Erodoto e Livio scompaiono dalle moderne storie della Grecia e di Roma. La poesia classicista non ammetteva il miracolo già dai tempi di Boileau e Pope. Nello stesso momento i teorici preromantici cominciarono a rivendicarlo nella [1152] poesia. Lo svizzero Johann Jakob Bodmer⁷⁵ scrisse, contro il classicista Gottsched, *Von dem Wunderbaren in der Poesie* (Sul meraviglioso nella poesia, 1740), riferendosi a Milton, per dimostrare l'efficacia poetica dei miracoli cristiani; e il vescovo inglese Richard Hurd (1720-1808) ricordò, nelle *Letters on Chivalry and Romance* (Lettere sulla cavalleria e sul *romance*, 1762), la credibilità poetica dei miracoli che si incontrano nella letteratura medievale

⁷⁵ N. d. t.: Su Bodmer si veda il cap. 6.4, e in particolare p. 1246.

e in Shakespeare. Per la prima volta sorse l'idea che un miracolo che non ammetteremmo nella vita reale possa essere perfettamente accettabile in un'opera di finzione. Era l'epoca in cui lo stesso Voltaire osava rappresentare uno spettro sul palcoscenico nella *Sémiramis*. Nel secolo del razionalismo e dell'Illuminismo questa ostinazione nel rivendicare il miracolo poetico non era un atteggiamento da "reazionari"; al contrario, era un atteggiamento da non conformisti. Ma il XVIII secolo è anche quello di Haller, scienziato e al contempo pietista; è il secolo di Emanuel Swedenborg (1688-1772), mineralogista, geologo, ingegnere e visionario fantastico, che conversava quotidianamente con angeli e demoni. La religiosità di Swedenborg aveva, senza dubbio, un fondo patologico; ma anche quella dei *graveyard poets* era morbosa. Questa religiosità mistica del XVIII secolo era passata e continuava a passare attraverso le fredde disillusioni del razionalismo; non poteva aderire alle Chiese costituite, tutte più o meno contaminate dal razionalismo e dal deismo, e pertanto si rifugiò nelle sette. Il settarismo del XVIII secolo è un fenomeno di grande importanza, che ha ispirato, molto al di là dell'ambito letterario, tutti i movimenti spirituali dell'epoca, per quanto sempre clandestinamente, compresi quelli politici⁷⁶.

L'importanza e le possibilità del misticismo si rivelano in una personalità come quella di Gottfried Arnold (1666-1714). Studioso di storia della Chiesa, [1153] convertito da Spener al pietismo, Arnold partì da un quietismo dell'amore divino, alla maniera di Fénelon, per arrivare a speculazioni fantastiche, alla maniera di Swedenborg, sui rapporti tra la religione e la sessualità; è un rappresentante tipico del misticismo eretico. Ma la sua eresia si spinse più lontano. Non trovando nelle credenze ufficiali l'amore cristiano come lui lo intendeva, cominciò a convincersi che l'intero cristianesimo era sbagliato. Per dimostrarlo scrisse, con immensa erudizione, la *Unpartheyische Kirchen-und Ketzerhistorie* (Storia imparziale della Chiesa e degli eretici, 1699): tutte le Chiese stabilite, sosteneva Arnold, erano sempre in errore; chi aveva sempre ragione erano gli eretici. Con questa opera Arnold creò, quasi senza saperlo, la moderna storiografia critica della Chiesa. Senza saperlo, perché questo precursore del razionalismo teologico mirava a scopi differenti: intendeva screditare i dogmi che dividono la cristianità per unire tutti gli uomini in una Chiesa spirituale del futuro. Si riconosce qui l'eredità dei francescani eretici dell'*Ecclesia spiritualis* del XIII secolo, i gioachimiti; è l'idea della "Terza Chiesa" degli anabattisti e degli altri settari rivoluzionari del XVI secolo. E' da notare come il centro del pietismo sovversivo si trovasse in Renania, nella stessa regione degli anabattisti, tra le vittime della rivoluzione agraria del XVI secolo e tra quelle della rivoluzione industriale del XVIII. Ancora un secolo, e i medesimi proletari renani oscilleranno tra le conventicole pietiste e i comizi nei quali parlava il loro compatriota Friedrich Engels. Il misticismo del XVIII secolo è un alleato sotterraneo del razionalismo, e sarebbe stato forse perfino il

⁷⁶ Fr. HEER, *Europäische Geistesgeschichte*, Stuttgart, 1953.

precursore della Rivoluzione, se non si fosse trattato di una rivoluzione borghese. La variante borghese di quel misticismo è il sentimentalismo.

Le relazioni tra misticismo e sentimentalismo da un lato e la letteratura preromantica dall'altro sono innegabili, ma non sempre evidenti: romanzi e commedie sentimentali, *graveyard poetry*, rivendicazione del miracolo nella poesia hanno radici nel misticismo. Ma i movimenti mistici che contribuirono al mutamento del gusto letterario sono più o meno sotterranei, occultati dal razionalismo predominante del secolo; somigliano a quei fiumi intermittenti che scompaiono dalla superficie della terra per riapparire in un altro luogo dove nessuno se li aspetta. Così la grande corrente della mistica europea scomparve dopo la Riforma, per poi riapparire nel XVIII secolo mantenendosi ai margini dell'Illuminismo, e tuttavia legata ad esso [1154] da più di un filo segreto, alimentando la controcorrente preromantica e conferendole, all'improvviso, una forza esplosiva. Le due fonti principali del movimento sono la mistica ispano-francese e la mistica olandese della "Terza Chiesa", con le sue ramificazioni anglosassoni; è possibile notare una distinzione tra il misticismo di tendenza quietista e quello di tendenza entusiasta.

In Spagna continuarono a esistere sotterraneamente, nel XVII secolo, residui della mistica eretica degli "illuminati"⁷⁷, non come un movimento coerente, bensì in individui isolati, capaci tuttavia di alterare le dottrine mistiche di Santa Teresa e di impressionare con ciò altri individui, altri movimenti e, alla fine, l'Europa intera. Di fatto Santa Teresa fu, involontariamente, la precorritrice di Miguel de Molinos (1628-1696), il fondatore del quietismo, dottrina della passività umana di fronte all'amore di Dio. Nell'ortodossissima Spagna non c'era posto per deviazioni del genere. In Francia tuttavia il quietismo sostituì la mistica ortodossa di Bérulle, soppressa dal cattolicesimo "ragionevole" dei classicisti e dall'antimisticismo dei giansenisti cartesiani. L'apostolo del quietismo in Francia fu Madame Guyon (Jeanne-Marie Bouvier de La Motte-Guyon, 1648-1717), il cui straordinario talento di persuasione sedusse perfino un Fénelon. Nella controversia sul quietismo l'ortodossia, rappresentata da Bossuet, risultò vincitrice. Fénelon si sottomise. I quietisti più ostinati si rifugiarono nei paesi protestanti, in Svizzera e in Renania. In Svizzera i pietisti di Vaud conservarono la tradizione di una religiosità mistica del cuore, rispetto alla quale i riti e i precetti della Chiesa diventavano secondari; la morale si indebolisce a vantaggio del sentimento, e procedendo su questa strada (con un deismo vago al posto del cristianesimo dogmatico) si avrà la religione del cuore, dell'amore appassionato, della *Nouvelle Héloïse*⁷⁸. A quel circolo di quietisti di Vaud apparteneva infatti Madame de Warens, l'amica di Rousseau⁷⁹.

⁷⁷ N. d. t.: Gli *alumbrados*.

⁷⁸ N. d. t.: Romanzo epistolare di J. J. Rousseau.

⁷⁹ E. SEILLIÈRE, *Madame Guyon et Fénelon, précurseurs de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, 1918.

[1155] Nel ramo renano del quietismo si distingue Pierre Poiret (1646-1719), che gli storiografi della letteratura non conoscono e che è tuttavia una delle figure più importanti della storia letteraria del XVIII secolo. Filosofo anticartesiano, studiò la dottrina di San Giovanni della Croce e di Santa Teresa, pubblicò i trattati di Madame Guyon e fondò, nel 1688, un *eremitage* (eremo) di quietisti a Rhynsburg, il primo centro del quietismo mistico nella regione renana, fondazione che ebbe conseguenze di grande portata. Il concetto centrale della dottrina di Poiret era quello dell'*alma hermosa* (anima bella), incontrato in Santa Teresa; l'itinerario mistico avrebbe portato alla trasformazione dell'anima umana in un veicolo di sentimenti belli e divini. "*Schöne Seele*" (anima bella) è il corrispondente tedesco di questa espressione teresiana, che si incontra con sorprendente frequenza nei mistici del secolo XVIII e nella letteratura sentimentale, preromantica, di quello stesso secolo, in Gellert e Wieland, Klopstock e Miller, nelle regioni alte e basse della letteratura tedesca. Poiret è, senza esagerazione, il padre del sentimentalismo preromantico tedesco⁸⁰. Attraverso il filosofo olandese Frans Hemsterhuis (1721-1790), adepto dell'"entusiasmo" morale ed estetico di Shaftesbury, il concetto penetrò nell'estetica, influenzando le dottrine letterarie di Goethe e di Schiller. Ma Goethe, in gioventù, apparteneva già ad un gruppo di quietisti renani, dove conobbe Susanne von Klettenberg, autrice di una sorta di memorie spirituali; venuto in possesso del manoscritto, Goethe lo incluse nel suo romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795-96) come "*Bekenntnisse einer schönen Seele*", "confessioni di un'anima bella", che impressionarono i primi romantici. A quell'epoca la tradizione di Poiret si era già suddivisa in due rami, uno cattolico e l'altro protestante. Nel ramo cattolico dominava, in Vestfalia, la principessa Adelheid Amalia Gallitzin, al centro di un gruppo di romantici convertiti al cattolicesimo tra i quali si distinguevano Friedrich Leopold Stolberg e Clemens Brentano. Dal ramo protestante emerse Juliane von Krüdener, [1156] che portò in Russia le profezie fantastiche del mistico tedesco Heinrich Jung-Stilling, turbando la mente dello zar Alessandro I con sogni di riunificazione delle Chiese separate; reminiscenze di tutto ciò si incontrano nei *Tre dialoghi* di Solov'ëv e in Dostoevskij.

L'influenza di Poiret non si limitò ai circoli intellettuali; in Renania, terra di grandi tradizioni di misticismo popolare, essa raggiunse anche gli strati inferiori della popolazione. Qui emerse la figura di Gerhard Tersteegen (1679-1769), operaio divenuto predicatore e autore di poderosi inni in una lingua solenne e barocca: l'unica grande poesia che il calvinismo tedesco abbia prodotto. Tersteegen visse nella regione e nella tradizione della mistica olandese, della "Terza Chiesa". Fu

⁸⁰ M. WALDBERG, *Zur Entwicklungsgeschichte der schönen Seele bei den spanischen Mystikern*, Berlin, 1910; M. WIESER, *Der sentimentale Mensch, gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystik im 18. Jahrhundert*, Berlin, 1924.

uno degli “*Stillen im Lande*”, dei “quieti nel paese”⁸¹ che furono i precursori dei sentimentali; e quella espressione, utilizzata ancor oggi nella lingua tedesca, caratterizza bene il misticismo di tendenza quietista.

La rinascita della “Terza Chiesa” ebbe luogo in Inghilterra, tra i resti del settarismo rivoluzionario (qui appare il misticismo di tendenza entusiasta) e mediante influenze straniere, di Jacob Böhme e di Comenius. Quest’ultimo aveva ripreso l’idea dell’unione delle Chiese separate, rafforzata dai paralleli progetti di Leibniz e particolarmente cara ai quaccheri, rappresentanti di una religiosità tipicamente entusiasta. I quaccheri portarono questa idea di fraternità universale in America, dove la città fondata da William Penn prese il significativo nome di Philadelphia. L’Illuminismo secolarizzerà queste idee, trasformandole in un programma di tolleranza religiosa e di filantropia umanitaria, il programma dell’Illuminismo anglosassone⁸². Il ramo tedesco di questo movimento religioso, corroborato dall’influenza diretta di Comenius, è il pietismo⁸³. Il fondatore [1157] del pietismo tedesco, Philipp Jacob Spener (1635-1705) somiglia ai puritani inglesi, tranne che nello spirito di resistenza politica. Non intese distruggere la chiesa luterana, ma solo conquistarla dall’interno mediante l’attività pacifica, ma efficace, di conventicole di laici. E tali conventicole furono le culle del sentimentalismo preromantico. Tra i discepoli di Spener c’erano August Hermann Francke, il grande educatore che preparò la strada alla pedagogia di Rousseau, e quel Gottfried Arnold, mistico fantastico, che esercitò una grande influenza sui razionalisti più ostinati. Lessing⁸⁴ è sempre apparso, ed è in realtà, la maggiore figura dell’Illuminismo tedesco; ma i suoi ideali sulla storia come serie di rivelazioni divine e sull’educazione dell’umanità al di là del cristianesimo ad opera di una “Terza Chiesa” massonica hanno origini mistiche⁸⁵. Il ramo più “entusiasta” del pietismo tedesco è la setta degli *Herrnhuter* o “Fratelli Moravi”, ispirata direttamente a Comenius. Il fondatore, conte Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (1700-1760), è un modello di religiosità perversa, contaminata da complessi repressi; i suoi inni arrivano a includere metafore oscene o nauseabonde. Ma questo non ostacolò l’efficienza propagandistica della setta, che inviò missioni in tutti i continenti ed esercitò una fortissima influenza spirituale in Europa. Il concetto centrale degli *Herrnhuter*, quello di religiosità individuale, si combinò con le prospettive storiche di Lessing in un discepolo del seminario herrnhuteriano di Niesky, nella Slesia, che divenne il filosofo del classicismo tedesco e il “padre della Chiesa” della “*Kultur*” tedesca:

⁸¹ N. d. t.: Con riferimento agli “umili della terra”, cfr. Salmo 35, v. 20.

⁸² Br. BAUER, *Der Einfluss des englischen Quakertums auf die deutsche Kultur*, Berlin, 1878.

⁸³ A. RITSCHL, *Geschichte des Pietismus*, 3 voll., Bonn, 1880-1886; W. MAHRHOLZ, *Der deutsche Pietismus*, Berlin, 1921.

⁸⁴ N. d. t.: Su Lessing si veda il cap. 6.4 e in particolare p. 1253 ss.

⁸⁵ W. DILTHEY, *Gotthold Ephraim Lessing*, in “*Das Erlebnis und die Dichtung*”, 7.a ed., Leipzig, 1920.

Schleiermacher⁸⁶. E Schleiermacher fu anche uno dei grandi patrioti tedeschi nella lotta contro Napoleone nel 1813. Il pietismo finì per diventare, paradossalmente, patriottismo⁸⁷.

Il fratello inglese del pietismo tedesco è il metodismo, il cui ruolo potente nella formazione del Preromanticismo non può essere sottovalutato. Alla sua [1158] formazione cooperano diversi fattori e influenze: *Herrnhuter* e pietismo, ricordi di Böhme e di Comenius, residui del platonismo di Cambridge. Ma il metodismo non è, per quanto possa sembrarlo, la forma religiosa dell'“entusiasmo” di Shaftesbury, che è una fede da intellettuali, quanto piuttosto un movimento di religiosità piccolo-borghese e popolare. Questa origine, in parte puritana, si rivela già in precursori poetici come Isaac Watts (1674.1748), che corrisponde più o meno a Tersteegen, ma è più tipicamente inglese di quanto quello sia tedesco; un inno di Watts

*Our God, our help in ages past,
Our hope for years to come,
Our shelter from the stormy blast,
And our eternal home...*⁸⁸

si è impresso nella memoria del popolo inglese per la sua semplicità popolare, così differente dal tremore barocco di Tersteegen:

*Gott ist gegenwärtig. Lasset uns anbeten
und in Ehrfurcht vor Ihn treten.
Gott ist in der Mitte. Alles in uns schweige
Und sich innigst vor Ihm beuge*⁸⁹.

Tersteegen è più calvinista, Watts è più teresiano. Un ammiratore di Santa Teresa (e in segreto anche di Böhme) fu ancora William Law (1686-1761); la sua *A Serious Call to a devout and holy life* (Una seria chiamata a una vita devota e santa, 1728) è il libro di devozione più letto in lingua inglese, ma non si può non riconoscere, nella sua come in qualunque mistica, un elemento di religiosità “d'élite”, da circoli ristretti. Di ciò fornisce testimonianza il destino dei [1159] quaccheri. Ma la situazione religiosa dell'Inghilterra non permetteva limitazioni del genere; in mezzo ai

⁸⁶ N. d. t.: Su Schleiermacher si veda il cap. 6.4 e in particolare p. 1334 ss.

⁸⁷ K. PINSON, *Pietism as a Factor in the Rise of German Nationalism*, New York, 1934.

⁸⁸ N. d. t.: Isaac WATTS, *Our God, our help in ages past* (1708), vv. 1-4: «Dio nostro, nostro aiuto nei tempi passati, / Nostra speranza per gli anni a venire, / Nostro rifugio dalle raffiche della bufera, / E nostra eterna dimora...»

⁸⁹ N. d. t.: Gerhard TERSTEEGEN, *Gott ist gegenwärtig*, vv. 1-4: «Dio è presente. Adoriamo / e con timore presentiamoci davanti a Lui. Dio è al centro. Tutto in noi taccia / e col massimo fervore si incini di fronte a Lui».

cambiamenti sociali il quietismo di Law si trasformò nel metodismo wesleyano. I *dissenters* (dissidenti), discendenti dei puritani, costituiscono il nucleo della nuova borghesia. Il loro rappresentante più letto, il presbiteriano Richard Baxter, racchiude nei suoi libri edificanti delle lezioni morali che, secondo Max Weber, costituiscono il germe della mentalità capitalista. Il grande giornalista dei *dissenters* del XVIII secolo è il congregazionalista Defoe. Con inaspettata rapidità il pensiero puritano si secolarizza, trasformandosi in liberalismo politico ed economico. Il misticismo di rifugia nella Chiesa anglicana, dove il suo principale rappresentante è Law. Ma anche lì non regge. La Chiesa anglicana era un'istituzione statale, che stava diventando un corrispondente aristocratico del non-conformismo borghese.

Contro questa tendenza si ribellò John Wesley (1703-1791), il fondatore del metodismo, lo Spener inglese; e con l'ascesa della borghesia scomparvero presto gli elementi quietisti. Come i pietisti tedeschi, Wesley non intese uscire dalla Chiesa, ma rinnovare la sua vita religiosa tramite un nuovo "metodo" di condotta, il metodo dell'illuminazione repentina, tipicamente entusiasta. Ai *dissenters*, formati su dogma di Calvino, il metodismo dovette apparire criptocattolico. Da ciò i conflitti permanenti tra Wesley e i calvinisti, che già rappresentavano la grande borghesia, mentre i sermoni di Wesley si rivolgevano agli operai meccanici e ai commercianti di campagna, la piccola borghesia. Ma non risorsero il settarismo mistico dei secoli XVI e XVII, né le tendenze alla rivoluzione sociale. Il robusto realismo inglese di Wesley, di cui lo stile del suo *Journal* (Diario) fornisce testimonianza, non sopportava le ombre della mistica, e l'ampiezza sociale della sua influenza non permetteva di limitarsi a conventicole di eletti. [1160] Quando lo obbligarono a separarsi dalla Chiesa ufficiale, egli organizzò subito un'altra Chiesa, quella metodista, divenendo il fondatore di una delle grandi potenze spirituali del mondo anglosassone. L'elemento mistico che esisteva nel metodismo si rifugiò nella poesia.

La poesia ufficiale del metodismo, così com'è rappresentata da Charles Wesley (1707-1788), fratello del fondatore, non differisce dall'innografia di un Isaac Watts, e non ha pretese letterarie. Solo gli "intellettuali" interni al movimento si permisero espressioni differenti, nelle quali riapparvero le radici mistiche del movimento. Tale è la poesia del metodista Hervey⁹⁰, che costituisce il legame tra il movimento religioso e la *Graveyard School*. Da quel momento, per la prima volta dopo Milton, si può parlare di poesia teologica in Inghilterra; Cowper è il suo maggiore rappresentante, il più letterario, mentre il pietismo entusiastico si rivela più nitidamente in Smart. Ma entrambi sono individui deformati, in senso fisico e in senso sociale: voci nel deserto in un ambiente antipoetico.

⁹⁰ N. d. t.: Cfr. sopra, p. 1147.

Il nome di Christopher Smart (1722-1771) non figura nei manuali più vecchi di storiografia letteraria inglese, e con una certa ragione: le satire e le poesie in stile classicista che di lui si conoscevano sono prive di importanza, e il fatto che il poeta fosse finito in manicomio lo rese sospetto a Johnson e a tutti coloro che ne accettavano le opinioni senza discutere. Smart è un “caso”. Discendeva da gente povera, cosa che lo predispose al misticismo. Fu sostenuto negli studi da protettori aristocratici, e ritrovandosi in un ambiente a lui estraneo perdette l’equilibrio, cadendo nella dissolutezza, alla maniera della Restaurazione, e scrivendo in stile classicista. Il metodismo lo portò alla conversione, producendo in lui una mania religiosa; e in manicomio scrisse *A Song to David* (Canto a Davide, 1763; 1765)⁹¹, che gli editori delle sue poesie, spaventati, non accolsero, e che è una delle grandi opere della poesia inglese del XVIII secolo. Si colloca accanto alle poesie di San Giovanni della Croce come sorprendente espressione dell’estasi mistica:

[1161] *The world, the clustering spheres, He made;*

The glorious light, the soothing shade,

Dale, champaign, grove, and hill;

The multitudinous abyss,

Where Secrecy remains in bliss

*And Wisdom hides her skill*⁹².

Smart è stato paragonato a Blake. Ma non è paragonabile a nessun altro poeta. Il suo modo di enumerare in tre versi gli attributi di Davide:

Great, valiant, pious, good, and clean,

Sublime, contemplative, serene,

*Strong, constant, pleasant, wise!*⁹³

per poi commentarli in innumerevoli strofe, ciascuna delle quali comincia con uno degli aggettivi, ricorda i poeti mistici spagnoli. Ma Smart si distingue anche dagli altri mistici per il modo di pregare: parla sempre come il membro di un coro. La sua poesia è altamente liturgica; a volte ricorda Péguy, ma è più artificiosa, il che appare strano per un poeta rinchiuso in manicomio. Il

⁹¹ N. d. t.: Di quest’opera pare esistano due versioni, dalle quali sono tratte le citazioni riportate da Carpeaux.

⁹² N. d. t.: Christopher SMART, *A Song to David*, vv. 25-30: «Il mondo, le sfere tra loro concentriche Egli fece; / La gloriosa luce, l’ombra che dà sollievo, / La valle, la campagna, il bosco e il colle; / L’illimitato abisso, / Dove il Segreto rimane nella beatitudine / E al Saggiamente nasconde il suo talento».

⁹³ N. d. t.: Christopher SMART, *A Song to David*, IV: «Grande, valoroso, pio, buono e puro, / Sublime, riflessivo e sereno, / Forte, costante, amabile e saggio».

fenomeno Smart sarebbe di per sé sufficiente a giustificare le teorie preromantiche sul genio istintivo.

In William Cowper (1731-1800) la medesima combinazione di emozioni religiose e sensazioni patologiche costituisce la materia di ispirazione di un poeta classicista, della scuola di Pope; ma l'uomo è differente. Un povero diavolo, soggetto ad accessi di malinconia morbosa con tentativi di suicidio, turbato dai sermoni e dalle terrificanti ammonizioni dei predicatori metodisti, che condusse una vita da lui stesso definita, in un verso:

[1162] *I was a stricken deer, that left the herd*⁹⁴.

Due anime abitavano il suo corpo invalido. Una cantò Dio con inni semplici, che sono la massima espressione poetica del metodismo; l'altra compose satire e poesie umoristiche alla maniera di Pope, e con lo stesso talento nel costruire versi epigrammatici:

*God made the country, and man made the town*⁹⁵.

Questo verso si trova nell'opera più ambiziosa di Cowper, *The Task* (Il compito, 1785)⁹⁶, poema descrittivo secondo la maniera classicista, cantico del semplice paesaggio inglese che la rivoluzione industriale aveva distrutto; poema che a volte germoglia in versi di un'eloquenza magnifica. Ma Cowper era un infelice, ammalato, che necessitava di essere aiutato come un bambino; i suoi versi più commoventi sono quelli in cui ringrazia Mary Unwin, sua compagna e infermiera:

[...] *There is a Book*
By seraphs writ with beams of heavenly light,
On which the eyes of God not rarely look,
A chronicle of actions just and bright;
*There all thy deeds, my faithful Mary, shine*⁹⁷.

Mary aveva preparato una dimora al "cervo ferito", un focolare del quale Cowper fu il cantore più ispirato e più amato tra tutti i poeti di lingua inglese. Ma alla fine perdette anche quella sicurezza. Si

⁹⁴ N. d. t.: William COWPER, *The Stricken Deer*, v. 1: «Io ero un cervo ferito, che aveva lasciato il branco».

⁹⁵ N. d. t.: William COWPER, *The Task, Book I*, v. 749: «Dio creò la campagna e l'uomo creò la città».

⁹⁶ N. d. t.: Cfr. sopra, p. 1132.

⁹⁷ N. d. t.: William COWPER, *To Mrs. Unwin*, vv. 9-13: «[...] Esiste un libro / Scritto dai serafini, che brilla di luce celeste, / Sul quale gli occhi di Dio non di rado si posano, / Una cronaca delle azioni giuste e luminose; / Li tutti i tuoi atti, mia fedele Mary, risplendono».

riteneva condannato dall'ira di Dio, e nel poema *The Castaway* (Il naufrago, 1799) paragonò la propria anima a un marinaio sperduto nella tempesta in alto mare:

*No voice divine the storm allay'd,
No light propitious shone;
When, snatch'd from all effectual aid,
We perish'd, each alone:
But I beneath a rougher sea,
And whelm'd in deeper gulfs than he*⁹⁸.

“*Each alone*” (ciascuno da solo) è un'espressione significativa. La mania visionaria di Smart e l'isolamento morboso di Cowper inibirono in loro il sentimento della collettività. La poesia [1163] dell'entusiasmo mistico non trova eco nel metodismo organizzato. La poesia mistica della fine del XVIII secolo è francamente eretica, e in essa i sentimenti collettivi si manifestano con fortissimi accenti rivoluzionari: una combinazione che è caratteristica di Blake.

William Blake (1757-1827), poeta lirico dall'ispirazione semplice e musicale, è il portavoce, allo stesso tempo, di tutti gli angeli e tutti i demoni dell'universo; la sua opera è tra le più vaste e le più difficili mai create da un poeta inglese. Fino all'avvento del simbolismo, Blake era conosciuto soltanto come autore di piccole poesie cantabili e come incisore di illustrazioni fantastiche per le edizioni di Dante, Chaucer, Young e Gray; le notizie biografiche (le sue idee rivoluzionarie, che lo portarono ad essere perseguito dalla giustizia per alto tradimento, le irregolarità sessuali della sua vita privata, e infine la follia) non contribuirono a facilitarne la comprensione da parte dei critici borghesi dell'epoca vittoriana. I preraffaelliti coltivarono una conoscenza più intima di Blake, come fosse il segreto di una setta. Solo i simbolisti aprirono le porte della stanza del tesoro, e allora si manifestò, finalmente, uno dei poeti più celestiali e più demoniaci [1164] di tutti i tempi. “Si manifestò” è un modo di dire: perché conoscere la vita di Blake, poeta, mistico, rivoluzionario e folle, e studiare le molteplici influenze sulla sua opera di Böhme e Swedenborg, degli gnostici e di Rousseau, ancora non basta per trovare una via sicura nella foresta di questo universo poetico. E' un universo particolare, e per essere la creazione di un folle è nondimeno completo. Pentrandovi, il lettore coglie la verità dei versi di Blake:

My spectre around me night and day

⁹⁸ N. d. t.: William COWPER, *The Castaway*, vv. 61-66: «Nessuna voce divina placò la tempesta, / Nessuna luce propizia brillò; / Quando, privati d'ogni efficace aiuto, / Trovammo la morte, ciascuno da solo: / Ma io tra le onde di un mare più infuriato, / e sommerso in un abisso più profondo del suo».

*Like a wild beast guards my way*⁹⁹.

La prima raccolta di Blake, i *Poetical Sketches* (Schizzi poetici, 1783), ci presenta un poeta classicista, presto redento dalla lettura di Shakespeare e Ossian; nei *Songs of Innocence* (Canti dell'innocenza, 1789) raggiunge la piena libertà di pensiero, abbandonando gli artifici che Cowper non seppe eliminare e anticipando lo stile colloquiale di Wordsworth. *Songs of Innocence* è il libro più "puro" di Blake nel senso del simbolismo neoromantico, l'opera delle

...blue regions of the air

*Where the melodious winds have birth*¹⁰⁰.

L'anno seguente (1790) comincia l'elaborazione di una grande profezia in prosa, o piuttosto di un enorme discorso dall'eloquenza irresistibile: *The Marriage of Heaven and Hell* (Il matrimonio del Cielo e dell'Inferno, 1790-93). Il rivoluzionario, passato per la scuola di Swedenborg, attacca con la massima violenza i dualismi della religione cristiana e della tirannia politica, le distinzioni tra bene e male, anima e corpo, autorità e popolo, predicando l'identità tra Dio e l'uomo. *The French Revolution* (La Rivoluzione Francese, 1791) celebra la liberazione politica come fosse un avvenimento d'importanza cosmica nei Cieli, mentre le *Visions of the Daughters of Albion* (Visioni delle figlie d'Albione, 1783) esige il completamento della rivoluzione con la liberazione morale, celebrando la santità dell'atto sessuale. Se Blake fu un folle, allora fu il folle più lucido di tutti i tempi. Perché prima degli altri riconobbe le motivazioni sociali della Rivoluzione e ne prevede la degenerazione in vittoria della borghesia. *Songs of Experience* (Canti dell'esperienza, 1794) presenta un quadro tremendo, "dantesco", della miseria umana; poesie come *Holy Thursday* (Giovedì Santo, 1789), *London* (Londra, 1794) e *The Chimney Sweeper* (Lo spazzacamino, 1794) costituiscono la massima espressione delle conseguenze della rivoluzione industriale.

Da quel momento in poi, Blake ricevette rivelazioni celesti e infernali alla maniera di Swedenborg, nelle quali gli si manifestò la relazione segreta tra le turbolenze [1165] della storia e le rivoluzioni dell'universo; o piuttosto si potrebbe dire, secondo un punto di vista differente, che Blake divenne folle e cominciò a comporre cosmogonie e miti fantastici in cui esseri sovrumani e subumani, muniti di nomi stravaganti, risolvono i destini del mondo; una letteratura del tipo di quella che sono soliti pubblicare i paranoici. *The (First) Book of Urizen* (Il (Primo) Libro di Urizen, 1794), *The Book of Los* (Il Libro di Los, 1795), *Vala, or The Four Zoas* (Vala, o i quattro Zoa, 1797-1807,

⁹⁹ N. d. t.: William BLAKE, *My Spectre Around me night and day*, vv. 1-2: «Il mio spettro che mi sta intorno, notte e giorno, / Come una bestia selvaggia sorveglia il mio cammino».

¹⁰⁰ N. d. t.: William BLAKE, *To the Muses*, vv. 7-8: «[...] le azzurre regioni dell'aria / dove nascono i venti melodiosi».

incompiuto) danno inizio a una serie di “libri profetici” che culminano in *Milton* (1804-1810), *The Everlasting Gospel* (Il Vangelo eterno, 1808-1818) e *Jerusalem* (Gerusalemme, 1804-1820). Una vasta letteratura religiosa o pseudoreligiosa che costituisce una specie di anti-Bibbia nelle quale le nozioni divine e demoniache si scambiano di posto. Milton, emendato dai suoi “errori cristiani”, appare come il profeta di Lucifero, che annuncia l’abolizione della punizione eterna e il perdono di tutti i peccati. La carne e i suoi piaceri vengono santificati, e la “Nuova Gerusalemme” dell’umanità redenta non è altro che una “Nuova Albione”, un’Inghilterra purificata dai crimini disumani della rivoluzione industriale e trasfigurata in un verde paesaggio di libertà. Tutto ciò in uno stile a volte eloquente, a volte epigrammatico, interrotto da poesie affascinanti dall’ermetismo “metafisico”, che subito rimanda ai personaggi tremendi di una personale mitologia e ad un simbolismo difficilissimo, che le ricerche più pazienti non sono riuscite a chiarire del tutto. La storia delle religioni e della Chiesa presenta delle analogie: le mitologie fantastiche degli gnostici, che nei secoli II e III della nostra era pretesero di unire il cristianesimo e il paganesimo greco-orientale, in molti casi con l’intento di invertire i concetti morali, dichiarando che “*fair is foul, and foul is fair*”¹⁰¹. Blake conobbe le dottrine gnostiche attraverso vaste letture occultistiche, e l’idea dell’inversione morale gli venne di fronte agli orrori della rivoluzione industriale, nella quale i crudeli sfruttatori di bambini nelle officine professavano ipocritamente la morale cristiana. Per altro verso, quelle mitologie fantastiche non si limitano a secoli lontani: i paranoici, nei manicomi moderni, continuano a fabbricare religioni personali di questo tipo¹⁰². Blake si colloca tra il profeta e il folle; la verità delle sue visioni risiede nella sincerità dell’amore umano che è alla base delle sue conclusioni rivoluzionarie, e l’espressione di questa verità divina è una poesia di una purezza celestiale.

La poesia di Blake possiede il marchio dell’autenticità mistica. I grandi mistici di tutti i tempi, ortodossi ed eretici, avrebbero concordato con il “percorso” che Blake propone:

[1166] *To see a world in a grain of sand*
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
*And eternity in an hour*¹⁰³.

¹⁰¹ N. d. t.: Willam SHAKESPEARE, *Macbeth*, atto I, scena I: «Bello è il brutto e brutto il bello» (trad. it. Mondadori 1976), traducibile anche come «il male è bene e il bene è il male», data l’ampia valenza semantica dei termini inglesi *foul* e *fair*.

¹⁰² N. d. t.: Forse un riferimento agli scritti di Daniel Paul Schreber (*Memorie di un malato di nervi*).

¹⁰³ N. d. t.: William BLAKE, *Auguries of Innocence*, vv. 1-4: «Vedere il mondo in un granello di sabbia / E un cielo in un fiore selvatico, / Trattenere l’infinito nel palmo della mano, / E l’eternità in un’ora».

L'eliminazione del tempo e dello spazio è un metodo comune di ascesi al cielo dei mistici e di discesa negli abissi del subconscio, da cui nasce l'ispirazione di Blake. Sarebbe difficile spiegarla senza ricorrere alla psicanalisi, che ben conosce le fantasie sessuali, le personificazioni mostruose, il torrente delle immagini simboliche. La letteratura di Blake perde in tal modo l'aspetto dell'assoluta singolarità. E' poesia cosmica e caotica

*The Senses roll themselves in fear,
And the flat Earth becomes a Ball;
The Stars, Sun, Moon, all shrink away...*¹⁰⁴

come quella degli gnostici; l'evasione nel caos di un genio perturbato. La parola "evasione" però non serve a definire Blake, perché i suoi simboli gnostici rappresentano realtà sociali. In Blake la visione della libertà politica, sociale e sessuale è ben caratterizzata come utopia:

*... above Time's troubled fountains,
On the great Atlantic Mountains,
In my Golden House on high...*¹⁰⁵

ma è un'utopia più radicale dell'ideologia dei rivoluzionari più radicali della fine del XVIII secolo. E le visioni infernali di Blake («*Dark satanic mills...*»¹⁰⁶) trasfigurano soltanto la sua visione naturalista delle strade di Londra nei primi tempi della rivoluzione industriale, dei mendicanti, delle prostitute e dei bambini di sette anni esausti dopo una giornata di lavoro di dodici ore.

*I wander through each chartered street
Near where the chartered Thames does flow,
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.*

*In every cry of every Man
In every Infant's cry of fear*

¹⁰⁴ N. d. t.: William BLAKE, *The Mental Traveller*, vv. 63-64: «I sensi si raggomitano nella paura, / E la terra piatta diviene una sfera; / Le stelle, il sole, la luna, tutto si ritrae lontano...».

¹⁰⁵ N. d. t.: William BLAKE, *The Caverns of the Grave I've seen*, vv. «... al di sopra delle turbolente fonti del Tempo, / Sulle grandi Montagne Atlantiche, / Nella mia Dimora Dorata lassù in alto...».

¹⁰⁶ N. d. t.: William BLAKE, *And did those feet in ancient time (Jerusalem)*, v. 8: «Oscuri mulini satanici».

[1167] *In every voice, in every ban,
The mind-forged manacles I hear:*

*How the Chimney-sweeper's cry
Every blackening Church appalls
And the hapless Soldiers sigh
Runs in blood down Palace walls*¹⁰⁷.

Blake è Dostoevskij in versi: proclama la responsabilità di tutti nei confronti di tutti. Come Dostoevskij è un anarchico spiritualista, ma il suo fine è più concreto, è la realizzazione del socialismo rivoluzionario:

*I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand:
Till we have built Jerusalem,
In England's green and pleasant Land*¹⁰⁸.

Le numerose maiuscole sono un sintomo, la musica verbale è un'altra: Blake è un simbolista *ante litteram*, ma senza l'evasionismo sociale dei simbolisti. I paragoni non servono, né bastano le interpretazioni psicologiche e sociologiche per spiegare l'esistenza di quella poesia, una delle più pure. Blake ha qualcosa dell'immaginazione cosmica e dell'intelligenza incontrollata di Victor Hugo, qualcosa dell'ebbrezza intellettuale di Hölderlin, qualcosa dello spirito profetico di Dante. E come loro è, al di sopra dei tempi, la voce di mondi eterni:

*Hear the voice of the Bard!
Who present, past, and future sees*¹⁰⁹

La parola "*Bard*" (bardo) ci riporta duramente alla realtà letteraria; è reminiscenza del gusto preromantico per le tematiche nordiche e celtiche. La differenza tra Blake e i suoi contemporanei

¹⁰⁷ N. d. t.: William BLAKE, *London*, vv. 1-12: «Vago per tutte le strade mappate / Là dove scorre il mappato Tamigi, / E noto su ogni faccia che incontro / Segni di debolezza, segni d'angoscia. / In ogni pianto di ogni uomo / In ogni pianto di paura di un bambino / In ogni voce, in ogni divieto / Odo le manette forgiate dalla mente: / Come il pianto dello spazzacamino / sbianca ogni chiesa annerita / e il singhiozzo dei soldati sventurati / scorre come sangue lungo i muri del palazzo».

¹⁰⁸ N. d. t.: William BLAKE, *Jerusalem*, vv. 13-16: ««Non desisterò dalla lotta mentale, / Né la mia spada dormirà nella mia mano: / Fino a che non avremo edificato Gerusalemme / Nel verde e piacevole paese d'Inghilterra».

¹⁰⁹ N. d. t.: William BLAKE, *Hear the voice of the Bard!* (*Introduction to the Songs of Experience*), vv. 1-2: «Odi la voce del Bardo! / Che vede il presente, il passato e il futuro».

risiede in parte nel suo stile, che è quello dei drammaturghi elisabettiani e della *metaphysical poetry*, e in parte nella maniera caotica, al di fuori e a distanza da tutte le attenuazioni razionalistiche dell'epoca, con la quale egli assimilò gli elementi preromantici: Young e Ossian, la Bibbia e Omero, il “*Shakespeare Revival*”¹¹⁰, Milton e le nebbie scandinave. Come artista grafico Blake è “al di fuori della letteratura”; assomiglia [1168] a certi artigiani dalla formazione carente e dalle letture disordinate, con eccessi di grafomania. Era soltanto un genio.

Blake rimase isolato perché era la voce di tradizioni millenarie, mistiche, a favore del proletariato. La borghesia, che si era feudalizzata attraverso l'acquisto di latifondi e i legami con l'aristocrazia, formando in tal modo la “*gentry*”¹¹¹, partecipava alla direzione della Chiesa anglicana, aristocratica e in parte scettica. La borghesia commerciale (i *dissenters* puritani) era sulla strada del liberalismo politico e filosofico. Il campo di azione sociale del metodismo¹¹² è la borghesia media e piccola, nella quale è possibile distinguere tre strati di lettori: la classe urbana degli artigiani attivi nel commercio, ai quali Wesley aveva dedicato la propria opera di evangelizzazione, la classe dei piccoli intellettuali, soprattutto vicari, nelle cittadine e nei villaggi, e la classe dei lettori propriamente incolti, di recente alfabetizzazione. Costoro formano soltanto una parte del “popolo” in generale, e l'espressione francese “*populisme*” non serve bene a definirne il gusto e le preferenze letterarie. Sarebbe più opportuno parlare di “plebeismo”, senza alcun senso peggiorativo: tutti costoro sono plebei, per una certa volgarità antiaristocratica dello stile e dei sentimenti e per una certa mancanza di cultura; e nell'ostilità verso la formazione classica delle classi tradizionali si rivela, inoltre, il generale utilitarismo dell'epoca. Si osserva un'avversione nei confronti delle espressioni del linguaggio colto e dell'intelligenza razionale, con preferenza per le espressioni “semplici” del sentimento. La semplicità è uno slogan dell'epoca, che riflette le condizioni sociali del nuovo pubblico e si alimenta della “semplicità” religiosa delle conventicole pietiste e metodiste, dei “quieti nel paese”. Il denominatore comune di questa letteratura è il sentimentalismo.

La sua porta d'accesso è il romanzo. E' il più nuovo dei generi, senza l'eredità delle tradizioni classiciste, capace di trattare qualunque nuovo argomento. Poi viene il teatro, in cui i preromantici avevano già trovato il genere della commedia borghese, che stava solo aspettando di essere sentimentalizzata. I tre strati sociali menzionati in precedenza preferiscono espressioni differenti: la classe media urbana, il romanzo e il dramma sentimentali; la classe media rurale, l'idillio sentimentale; le classi più basse dei lettori, il romanzo romantico o, come di diceva allora, “gotico”, [1169] versione volgarizzata e plebea del misticismo, in questo caso nell'accezione peggiorativa del

¹¹⁰ N. d. t.: La riscoperta di Shakespeare.

¹¹¹ N. d. t.: Classe sociale benestante composta da piccola nobiltà di campagna, proprietari terrieri, alto clero.

¹¹² W. J. WARNER, *The Wesleyan Movement in the Industrial Revolution*, London, 1930; M. LEE, *The Historical Background of Early Methodist Enthusiasm*, New York, 1931.

termine. Tutti questi nuovi generi avranno, con l'ascesa della borghesia nel XIX secolo, un grande futuro: sono il punto di partenza del romanzo psicologico, della "pièce à thèse"¹¹³, del racconto rustico e del romanzo poliziesco.

Il romanzo sentimentale, sia quello dell'abbé Prévost che quello di Richardson, si fonda sul libertinismo della Restaurazione [inglese] e della Reggenza [francese]: libertinismo schietto in Prévost, libertinismo represso nel puritano Richardson, che tuttavia si trovava bene nell'ambiente di aristocratici dissoluti e di donne più o meno equivoche che popolavano la stazione termale alla moda di Bath. La forza che contribuì a formare la nuova espressione delle passioni («*Are passions then the Pagans of the soul?*»¹¹⁴) è il misticismo. Richardson è un puritano e l'abbé Prévost è un prete spretato.

L'abbé Antoine-François Prévost (1697-1763), scrittore di seconda categoria, benemerito protagonista dell'interscambio letterario tra Inghilterra e Francia, è l'autore di un romanzo di prim'ordine, di una di quelle opere che si imprimono in modo indelebile nella memoria dell'umanità. Basta pronunciare il titolo di *Manon Lescaut* che tutti noi vediamo, come se vi avessimo assistito, l'incontro tra Manon e Des Grieux alla stazione della diligenza di Amiens, la visita di [1170] Manon al seminarista De Grieux a St. Sulpice, la scena nella casa da gioco, la prigione femminile, la deportazione nell'America francese. Il lettore che ricorda il *Don Chisciotte* e la *Princesse de Clèves* si accorge subito che *Manon Lescaut* (1731) è il primo romanzo realmente moderno, il primo nelle cui scene e personaggi i lettori moderni si possano riconoscere, cosa che non accade né in *Gil Blas* né in *Moll Flanders*, per quanto quest'ultima sia abbastanza simile. *Manon Lescaut* è un'opera durevole, e ciò è tanto più degno di nota in quanto è certo che all'opera non fa difetto l'incanto pittoresco: è un quadro perfetto del mondo Rococò tra Watteau e Marivaux, con reminiscenze religiose del *grand siècle* e anticipazioni libertine dell'epoca prerivoluzionaria. In tal modo *Manon Lescaut* appare perfettamente collocata: quest'opera significa la transizione dal Classicismo della *Princesse de Clèves* al rivoluzionarismo della *Nouvelle Heloise*, attraverso l'influenza del sentimentalismo inglese del quale Prévost, traduttore di tutti i romanzi di Richardson, fu il rappresentante in Francia. Di fatto, gli altri romanzi di Prévost, oggi quasi dimenticati, sono ambientati in Inghilterra; e nella sua rivista "Le Pour et le Contre" (Il Pro e il Contro) l'abbé fa molto per divulgare in Francia le lettere inglesi. Accade tuttavia che non solo *Manon Lescaut*, ma anche *Monsieur Cleveland* (1731-39) e *Le Doyen de Killerine* (Il decano di Killerine, 1735-40) siano stati pubblicati prima del primo romanzo di Richardson. E c'è di più: l'Inghilterra romanzesca di Prévost non è l'Inghilterra reale, che egli conobbe relativamente tardi,

¹¹³ N. d. t.: "Opera a tesi", ovvero dramma sociale, genere teatrale del XIX secolo che affronta le questioni sociali controverse.

¹¹⁴ N. d. t.: Riferimento ai versi di Young, cfr. sopra, p. 1147.

ma è piuttosto il frutto delle letture dei drammaturghi e dei romanzieri della Restaurazione inglese, un’Inghilterra romantica di ladri e di eccentrici, malviventi e prostitute. E’ l’Inghilterra di Dryden e Otway, Vanbrugh e Defoe, vista con gli occhi di un prete spretato, testimone del libertinaggio della Reggenza¹¹⁵. Da ciò risultano una certa nostalgia nei suoi quadri quasi autobiografici di vita spensierata come pure il sentimentalismo che accompagna le immagini di sensualità repressa; la condizione di uomo escluso da quelle gioie sensuali lo avvicina alla condizione dei piccoli borghesi che osservano da lontano, con un sentimento misto di indignazione morale e invidia ardente, il modo di vivere degli aristocratici. Per questo Prévost sostituì la conclusione moralizzante e soddisfacente della *Princesse de Clèves* con la conclusione tragica di una passione vissuta fino alle estreme conseguenze, poichè *Manon Lescaut* è la prima opera della letteratura in cui [1171] la passione puramente sessuale, per quanto abbellita da ornamenti rococò, trovi un’espressione del tutto schietta. Essa segna una data nella storia della letteratura francese; è un’opera moderna. Il sentimentalismo è lo sfondo psicologico di *Manon Lescaut*, ma l’intento dell’opera non è sentimentale. Ciò che appare sentimentale al lettore moderno è lo stile ornato, che è piuttosto neobarocco e che era già anacronistico quando il romanzo uscì nel 1731; ed è anacronistico in due sensi, perché anticipava altresì lo stile preromantico. Visto in questo modo, il romanzo non è solo rococò; l’ambiente del 1720 è più indovinato da noi che descritto dall’autore, malgrado il realismo quasi fotografico dei dettagli della vita parigina di allora, trasfigurati da qualcosa come una musica mozartiana tra le righe. L’*abbé* Prévost non scrisse il romanzo di un ambiente pittoresco, ma le avventure di due anime deliranti; e questo tema è eterno. Ecco perché *Manon Lescaut* rimane, tra tutti i romanzi sentimentali, l’unico perfettamente leggibile: perché dal naufragio di una letteratura sterminata si sono salvati due personaggi, che sono entrati nel pantheon dei pochi tipi immortali della specie umana.

La stessa cosa non si diceva, fino a poco tempo fa, dei romanzi di Samuel Richardson (1689-1761); nessuno negava la grande importanza storica [1172] del precursore di Rousseau e del *Werther* [di Goethe]; ma il pubblico si rifiutava di leggere quei monumenti dalle dimensioni enormi. Oltre a questo motivo se ne adduceva un altro: il moralismo quasi scandaloso di *Pamela*, or *Virtue Rewarded* (*Pamela, o la virtù ricompensata*, 1749), *Clarissa, or the History of a Young Lady* (*Clarissa, o la storia di una giovane*, 1748) e *The History of Sir Charles Grandison* (*La storia di sir Charles Grandison*, 1753), romanzi di seduzione nei quali la virtù vince nella maniera più favolosa. Richardson, puritano e figlio di puritani, cominciò a scrivere quando aveva già più di cinquant’anni, dopo aver condotto una vita da proprietario benestante di un’officina tipografica; suo padre era un carpentiere, e questo era l’ambiente sociale sul quale Wesley esercitò tanta influenza. I romanzi di

¹¹⁵ C.-E. ENGEL, *L’abbé Prévost en Angleterre*, Paris, 1939.

Richardson sarebbero versioni in forma di dialogo della letteratura edificante del puritanesimo, che costituiva l'unica lettura permessa nelle sere delle domeniche. La mistura di sentimentalismo e moralismo spiega il successo straordinario, quasi incredibile, dei romanzi di Richardson, tradotti e imitati in tutte le lingue e accolti con cascate di lacrime: un uomo come Klopstock scrisse che il finale di *Clarissa* gli era costato cinque fazzoletti fradici.

Richardson non avrà mai più una tale popolarità; sono soprattutto le dimensioni di questi romanzi interminabili a costituire l'ostacolo insormontabile, ma la critica moderna interpreta questo difetto come conseguenza inevitabile delle analisi psicologiche precisissime, e perciò estese, di un precursore di Proust. Colui che era stato il favorito del grande pubblico fu poi apprezzato dagli "high-brows"¹¹⁶, l'élite più esclusiva del mondo letterario anglosassone. Le analisi psicanalitiche portarono alla luce la libido mal repressa in *Pamela* e *Clarissa*, sante del puritanesimo, e nel virtuoso sir Charles Grandison, posto tra le seduttrici Harriet Byron e Clementina della Poretta. Richardson è un conoscitore incomparabile dell'anima femminile; ed è ormai nota la simpatia segreta che egli nutre per il suo famosissimo seduttore, Lovelace. Da dove provengono, in questo tipografo puritano, tali raffinatezze psicologiche?

Quando Richardson cominciò a scrivere, era ormai un uomo maturo e agiato. La compagnia degli aristocratici nella famosa stazione termale di Bath era il suo maggior piacere; trattò gli aristocratici, nella vita e nella letteratura, con la gentilezza sottomessa di un venditore di fronte al cliente. Non era così puritano come sembra: tollerava addirittura la compagnia del clero della Chiesa ufficiale, e considerava ammissibili certi piccoli divertimenti innocui. Volle far pace con la letteratura delle classi elevate. Moralizzò il romanzo eroico-galante, sostituì i ladri e le prostitute di un Defoe con martiri della verginità [1173] ed eroi della virtù, lasciò intuire il possibile perdono del seduttore Lovelace nell'altro mondo e notò con soddisfazione i risultati pratici della resistenza al vizio: Pamela otterrà un matrimonio dei più vantaggiosi. La virtù vince e fa bene alla gente. In questo Richardson è il meno realista dei romanzieri inglesi. La vittoria costante delle forze del bene è un espediente infantile, ma Richardson fece il possibile per rendere convincenti i suoi romanzi: come giochi gratuiti dell'immaginazione un puritano non li avrebbe scritti. Lo sforzo per ottenere la verosimiglianza si manifesta soprattutto nel procedimento narrativo impiegato, che è un'altra innovazione decisiva: il metodo epistolare. Non analizza direttamente i personaggi: essi stessi rivelano, scambiandosi lettere, i loro sentimenti; e questo metodo, tipico del romanzo sentimentale del XVIII secolo, è un procedimento eminentemente drammatico. Invece di porsi al di sopra dei personaggi, consapevole in anticipo dei loro destini e commentandone le azioni, il romanziere lascia parlare le proprie creature. È il metodo del drammaturgo, e ha origini drammaturgiche, L'arte di

¹¹⁶ N. d. t.: Intellettuali esponenti dell'alta cultura.

Richardson non proviene dai trattati edificanti, ma dal teatro della Restaurazione: da ciò i cattivi terribili, le eroine eloquenti, il moralismo semilibertino. La sua fonte immediata è la commedia sentimentale degli ultimi tempi della Restaurazione: in *Pamela* si incontrano discussioni su *The Tender Husband* di Steele e su *The Distressed Mother*, versione sentimentale dell'*Andromaque* [di Racine] ad opera di Ambrose Philips; nella postfazione a *Clarissa* Richardson difende la fine tragica dell'eroina, che non corrisponde ai precetti della giustizia drammatica, facendo riferimento alle teorie drammaturgiche dell'epoca; il *Charles Grandison*, che nell'argomento somiglia a *The Conscious Lovers* di Steele, è in parte un romanzo dialogato invece che epistolare. Il metodo drammatico di Richardson si colloca storicamente tra la maniera di narrare in prima persona dei romanzi picareschi e di Defoe, e l'onniscienza del romanziere oggettivo. Ma non è un metodo di importanza semplicemente storica. Senza Richardson non si sarebbero avuti, o non sarebbero esistiti così come sono, i complicati metodi narrativi di Henry James e Conrad. Richardson, tuttavia, pagò cara la precisione delle sue analisi psicologiche, al prezzo di una prolissità enorme; *Clarissa* sembra essere il più lungo romanzo in lingua inglese, e lo sforzo di leggere per intero queste opere sarà sempre raro ed eroico. Ma paga. Un critico ha osservato che la meticolosa lentezza di Richardson simbolizza il ritmo della vita stessa. Richardson fu un uomo banale e un grande artista.

[1174] Il romanzo sentimentale è un'altra grande potenza internazionale del mondo preromantico¹¹⁷. Nella stessa Inghilterra il suo successo fu maggiore della volontà di imitare il modello. Tuttavia Sarah Fielding (1710-1760), la sorella del grande romanziere umoristico e cordiale nemico di Richardson, produsse una variante notevole del romanzo sentimentale: *The Adventures of David Simple in Search of a Real Friend* (Le avventure di David Simple in cerca di un vero amico, 1744), che aggiunge elementi di realismo sociale, così da assomigliare leggermente a Dickens. In Francia le traduzioni di Prévost furono precedute dal romanzo *Les époux malheureux, ou Histoire de M. et Mme. de la Bédoyère* (Gli sposi sfortunati, o la storia del signore e della signora de la Bédoyère, 1745) di François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (1718-1805). Un grande successo internazionale venne ottenuto da alcuni romanzi di Madame Riccoboni (Marie-Jeanne R., 1713-1792), più corti di quelli di Richardson e che ancora oggi sarebbero leggibili. La posterità fu ingiusta anche con la *Leben der schwedischen Gräfin von G.*, (Vita della contessa svedese von G., 1747), del favolista Gellert¹¹⁸, romanzo alquanto migliore della sua fama. In compenso *La filosofessa italiana, o sia le avventure della marchesa N. N.* (1753) dell'abate Pietro Chiari (1712-1785), nemico di Goldoni, si distingue per la straordinaria insipidezza.

¹¹⁷ Er. SCHMIDT, *Richardson, Rousseau and Goethe*, 2.a ed., Leipzig, 1902; G. F. SINGER, *The Epistolary Novel*, Philadelphia, 1933; P. VAN TIEGHEM, *Le roman sentimental en Europe de Richardson à Rousseau*, in "Revue de Littérature Comparée", 1940.

¹¹⁸ N. d. t.: Su Gellert cfr. cap. 6.2, p. 1091.

Entrando nel periodo prerivoluzionario, il romanzo sentimentale non muta la tecnica ma il disegno, *La Nouvelle Héloïse* (1761) di Rousseau¹¹⁹ non rappresenta la virtù offesa, ma la protesta del cuore ferito; di conseguenza il suo protagonista non è più una donna, ma un uomo, per quanto si tratti di un eroe debole, di un intellettuale che non resiste alla passione. Il [1175] romanzo di Rousseau conquistò il mondo in virtù del suo sentimentalismo forzato, violento, che poteva passare per rivoluzionario. Werther (1714)¹²⁰ confessa la natura intima, individuale dei suoi mali; l'intellettuale piccolo-borghese preromantico preferisce maledire l'universo e meditare il suicidio piuttosto che fare la rivoluzione. Era più facile sentire l'intensa poesia di Werther che ripetere le frasi eloquenti e aggressive di Saint-Preux¹²¹. Si diffuse una "moda di Werther" internazionale che anticipava il "Weltschmerz" (dolore cosmico) romantico, che è a sua volta l'epilogo della Rivoluzione. Nessuno dei romanzi wertheriani si avvicina, neppure lontanamente, al valore del modello, e la maggior parte si perde in una formidabile abbondanza di lacrime; ma in generale il wertherismo possiede il merito di vari altri movimenti preromantici, e cioè quello di aver risvegliato letterature vecchie e sonnolente, come pure altre nuove. Gli stessi tedeschi ne trassero vantaggio dal momento che con il *Werther* vennero ad avere il primo grande romanzo moderno della loro letteratura. Il *Siegwart* (1776) del tedesco Johann Martin Miller (1750-1818) dovette il suo notevole successo soltanto alla moda; ma i romanzi wertheriani dell'olandese Rhijnvis Feith (1753-1824), *graveyard poet*, drammaturgo sentimentale e poeta lirico pregevole, provocarono una rinascita della letteratura olandese; la sua *Julia* (1783) fu tradotta in varie lingue. La letteratura narrativa ungherese comincia con *Fanni hagyományai* (L'eredità di Fanni, 1794) di József Kármán (1769-1795), romanzo peraltro più richardsoniano che wertheriano; e nella letteratura russa lo stesso ruolo riveste *La Povera Lisa* (1792) dello storiografo romantico Nikolaj Michajlovič Karamzin¹²². Nel XIX secolo questa funzione del romanzo sentimentale non era ancora terminata: *María*, del poeta colombiano Jorge Isaacs (1837-1895), famosa per la semplicità commovente [1176] dell'idillio sentimentale e per le descrizioni della natura tropicale, è il primo autentico romanzo delle letterature ispanoamericane. Non va dimenticato, in questo contesto, il famoso romanzo sentimentale brasiliano *Inocência* (Innocenza, 1872), di Alfredo d'Escagnolle visconte di Taunay (1843-1899); ma anche in questo sono percepibili punti di contatto con *Paul et Virginie* [di Saint-Pierre], e cioè con l'idillio preromantico.

Nel romanzo sentimentale esistevano varie possibilità di evoluzione. Una che appare occasionalmente nel *Werther*, l'ambizione personale frustrata come motivo secondario della

¹¹⁹ N. d. t.: Su Rousseau si veda più avanti, p. 1233 ss.

¹²⁰ N. d. t.: Sul *Werther* di Goethe c.fr. cap. 6.4, pp. 1273-1274.

¹²¹ N. d. t.: personaggio della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau.

¹²² N. d. t.: Su Karamzin cfr. cap. 7.2, p. 1454.

disperazione, si trasforma in ambizione patriottica nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo¹²³, l'unico romanzo degno di essere ricordato accanto al suo modello. Lo stesso motivo dell'ambizione personale, già isolato dal contesto, sopravvisse alle guerre napoleoniche per riapparire in *Le Rouge et Le Noir* (Il rosso e il nero) [di Stendhal]. Dal wertherismo proviene, a sua volta, l'*Adolphe* di Benjamin Constant. Così Richardson può essere considerato il precursore del romanzo di analisi del borghese sconfitto, del romanzo psicologico del secolo XIX. Il personaggio del seduttore Lovelace trova infine la sua ultima incarnazione nell'*Eugenio Onegin* di Puškin, che è a sua volta il primo degli "uomini inutili" della letteratura di Turgenev, Gončarov e Tolstoj.

Il dramma sentimentale¹²⁴ è espressione della stessa classe urbana e ha le medesime origini della commedia sentimentale di Steele, il cui ideale di *gentleman* borghese si opponeva al falso *gentleman* aristocratico. Intende confutare il motivo secolare del *Rusticus imperans* e di *Jeppe på bjerget*, quello cioè dell'irrimediabile inferiorità delle classi non aristocratiche.

Esprime la commiserazione della piccola borghesia per la propria condizione sociale, ma già istituisce un nuovo codice di valori: l'onestà lacrimevole vale più della nobiltà allegra.

La fonte dell'energia drammatica del nuovo genere è, ancora una volta, il misticismo; ma non può essere il misticismo quietista, bensì il misticismo [1177] entusiasta, che permette e favorisce l'esternazione teatrale dei sentimenti¹²⁵. Il quietista, confidando nella lenta ascesi, non si preoccupava molto dei disegni della provvidenza divina; poteva arrivare a riconciliarsi con il provvidenzialismo naturalista dei deisti. Il romanzo sentimentale, provenendo direttamente dal quietismo, riflette tutto ciò anche nel metodo epistolare: il romanziere¹²⁶ che rispetto ai personaggi che ha creato svolge il ruolo di Dio, non è onnisciente, e neppure presciente. Il mistico entusiasta, al contrario, necessita in ogni momento che la provvidenza guidi i suoi passi; in compenso sa di possedere la Grazia, sente la propria bontà ed è certo della propria superiorità di "man of feeling"¹²⁷, per quanto soggetto alle disgrazie della vita domestica e della sua condizione sociale¹²⁸.

La prima "tragedia domestica" del XVIII secolo fu *The London Merchant or the History of George Barnwell* (Il mercante di Londra, o la storia di George Barnwell, 1731) di George Lillo (1691-1739). Pur essendo uno dei peggiori drammi della letteratura universale, nondimeno esso ha il merito di aver segnato un'epoca: per la prima volta un borghese compare sul palcoscenico come un eroe tragico. Tragico è, peraltro, un modo di dire: quel dramma che aveva emozionato

¹²³ N. d. t.: Su Foscolo si veda il cap. 6.4, in particolare p. 1298 ss.

¹²⁴ A. ELOESSER, *Das bürgerliche Drama im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin, 1898; E. BERNBAUM, *The Drama of Sensibility*, Boston, 1915; F. O. NOLTE, *Early Class Drama*, Lancaster, Pe., 1935.

¹²⁵ I. L. DAVIS, *Mystical versus Enthusiastic Sensibility*, in "Journal of the History of Ideas", IV/3, 1943.

¹²⁶ N. d. t.: Nell'originale si legge "o romance" (il romanzo), che appare un errore.

¹²⁷ N. d. t.: "Uomo di sentimento", con riferimento al titolo del romanzo del 1771 di Henry Mackenzie (1745-1831).

¹²⁸ C. H. PEAKE, *Domestic Tragedy in Relation to Theology in the First Half of the Eighteenth Century* (Tesi, Ann Arbor, 1941, citata da I. L. Davis (cfr. nota 125)).

profondamente il XVIII secolo produce, in occasione delle sue rappresentazioni moderne, risate interminabili. *The Gamester* (Il giocatore d'azzardo, 1753) di Edward Moore (1712-1757) è un po' meglio, e ha a sua volta il merito di aver ispirato la *Miss Sarah Sampson* di Lessing. Alcune commedie di Goldoni, come *Il vero amico*, assomigliano al nuovo genere, al quale certamente appartengono diverse altre opere del drammaturgo veneziano, come *Pamela nubile*, *Il padre di famiglia*, e *Le bourru bienfaisant* (Il burbero benefico), scritto in francese. Ma le ultime due sono già imitazioni delle opere del rinnovatore del genere, Diderot¹²⁹. *Le fils naturel* (Il figlio naturale, 1757) e *Le père de famille* (Il padre di famiglia, 1788) [di Diderot] combinano il moralismo sentimentale [1178] e la protesta contro le convenzioni sociali obsolete, in una maniera che può essere intesa come affermazione delle virtù tradizionali in soggetti umili, e anche come appello ai sentimenti rivoluzionari, non senza una certa dose di sensualità mal dissimulata. Diderot non fu un grande drammaturgo, ma in questo genere, così come negli altri, fu un grande precursore. E così il nuovo genere conquistò l'Europa: più sentimentale nelle opere dell'artigiano Michel-Jean Sedaine (1719-1797), più rivoluzionario in quelle del poligrafo Louis-Sébastien Mercier (1740-1814); perfino Beaumarchais¹³⁰, in *Eugénie* e *La mère coupable*, coltivò il dramma borghese. Il punto di vista morale è piuttosto tradizionalista nel *Delincuente onorato* di Jovellanos¹³¹, mentre *Kabale und Liebe* (Intrigo e amore) del giovane Schiller¹³², che oppone con forza alla degenerazione morale della corte l'onorabilità e la disgrazia della casa borghese, è la tragedia più rivoluzionaria del XVIII secolo.

Il genere di Diderot, tornando in Inghilterra, trovò il suo rappresentante in Richard Cumberland (1732-1811), il cui *The Jew* (L'ebreo, 1794) rientra nel raggio d'azione del sentimentalismo dando accoglienza al membro più recente della nuova borghesia, l'ebreo. Per finire, un imitatore di Cumberland fu il tedesco August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819), drammaturgo abilissimo e superficialissimo, dalla fertilità spagnola; tra le sue centinaia di commedie si incontra, peraltro, [1179] un'eccellente farsa, *Die deutschen Kleinstädter* (I provinciali tedeschi, 1802), imitazione della *Casina* di Plauto e modello di innumerevoli *vaudevilles* francesi. Kotzebue scrisse l'opera più rappresentativa e più rappresentata del genere del "dramma borghese": *Menschenhass und Reue* (Misanthropia e pentimento, 1790), che fu molto più famosa di tutte le opere teatrali di Goethe e di Schiller e con il titolo *The Stranger* (Lo straniero) dominò per decenni i teatri inglesi e nordamericani; sono note sue rappresentazioni a Madrid e a Mosca, a Napoli e ad Amsterdam.

¹²⁹ N. d. t.: Su Diderot si veda più avanti, p. 1226 ss.

¹³⁰ N. d. t.: Cfr. cap. 6.2, p. 1110 ss.

¹³¹ N. d. t.: Cfr. sopra, p. 1144.

¹³² N. d. t.: Su Schiller si veda il cap. 6.4, e in particolare p. 1330 ss.

Nessuna qualità letteraria giustifica questa gloria; ma la tecnica drammaturgica è nuova ed efficace. E' la tecnica che adotteranno Scribe, Augier, Dumas figlio e Ibsen.

Romanzo sentimentale e dramma sentimentale sono, come tutti i sentimentalismi, espressioni di un profondo egoismo: la piccola borghesia urbana lotta per l'uguaglianza dei diritti sociali, pretende di estorcerla attraverso le lacrime, ma ignora le conseguenze della rivoluzione industriale. E' necessario fare un'eccezione, almeno fino a un certo punto, per Jean-François Marmontel (1723-1799), letterato in parte sentimentale e in parte rivoluzionario, in parte razionalista e in parte russoviano. Nei suoi cosiddetti romanzi storici si battè per la tolleranza religiosa e contro la schiavitù, e nei *Contes moraux* (Racconti morali, 1755-59), una delle opere più diffuse del XVIII secolo, presentò i consueti "ritratti di famiglia" per rivendicare i diritti del cuore contro le false convenzioni sociali, soprattutto quando si tratta di un cuore innamorato; osa difendere una madre illegittima e l'unione dei nobili con le figlie innocenti dei contadini; considera i lavoratori agricoli superiori agli abitanti degenerati della città; raccomanda, come Rousseau, la vita "naturale", mostrando scene di convivio amichevole tra membri dell'alta società e semplici contadini. E' un programma, per quanto puramente teorico e senza cognizione di causa. Tale cognizione era accessibile soltanto a un altro strato della piccola borghesia che viveva a contatto con la popolazione rurale: quegli intellettuali che la professione aveva portato nelle cittadine e nei villaggi, e in prima linea, tra costoro, i pastori protestanti.

Il razionalismo del XVIII secolo minò il dogma meno di quanto si pensi; al di fuori dell'alta società e dei circoli intellettuali avanzati [1180] la fede rimase salda, e anzi incontrò un nuovo sostegno nella rivendicazione dei diritti del cuore contro la "fredda ragione". Ciò che mutò fu la posizione del sacerdote nei confronti dei laici: non a causa del razionalismo, ma a causa dell'utilitarismo. La società voleva vedere i frutti tangibili della catechesi cristiana, i miglioramenti morali e quelli agrari. Accadde allora che alcuni pastori approfittassero del Vangelo natalizio per fare un sermone sui vantaggi dell'allevamento degli animali nelle stalle, mentre altri lavoravano addirittura nei campi per dare un esempio di vita degna. Anche così non riuscirono però a riempire tutte le ore d'ozio che l'amministrazione protestante lasciava al vicario nei giorni lavorativi. Nelle case dei curati si leggeva e si studiava molto; il vicario protestante del XVIII secolo è, innanzitutto, un intellettuale di origine piccolo-borghese; nelle campagne egli è l'unico intellettuale di tutto il suo distretto. Molti scrittori inglesi, tedeschi e scandinavi del secolo sono vicari di campagna; di certo, la gran maggioranza è formata dai loro figli. Già si è detto che la letteratura tedesca moderna è nata nelle case dei curati protestanti; e lo stesso vale per quanto riguarda il Preromanticismo inglese. Rimanendo in campagna, queste persone elaborarono un nuovo genere di letteratura, preromantico,

sentimentale, religioso e utilitarista, idillico e, a volte, rivoluzionario allo stesso tempo¹³³. Il più venerabile di questi modesti uomini di Dio è il famoso Gilbert White di Selborne (1720-1793), che trascorse la vita come vicario della comunità rurale alla quale deve il suo soprannome, Selborne, e che deve a lui la sua immortalità; descrisse con molta fedeltà, in una prosa semplice ed evocativa, il ciclo delle attività del contadino, le sue opere, le sue tristezze e allegrie; e al contempo dimostrò una curiosità per la flora e per la fauna che ricorda il dottor Thomas Browne. Ma era un uomo semplice come Isaac Newton, e il suo libro¹³⁴ divenne, come il *Compleat Angler*¹³⁵, il compagno inseparabile dell'inglese medio, accanto alla Bibbia.

Il contatto con la popolazione agricola e il cristianesimo preso sul serio produssero un'intensa compassione nei confronti dei contadini; ma il cristianesimo e la [1181] condizione di intellettuali e piccoli borghesi dei vicari, dipendenti dai proprietari terrieri, non permettevano conclusioni rivoluzionarie. Il risultato è l'idillio, ma non l'idillio roseo della poesia anacreontica, bensì un idillio triste, sentimentale, preromantico. Lo stile è quello della "Postille", del libro edificante, lettura serale delle domeniche, di cui Richard Baxter (1615-1691) aveva fornito i maggiori modelli, e che è uno dei generali letterari più coltivati del XVIII secolo¹³⁶.

La gran massa di questa bibliografia non ha valore letterario; ma la ragione di ciò non è la mancanza di sincerità nell'idillio, anzi, è il contrario. La pubblicazione di documenti dell'epoca¹³⁷ ne dà una testimonianza eloquente. Questa letteratura pecca per l'ingenuità del suo realismo, per la rappresentazione della vita reale senza sforzo stilistico. Il valore letterario sbocciò in Goldsmith, quando la realtà venne vista con gli occhi umidi della nostalgia.

Oliver Goldsmith (1730-1774) è un poeta minore che il destino avverso espose a tutte le disgrazie, per collocarlo infine nel tempio un po' classicista della gloria. La sua opera più commovente è la sua stessa vita. Figlio di un povero vicario protestante irlandese, riuscì a studiare al Trinity College di Dublino subendo ogni umiliazione e fallendo come studente di teologia e medicina; viaggiò per tutta l'Europa cercando una professione e guadagnandosi da vivere come musicista, per poi finire con l'esercitare la più misera delle professioni di allora, quella dello scrittore di mestiere. Fu membro del club di Samuel Johnson [1182] accanto a Burke, Garrick e Reynolds, bersaglio delle altrui beffe per la sua congenita incapacità di rispondere e agire; e si vendicò, alcuni giorni prima di morire, con la sua satira *Retaliation* (Rappresaglia, 1774), certamente la più soave della letteratura inglese. Goldsmith fu uno scrittore dai talenti molto vari. *The Traveller or a Prospect of Society* (Il

¹³³ H. SCHOEFFLER, *Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1922.

¹³⁴ N. d. t.: *The Natural History and Antiquities of Selborne* (Storia naturale e antichità di Selborne, 1789).

¹³⁵ N. d. t.: Cfr. cap. 5.4, pp. 797-798.

¹³⁶ N. d. t.: J. M. CREED e J. S. BOYS, *Religious Thought in the Eighteenth Century Illustrated from Writers of the Period*. Cambridge, 1934.

¹³⁷ J. WOODFORDE, *The Diary of a Country Parson*, pubblicato da J. Beresford, 5 voll., London, 1926-1931.

viaggiatore, o un panorama della società, 1764) è in poema morale e descrittivo in stile classicista, con accessi di malinconia preromantica. Goldsmith è più poeta nella sua prosa, sia nell'umorismo intimista degli *Essays* (Saggi, 1765-66), sia nella satira molto "colta" di *The Citizen of the World or letters from a Chinese philosopher*, (Il cittadino del mondo, o lettere di un filosofo cinese, 1762), in cui un cinese, imitando le *Lettres persanes* di Montesquieu, riferisce a un amico, in patria, le sue impressioni sull'Inghilterra. Quel grande umorista che con Goldsmith andò perduto si rivela nella commedia *She Stoops to Conquer* (Ella si umilia per vincere, 1773), una delle farse più brillanti del teatro inglese, più degna di figurare come discendente di Farquhar di quanto non sia la *School for Scandal* [di Sheridan]¹³⁸. Ma la corrente letteraria e il destino personale resero Goldsmith un sentimentalista. Il poema *The Deserted Village* (Il villaggio abbandonato, 1770)¹³⁹ è un classico della lingua inglese; solo una volta, e solo lì, si riunirono in maniera perfetta lo stile equilibrato di Pope, il talento descrittivo di Thomson, la malinconia di Young e una calorosa simpatia sociale per la gente semplice e povera, simpatia che è la caratteristica di Goldsmith, il quale trovò l'espressione definitiva di tale simpatia ricordando con nostalgia la propria infanzia nella casa del padre, il povero vicario rurale; e allora nacque, trasfigurata, la realtà, l'idillio autentico. *The Vicar of Wakefield* (Il vicario di Wakefield, 1766) non è un capolavoro della letteratura: è una novella abbastanza incoerente, molto sentimentale, piena di reminiscenze di Richardson, e tuttavia è un'opera personale a perfino vigorosa. Goldsmith è, quanto a sentimento e umorismo, uno dei maggiori poeti della "home" (l'ambiente domestico) inglese, che vista attraverso la nostalgia del viaggiatore inquieto si trasfigura per lui in un paradiso. Il vicario Primrose è un eroe dell'ingenuità che sopporta; nelle sue esortazioni commoventi e leggermente ridicole si nasconde la saggezza rassegnata di una vita piena di disillusioni, ma senza disperazione. E' difficile ammirare molto Goldsmith; ma è anche difficile non amarlo.

Goldsmith fu, tuttavia, ammiratissimo: basta dire che il *Vicar of Wakefield* fu, per sessant'anni, il libro prediletto di Goethe. Per quanto non sia molto originale, Goldsmith è uno scrittore così personale che non può essere imitato; la sua influenza si sparse un po' dappertutto, e si ritrova in Wordsworth, Scott e Dickens, in Herder e Goethe, in Diderot e Manzoni. In Germania, in ambienti analoghi, fece impressione l'esaltazione dell'ambiente domestico del vicario di campagna, con la vita idillica e la buona [1183] biblioteca, i figli studenti e le figlie fidanzate, e la venerazione dei contadini per il loro modesto benefattore. Pareva un quadro omerico. Voss¹⁴⁰ lo imitò in due idilli composti in esametri omerici, *Luise* e *Der siebzigste Geburtstag*, che continuano a essere leggibili e attraenti. Goethe vi trovò l'ispirazione per *Herrmann und Dorothea*.

¹³⁸ N. d. t.: Cfr. cap. 6.2, p. 1108.

¹³⁹ N. d. t.: Cfr. sopra, p. 1142.

¹⁴⁰ N. d. t.: Su Voss si veda più avanti, p. 1195.

Innanzitutto, Goldsmith insegnò a rendere romantici e poetici i paesaggi modesti che apparivano prosaici. In questo senso il suo maggior discepolo è Washington Irving (1783-1859), newyorkese finemente educato, un aristocratico anglicizzato tra i “nuovi ricchi” americani. Come scrittore era un classico, nel senso di Pope, uno stilista consumato, ricco di spirito: un uomo del XVIII secolo. Nella “vecchia” Inghilterra era di casa; il suo *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (Il libro degli schizzi di Geoffrey Crayon, gentiluomo, 1819), con le sue impressioni di viaggio in quel paese, romantiche, umoristiche e sentimentali, è il suo capolavoro, un’opera goldsmithiana (Irving scrisse una biografia di Goldsmith) e pre-dickensiana, che esercitò una forte influenza sull’autore del *Pickwick Club*¹⁴¹. Irving è l’autore americano della *Knickerbocker’s History of New York*, (La storia di New York di Knickerbocker, 1809)¹⁴² parodia dell’opera pomposa di un patriottardo, storia umoristica dei governatori olandesi dell’antica colonia di Nuova Amsterdam, con allusioni satiriche alla New York americana del 1800. Come complemento a quest’opera “storiografica”, Irving scrisse alcuni racconti americani che incluse nello *Sketch-Book*; sono piccoli capolavori, come *The Legend of Sleepy Hollow* (La leggenda di Sleepy Hollow, 1820) e *Rip Van Winkle* (1819), nei quali egli realizza il miracolo di trasfigurare poeticamente il paesaggio prosaico dei dintorni di New York. E questo Irving lo aveva appreso da Goldsmith. Ancora un po’ di realismo borghese, e avremo Auerbach, Georges Sand, Turgenev e il racconto rustico del XIX secolo; e poi Dickens.

[1184] La terza forma della letteratura “plebea” è tale anche nel senso peggiorativo della parola: composta da dilettanti arroganti o da grafomani mezzi matti, oppure da professionisti esperti e avidi di denaro; una letteratura destinata alle grandi masse dei lettori semicolti e incolti. Così nacque il genere che gli inglesi chiamano “*gothic romance*” (romanzo gotico), i francesi “*roman noir*” (romanzo nero) e i tedeschi “*Schauerroman*” (romanzo del brivido)¹⁴³. Si tratta di una reazione al razionalismo, di una ricerca del miracolo, ma non del miracolo letterario, autenticato dalla poesia come in Shakespeare e Milton, bensì del miracolo attualizzato, immediato, allo scopo di eccitare i nervi. Questa ricerca si incontra con un potente movimento del XVIII secolo, quello delle società segrete. E’ l’epoca della decadenza della Massoneria, trasformatasi in conventicole di ciarlatani e di illusi, che pretendevano di riformare l’umanità (o fingevano di farlo). A questo scopo si servivano allo stesso modo di slogan umanitari e di spettacoli terrificanti tenuti nelle logge, che impressionavano gli ingenui e spaventavano i timidi. E’ l’epoca di Cagliostro; il *Flauto Magico* di Mozart rappresenta tale mistura di miracoli infantili e alti ideali umanitari. In parte, gli impresari

¹⁴¹ N. d. t. *Il Circolo Pickwick*, opera di Dickens, sul quale si veda il cap. 7.3, in particolare p. 1650 ss.

¹⁴² N. d. t.: Così intitolata in quanto originariamente pubblicata sotto lo pseudonimo di Diedrich Knickerbocker.

¹⁴³ E. BIRKHEAD, *The Tale of Terror*, London, 1921; A. M. KILLEN, *Le roman terrifiant et le roman noir*, Paris, 1923; J. BRAUCHLI, *Der englische Schauerroman um 1800*, Zürich, 1928; H. GARTE, *Kunstform Schauerroman*. Berlin, 1935; H. P. LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Literature. A Study in English Gothic and Romantic Fiction*, New York, 1945.

delle apparizioni di spettri credevano nel loro mestiere, come più tardi fu per gli spiritisti; e in questo modo venne a crearsi nelle società segrete una mentalità “romantica”, o meglio preromantica¹⁴⁴. Nel martinismo di De Maistre e nel rosacrocianesimo dei romantici tedeschi la serietà è innegabile; perfino nel *Wilhelm Meister* di Goethe compare una società segreta che dirige i destini della gente. Un teologo razionalista come Karl Friedrich Bahrdt (1741-1792) considerava l’attività di Gesù quella di un messaggero di una massoneria ebraica. La “religione naturale” dei deisti si serviva di rituali alquanto stravaganti. Le società segrete pretendevano di conferirsi autorità e prestigio adducendo origini in epoche remote e in una sapienza dimenticata. La “sapienza dei sacerdoti [1185] egizi” ottenne grande considerazione. Altri si ricollegavano ai templari e ad analoghi misteriosi ordini del Medioevo. Il medievalismo di questi occultisti non ha nulla in comune con quello dei letterati preromantici, impressionati dalle cattedrali, dalle rovine e dalle epopee. E’ un medievalismo spettacolare e pittoresco, mero espediente per far colpo sui lettori ingenui. L’origine razionalista di questa immagine distorta del Medioevo appare chiaramente nel ruolo sinistro che vi hanno i monaci: l’Inquisizione, con i suoi terrori orripilanti, è rappresentata come istituzione tipicamente medievale. Castelli infestati da spettri, con stanze misteriosamente chiuse e orribili sotterranei, quadri di antenati che si mettono a parlare, armature che si muovono: tutto questo “romanticismo degli oggetti” (i tedeschi usano l’espressione *Requisitenromantik*¹⁴⁵) che riempie ancora oggi i prodotti del romanticismo di basso livello della letteratura popolare, ha origine in quel razionalismo alla rovescia della fine del XVIII secolo; serviva, allora come oggi, agli scopi dell’evasione, attraverso la lettura, delle masse incolte. E’ l’origine del *thriller*.

Chi tuttavia frequentò quelle società segrete e conventicole massoniche fu principalmente l’alta aristocrazia. E si dà il caso che l’autore del primo e più famoso “romanzo del terrore”, Horace Walpole, fosse anche un grande aristocratico. E’ evidente che l’“occultismo” del XVIII secolo e il *gothic romance* possano anche essere interpretati come un movimento estetizzante o pseudo-estetizzante, reazione di stanchezza verso il razionalismo e l’utilitarismo che dominavano la società; poichè infatti l’alta borghesia partecipava già, in certo qual modo, al potere. Resta da spiegare perché il pubblico piccolo-borghese abbia accolto avidamente il nuovo genere¹⁴⁶. Anche questo pubblico reagisce, a suo modo, contro i principi morali razionalisti e utilitaristi della grande borghesia. Preferisce i valori estetici dell’aristocrazia, che continua ad ammirare. Alle aziende commerciali preferisce i castelli. Ma questi lettori sono protestanti, imbevuti di religiosità quietista: il passato medievale e i paesi cattolici ispirano loro orrore. Sono indecisi tra i valori estetici dell’aristocrazia e il codice morale borghese. Il risultato [1186] di questa ambiguità è un “mito

¹⁴⁴ A. VIATTE, *Les sources occultes du romantisme*, Paris, 1928.

¹⁴⁵ N. d. t.: Da *Requisiten*, oggetti di scena.

¹⁴⁶ W. SYPHER, *Social Ambiguity in a Gothic Novel*, in “Partisan Review”, XII/1, 1945.

falso”, un romanticismo superficiale, senza profondità umana, un mito addirittura disumano: un cumulo di orrori assurdi.

Il romanzo “gotico” è la creazione di Horace Walpole (1717-1797), amico di Madame du Deffand, grande aristocratico e dilettante di lettere, considerato il maggior epistolografo in lingua inglese. In *The Castle of Otranto* (Il castello di Otranto, 1764) volle imitare Shakespeare, che a lui, razionalista, pareva un poeta “medievale”: è difficile dire se si trattasse di una profonda incomprensione della letteratura nazionale da parte di un classicista sdegnoso, o se invece l'autore avesse voluto scrivere una parodia che diventò semiseria. In ogni caso Walpole creò un nuovo genere, inventando tutto ciò che i suoi successori presenteranno poi in mille varianti; conosce già perfino il tema dell'incesto degli antenati, con le sue conseguenze misteriose e funeste sull'intera discendenza.

Tra i “gotici” compare soltanto un alto caso simile di dilettantismo creativo: William Beckford (1760-1844). Milionario pieno di *spleen*, scopritore degli incanti pittoreschi del Portogallo e della Spagna, arrivò a influenzare Byron nel primo canto del *Child Harold's Pilgrimage*¹⁴⁷. Si rovinò costruendo un enorme palazzo in falso stile “gotico”, con trentacinque ali per i piaceri dei cinque sensi, che non cesserà di suscitare impressione. Un personaggio come Des Esseintes di Huysmans¹⁴⁸. I sogni orientali che nessun architetto fu capace di soddisfare Beckford li depositò in *Vatek*, (o *The History of the Caliph Vathek*, Storia del califfo Vatek, 1786), lasciando in eredità al Romanticismo le proprie idee fantastiche sull'Oriente arabo.

[1187] Il romanzo “gotico” tuttavia preferiva i castelli italiani e spagnoli, attrazione irresistibile dei “misteri del cattolicesimo” per ingenui lettori protestanti del secolo razionalista. Ann Radcliffe (nata Ann Ward, 1764-1823), non indietreggiando di fronte alle inverosimiglianze più assurde, si trovava come a casa propria nei castelli misteriosi e nei conventi abitati da monaci diabolici. Oltre a questo, ebbe la splendida idea di introdurre le apparizioni sovranaturali, arrivando a spaventare l'Europa intera. La signora possedeva qualche talento letterario, che sir Walter Scott analizzò con lucidità. Malgrado ciò, non torneremo a leggerla. E' importante tuttavia sapere che Mrs. Radcliffe fu l'autrice più letta e più diffusa del XVIII secolo. I suoi contemporanei la paragonarono a Shakespeare; oggi parlerebbero di Dostoevskij. *The Monk* (Il monaco, 1796) di Matthew Gregory Lewis (1775-1818) divenne così famoso che il suo autore portò per tutta la vita il soprannome di “Monk Lewis”; la storia terrificante del monaco spagnolo innamorato della propria sorella, che cade vittima del demonio lasciò tracce in Byron, Tieck, Hoffmann e Poe. L'unico scrittore notevole tra i “gotici” è [l'irlandese] Charles Robert Maturin (1782-1824): in *Melmoth the Wanderer* (Melmoth l'errante, 1820) impiega tutti i mezzi del romanzo del terrore per mettere in evidenza un

¹⁴⁷ N. d. t.: Su Byron si veda il cap. 7.3, p. 1543 ss.

¹⁴⁸ N. d. t.: Su Huysmans cfr. cap. 8.3, p. 2065 ss.

personaggio interessante, mescolanza di Faust, l'Ebreo Errante e l'Olandese Volante. Quest'opera, che impressionò Hugo, Balzac e Baudelaire, creò un tipo della letteratura romantica; oggi tuttavia è dimenticata, sebbene un'immortalità inesplicabile sia toccata a un suo simile, *Frankenstein* (1818), di Mary Shelley (1798-1851), moglie del grande poeta. Non è stato ancora chiarito se e quando questi autori di romanzi gotici avessero conosciuto [1188] il fantasioso *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Manoscritto trovato a Saragozza, 1804) del conte Jan Potocki (1761-1815).

Uno dei romanzi gotici meglio scritti è *Der Geisterseher* (Il visionario, 1789) di Schiller; si può osservare come il genere avesse incantato tutto il mondo. I tedeschi però preferivano una variante: il romanzo del ladro generoso. *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* (Rinaldo Rinaldini, il capo brigante, 1798) di Christian August Vulpius (1762-1827), nutrì l'immaginazione di milioni di lettori, venne tradotto in tutte le lingue e ispirò diverse opere liriche; Vulpius, del resto, era cognato di Goethe.

Il romanzo gotico corrispondeva a una necessità spirituale delle masse, e non solo delle masse. Le sue ripercussioni letterarie oltrepassano in maniera sorprendente i limiti del genere. Gli elementi pseudostorici del romanzo gotico, purificati da una migliore conoscenza del Medioevo, riappaiono in Walter Scott e in tutti i suoi imitatori, da Hugo ad Alexis, tranne che in Manzoni. L'elemento fantastico si trasfigura artisticamente in E. T. A. Hoffmann. La deformazione fantastica della realtà sociale diviene il procedimento novellistico di Sue, di Hugo nei *Misérables* e di Dostoevskij. Ma non è tutto. Uno dei "gotici" più curiosi è l'americano Charles Brockden Brown (1771-1810), talento incolto ma vigoroso, come rivelano le scene della febbre gialla in *Ormond or the Secret Witness* (Ormond, o il testimone segreto, 1799). La sua opera principale, *Wieland or the Transformation* (Wieland, o la trasformazione, 1799), può impressionare ancora oggi; delude soltanto il finale, in cui Brown, razionalista impenitente, pretende di dare una spiegazione pseudoscientifica ad avvenimenti pseudo-sovrannaturali che avvolgono, nel romanzo, il grande crimine. Ma proprio questa conclusione è di importanza storica. Brown esercitò una grande influenza su Poe, e la continuazione logica di quella conclusione è il racconto "scientifico", vale a dire la narrazione di un avvenimento misterioso chiarito poi per mezzo di sillogismi ingegnosi; questa è la definizione del romanzo poliziesco, ultimo discendente del romanzo "gotico".

[1189] Romanzo sentimentale, dramma borghese, idillio rustico e romanzo "gotico" erano assolutamente incompatibili con l'estetica classicista; in questo senso erano generi rivoluzionari. Ma essi non svolgono una funzione rivoluzionaria. La classe che li creò, quella degli intellettuali al servizio del nuovo pubblico, non era capace di fare la rivoluzione, né lo pretendeva; e questo fatto sociologico si rivela nelle qualità stilistiche: si volle fare dell'alta letteratura ad uso del nuovo pubblico, e questo esperimento finì nella subletteratura, nella plebeizzazione. La letteratura degli

intellettuali “per il popolo” non ebbe conseguenze rivoluzionarie. Queste emersero quando gli intellettuali cominciarono a fare letteratura “mediante il popolo”, vale a dire impadronendosi delle forme letterarie genuinamente popolari. Si tratta, ancora una volta, di intellettuali alla ricerca di espressioni nuove; da ciò l'apparente somiglianza tra il sentimentalismo borghese e la malinconia preromantica. Ma il sentimentalismo è proprio del nuovo pubblico, e la malinconia è propria dei letterati, posti ai margini dell'evoluzione sociale. Quando costoro cercarono la conferma della loro mentalità nelle creazioni della poesia popolare, riuscirono a evitare la plebeizzazione; nacque allora un “populismo” letterario del quale, nel XVIII secolo, l'ossianismo è, tra molte altre, l'espressione più forte¹⁴⁹. E' necessario notare che la distinzione tra “plebeismo” e “populismo” non implica valutazioni estetiche: nella letteratura populista del XVIII secolo non si incontrano un Richardson né un Goldsmith; Burns fu un fenomeno unico. E' poi necessario osservare che la distinzione non esclude l'unione delle due tendenze nella stessa persona: il giovane Goethe, creatore del più potente dei romanzi sentimentali, è allo stesso tempo, nella sua poesia lirica, il maggior rappresentante della letteratura populista. Questa compatibilità conduce alla terza osservazione necessaria: neppure il populismo è rivoluzionario. I valori estetici mutano, i criteri morali no. I casi di rivolta nel romanzo sentimentale (*Werther*, *Ortis*) finiscono in tragedia; i casi sentimentali rimangono legati alle convenzioni morali del pubblico, e i populistici cercano solo di dimostrare la superiorità della stessa morale nelle espressioni popolari. “Il popolo è altrettanto buono quanto voi”, dicono i sentimentali; “Il popolo è migliore di voi”, dicono i populistici. Ed entrambi non dubitano affatto dei concetti tradizionali di “buono” e “migliore”. Per la rivoluzione manca loro, dal punto di vista del moralismo tradizionale, un certo libertinismo. E in ciò tutti loro [1190] rivelano la loro eredità cristiana, il più delle volte attraverso i misticismi sotterranei.

Plebeismo e populismo sono entrambi letterature di evasione. Il romanzo e il dramma sentimentali, l'idillio rustico e il romanzo “gotico” permettono al nuovo pubblico di evadere dalla grigia monotonia della vita piccolo-borghese. Ossianismo, scandinavismo e poesia popolare permettono alle classi colte di evadere dallo stile di vita aristocratico. Sul terreno della teoria estetica, l'evasionismo produce la rivolta contro il classicismo. La “*Querelle des anciens et des modernes*” ritorna, presentando aspetti nuovi; in questa occasione la rivolta è così radicale che non si accontenta di rifiutare i modelli antichi: si osa negare la stessa qualità classica dei classici antichi. Houdart de la Motte nega il valore di Omero; Robert Wood esalta Omero, e tuttavia non come classico, ma come genio della poesia popolare e primitiva.

Il XVIII secolo estese enormemente la materia di tutte le scienze. La conoscenza, o la nuova conoscenza del mondo arabo, indiano e cinese, la rivelazione della preistoria delle nazioni

¹⁴⁹ N. d. t.: Su Ossian e l'ossianismo si veda più avanti, p. 1201 ss.

germaniche e celtiche, l'esplorazione scientifica dell'America Latina tramite spedizioni scientifiche, la scoperta del Pacifico e delle sue isole grazie ai viaggi di Cook, l'allargamento dell'universo ad opera degli astronomi: tutto questo estese i limiti dell'essere umano nel tempo e nello spazio. E per assimilare questi nuovi mondi non era necessaria una cultura aristocratica, né la conoscenza delle lingue antiche. Il Preromanticismo è il primo grande movimento letterario nella storia europea che non si ispira all'Antichità greco-romana. E' un rinascimento antirinascimentale.

Uno dei primi aspetti di questa rivoluzione letteraria è l'esotismo. Il XVIII secolo cominciò umiliandosi umoristicamente di fronte alla superiore sapienza degli orientali, liberi dal peso delle nostre tradizioni. Così l'Europa si sottopone alla critica ragionevole del persiano di Montesquieu e dei cinesi di Voltaire. Quello che i razionalisti apprezzavano negli orientali era la saggezza della vecchiaia, delle civiltà mature. Il Preromanticismo preferisce un altro aspetto che viene da lontano: la giovinezza, l'ingenuità, gli istinti non degenerati, la verginità intatta della natura. Adorano la purezza delle thaitiane scoperte da Cook, che possono andare in giro nude senza [1191] offesa al pudore. L'esotismo di Bernardin de Saint-Pierre si interpreta attraverso i suoi *Études de la Nature*. Ciò che importa non è la distanza geografica, ma il concetto di natura; e questo concetto muta radicalmente. Fino alla metà del XVIII secolo si apprezzava soprattutto la natura addomesticata, i giardini della Francia, le pianure ben coltivate dell'Olanda. Le montagne ispiravano terrore. Ancora in Haller, *Die Alpen* (Le Alpi) servono a suggerire meditazioni religiose; ma in questo poeta svizzero la natura libera è già simbolo di superiorità morale; uno spirito pre-russoviano lamenta la corruzione delle città. Il moralismo che interpreta i fenomeni cosmici come segni del potere di Dio sopravvive negli argomenti teologici. Un deista come Brockes impiega le medesime metafore degli apologisti della Chiesa anglicana, e l'apprezzamento dell'universo come macchina ben costruita, maestosa nell'insieme e armoniosa nelle parti, ispira ancora un uomo dall'ortodossia assai dubbia come Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788). Non è facile leggere oggi i brani scelti di Buffon che abbelliscono le antologie; i lettori moderni gradiranno poco l'antropomorfismo con cui egli caratterizza gli animali (si è parlato nel suo caso dell' "ultimo dei *Physiologi*") né lo stile polposo delle sue descrizioni, di molte delle quali sono peraltro responsabili i suoi collaboratori, come Louis Daubenton e l'*abbé* Bexon. Né soddisfano le sue "opinioni libere", deismo moderato di un grande aristocratico. Buffon è stato definito il "Bossuet del *Jardin des Plantes*"¹⁵⁰, e la definizione evidenzia bene i difetti e le virtù. Buffon non fu un grande scienziato: il mondo non gli deve nessuna scoperta importante. Ma fu, come Bossuet, un grande uomo di lettere, uno degli ultimi tra i naturalisti prima dell'avvento dell'utilitarismo scientifico. Parla in maniera grandiosa, come dal pulpito, e non dissimula una certa emozione di fronte all'universo. Ma è già anacronistico. Un altro

¹⁵⁰ N. d. t.: *Jardin des plantes*: orto botanico parigino di cui Buffon divenne curatore nel 1739.

sentimento della natura si sta ormai annunciando, e la sua prima espressione si incontra in Rousseau. Le sue descrizioni ci appaiono oggi abbastanza retoriche, guastate dalle riflessioni sulla [1192] salute morale dei contadini. La definizione della natura come “*état d’âme*” (stato d’animo) divenne, attraverso il Romanticismo, un luogo comune della letteratura universale, ma rimane un’altra cosa completamente nuova. Rousseau ammira le montagne: «*Jamais pays de plaine, quelque beau qu’il fut, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés...*»¹⁵¹; chi dice queste cose è svizzero, come Haller; risente ancora del moralismo, ma già preferisce la natura selvaggia delle Alpi al paesaggio coltivato delle pianure. Il primitivismo intenzionale sta arrivando, e colui che lo svilupperà nacque in Alsazia, vicino alla Svizzera: Louis Ramond de Carbonnières (1755-1827), geologo erudito, scopritore scientifico dei Pirenei e grande amante delle Alpi; le sue descrizioni impressionarono soprattutto i romantici tedeschi e inglesi. E’ evidente il totale rinnovamento della sensibilità per la natura¹⁵².

Ma non è questo l’unico o l’autentico senso dell’opera di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). Il famoso idillio *Paul et Virginie* (Paolo e Virginia, 1788) si colloca tra gli *Études de la nature* (Studi della natura, 1784), che rinnovarono l’arte descrittiva tramite l’espressione sensuale e concreta, e *La chaumière indienne* (La capanna indiana, 1790), idillio di tendenza russoviana. Bernardin de Saint-Pierre sarebbe un grande artista dell’antropomorfizzazione della natura; *Paul et Virginie* sarebbe un’ecloga moderna, opera di evasione nella natura esotica. Questa interpretazione non è del tutto esatta. Perché *Paul et Virginie*, considerata come ecloga, sarebbe un’opera falsa, che deforma [1193] l’ingenuità dei figli della natura con sottigliezze sensuali, alla maniera del Rococò; in questo senso, è stata ben definita una *Manon Lescaut* in vesti russoviane. Il carattere di Bernardin de Saint-Pierre non si armonizza con queste definizioni. Era un nevrastenico malinconico, che quasi arrivava alla misantropia e assomigliava un po’ a Swift. *Paul et Virginie* è un’elegia “satirica”, nel senso antico della parola, contro la deformazione degli istinti puri prodotta dalla civiltà; il motivo profondo dell’opera è l’emozione intima nei confronti dei quei residui di impurità che Bernardin de Saint-Pierre non era riuscito a eliminare dalla propria anima. E’ un’opera di evasione, ma non dalla società, bensì da se stesso. Da ciò il fatto che non gli bastassero le spiagge deserte della costa francese, le montagne della Svizzera, il paradiso terrestre italiano o le capanne dell’India; doveva fuggire ogni volta più lontano, fino all’isola sperduta nell’oceano. L’esotismo di Bernardin de

¹⁵¹ N. d. t.: Jean-Jacques. ROUSSEAU, *Les confessions*, livre IV: «Mai un paese pianeggiante, per quanto bello fosse, è apparso tale ai miei occhi. Ho bisogno di torrenti, di rocce, di abeti, di boschi oscuri, di montagne, di sentieri accidentati da salire e da discendere, di precipizi vicini a me...»

¹⁵² D. MORNET, *Le sentiment de la nature en France, de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, 1907.

Saint-Pierre non è geografico: si inquadra nella ricerca di ciò che “era in principio”, di ciò che è vergine e intatto.

Il XVIII secolo, che compì tanti viaggi nello spazio, altrettanti ne compì nel tempo, percorrendo il Medioevo, le epoche barbariche, l'antico Oriente, fino ad arrivare ai primordi dell'umanità e scoprire una nuova fonte di poesia nella Bibbia.

Nel 1753 Robert Lowth pubblicò, ancora in latino, il libro *De sacra poesi Hebraeorum praelectiones* (Lezioni sulla poesia sacra degli ebrei, 1753), dove per la prima volta si parla di poesia a proposito della Bibbia. Le reticenze teologiche erano già scomparse del tutto nel famoso saggio rapsodico di Herder¹⁵³ *Vom Geist der ebräischen Poesie* (Sullo spirito della poesia ebraica, 1782-1783), che esclamava: «O *Cantico*, la più antica e la più bella raccolta di poesie d'amore! O *Ruth*, meraviglioso idillio! Le storie dei Patriarchi, quale alba poetica dell'umanità!». E così Herder studia gli inni religiosi del *Libro dei Salmi*, le elegie dei Profeti, la saggezza popolare dei *Proverbi*, le visioni cosmiche del *Libro di Giobbe*. Oggi non è facile apprezzare a sufficienza il coraggio e la portata della scoperta della poesia nella Bibbia. Per tanti secoli il sacro libro era stato soltanto la fonte di conclusioni dogmatiche e insegnamenti morali, o al massimo di notizie storiche. Fu necessario un coraggio morale straordinario per scoprire la poesia ebraica, una scoperta attraverso la quale la poesia ottenne, a sua volta, una dignità divina. Herder non trascurò di analizzare i mezzi espressivi della poesia biblica (il parallelismo dei membri del verso, il ritmo virile della prosa), celebrandola come «la più antica, la più semplice e la più intima poesia della Terra». [1194] La preferenza accordata alla poesia idillica è residuo del Rococò, unito all'entusiasmo preromantico per la vita agreste. Allo stesso tempo si rivaluta l'idillio di Teocrito, non più interpretato alla maniera elegante dei pastori rococò, bensì come rappresentazione realistica della vita dei contadini [dell'antica] Sicilia, e pertanto superiore alle ecloghe artificiali di Virgilio. E la stessa inversione di valori si estende al più antico documento della poesia greca, Omero.

Tra il 1715 e il 1726 Pope tradusse le due epopee omeriche; la traduzione è poco fedele, forse non degna dell'originale, e tuttavia all'altezza del compito; con ogni ragione fu molto ammirata. Alla fine del secolo tuttavia non soddisfaceva già più gli ammiratori di Omero, e veniva sostituita, nel 1791, dalla traduzione di Cowper, più fedele, meno “classica” e molto più inglese. La differenza tra le traduzioni risiede nelle differenti interpretazioni: l'Omero di Pope è un grande poeta-artista; quello di Cowper è un genio della poesia popolare. In altre parole, l'Omero di Pope è visto attraverso gli occhi di Virgilio; e ricordiamo le parole di Voltaire: «Se Virgilio è opera di Omero, allora è il suo capolavoro» In effetti nel corso di tutti i secoli di cultura latina dell'Occidente Virgilio fu considerato il maggiore dei poeti antichi, mentre Omero soltanto una sorta di prima

¹⁵³ N. d. t.: Su Herder cfr. cap. 6.4, p. 1263 ss.

edizione, ancora imperfetta; per via delle difficoltà linguistiche, Omero fu meno conosciuto, e il culto dedicato al suo nome fu, molte volte, una mera ipocrisia, che solo un Houdart de La Motte osò denunciare. Nel XVIII secolo i valori si invertono. La priorità cronologica di Omero comincia a significare priorità poetica: quanto più vicina alle origini dell'umanità è la poesia, tanto più essa è originale, sebbene meno artistica, e il concetto di originalità si colloca al centro della teoria letteraria. Per quanto riguarda Omero, già le *Conjectures on Original Composition* di Young intendevano spiegare il genio dell'antico poeta con al sua originalità, perché non aveva avuto modelli. Questa teoria fu sviluppata da Robert Wood (1717-1771) in *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (Saggio sul genio originale e sugli acritti di Omero, 1769). Qui Omero è caratterizzato come genio della poesia senza arte, della poesia popolare, opposta al talento artistico di Virgilio. Il problema del secolo era la “devirgilizzazione” di Omero, e non sorprende che un tale compito si sia dimostrato molto difficile per le nazioni di lingua neolatina; perché il solo entusiasmo per Omero non era sufficiente, in letterature imbevute di spirito latino, per conseguire tale trasformazione. La traduzione francese dell'*Iliade* (1766-70) e dell'*Odissea* (1777) ad opera di Guillaume Dubois de Rochefort (1713-1788) non si allontana dal modello virgiliano. Lo stesso non si può più dire [1195] dell'*Iliade* (1810) di Vincenzo Monti (1754-1828) opera ammirevole dell'arte della traduzione, certamente un'opera classica, ma con ombre di malinconia preromantica; e nell'*Odissea* (1822) del suo amico Ippolito Pindemonte (1753-1828) già prevale lo spirito dell'idillio. Preromantica è l'ispirazione della traduzione di Cowper, indice di un'importante trasformazione dello spirito della lingua inglese: gli elementi latini, preponderanti in Milton, Pope e Swift e ancora in Gray, cedono alla preponderanza di elementi germanici in Cowper e Wordsworth. La Germania, per finire, non aveva una tradizione latina, né una tradizione virgiliana. Da ciò la freschezza e l'originalità della traduzione di Omero (*Odissea*, 1781; *Iliade e Odissea*, 1793) fatta da Johann Heinrich Voss (1751-1826), filologo preromantico e poeta dell'idillio sentimentale nella *Luise* e dell'idillio “social-rivoluzionario” nei *Geldhappers*. Come opera d'arte, il suo Omero è inferiore a quello di Monti e perfino quello di Pope, ed è piuttosto paragonabile a quello di Cowper; ma la sua traduzione è meno preromantica e più “classica”, perché Voss era un vero grecista. Sarebbe azzardato dire che la traduzione di Voss sia “greca” o “più greca” delle altre: è un poema tedesco della fine del XVIII secolo, ma sembra più greco perché è meno latino. Abbandonando l'esametro miltoniano di Klopstock, Voss creò il nuovo esametro di *Hermann und Dorothea*: la riforma metrica è sintomo del grecismo preromantico della nuova letteratura tedesca, nata sotto il segno dell'equazione tra “poesia omerica” e “poesia originale”. Nella seconda edizione dell'*Odissea* Voss doveva già rendere il metro più rigoroso, più “classico”. Ma anche così l'Omero di Voss è il più omerico che esista in qualunque lingua moderna.

La scoperta di Omero portò a quella delle epopee medievali, fino ad allora disprezzate o dimenticate. Quando il gesuita voltairiano Saverio Bettinelli (1718-1808), per altro un critico molto intelligente, osò attaccare, in nome dei principi classicisti, la poesia di Dante (*Lettere virgiliane*¹⁵⁴, 1758), proponendo di farne un'antologia dei brani e dei versi "soportabili", Gasparo Gozzi¹⁵⁵ rispose con la sua *Difesa di Dante* (1758), tremenda satira contro [1196] il razionalista e inizio della "dantolatria" moderna. Quasi contemporaneamente, nel 1757, Bodmer tradusse la seconda parte del *Nibelungenlied*, e nel 1759, insieme a Breitinger, un'antologia di *Lieder* dei *Minnesaengers* medievali. Nel 1779 Tomás Antonio Sánchez pubblicò il *Poema de mio Cid*. Ma la poesia tedesca medievale rimase, fino al Romanticismo, una semplice curiosità storica, e né la poesia italiana né quella spagnola erano nelle condizioni di seguire gli esempi di Dante e del cantore del Cid. E' significativo, inoltre, che nessuno in Francia si ricordasse di Ronsard, e che la *Chanson de Roland* continuasse a dormire tra i manoscritti non catalogati della biblioteca di Oxford. Dappertutto il Classicismo aveva interrotto le tradizioni nazionali.

Una tradizione poetica ininterrotta esisteva soltanto in Inghilterra. Qui non si può parlare in senso proprio di "scoperte". La gloria di Milton subì soltanto un'effimera eclisse durante la Restaurazione; Addison inaugura già l'epoca miltoniana della poesia inglese¹⁵⁶. L'adozione del "verso bianco" miltoniano da parte di Thomson è un sintomo importante. *Lycidas* e la malinconia preromantica del *Penseroso* contribuirono a creare un nuovo sentimento della natura e lo stile sublime, e al contempo intimo, di William Collins e Gray; e l'influenza miltoniana continuò così, fino a Wordsworth, a ribellarsi alla "poesia solenne". Per Collins e Gray Milton è il "poets' poet"¹⁵⁷, l'artista incomparabile; ma in generale il Milton del XVIII secolo inglese è il "classico della famiglia", il grande poeta cristiano della nuova borghesia. Nel continente, dove non esisteva una tradizione puritana, Milton fece la sua comparsa con la forza di un rivoluzionario poetico, abbattendo il razionalismo classicista e aprendo la visione di un mondo di rivoluzioni cosmiche¹⁵⁸. Il giansenista Louis Racine (1692-1763), figlio del grande drammaturgo, tradusse nel 1755 il *Paradise Lost* per opporsi sia al classicismo razionalista della *Henriade* [di Voltaire] che al classicismo cattolico ortodosso di Le Franc de Pompignan. Quando Alfonso Varano (1705-1788) pretese di dare all'Italia una nuova poesia dantesca, produsse le sue *Visioni sacre e morali*, con la forma di Dante e lo spirito di Milton, che furono pubblicate soltanto nel 1789. Quel poema, che [1197] fu molto ammirato, influenzò la poesia narrativa di Vincenzo Monti. In Germania la scoperta

¹⁵⁴ N. d. t.: Titolo originale completo: *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisj all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*,

¹⁵⁵ N. d. t.: Cfr. cap. 6.2, pp. 1048-1049.

¹⁵⁶ R. D. HAVENS, *The Influence of Milton on English Poetry*, Cambridge, Mass., 1922.

¹⁵⁷ N. d. t.: "Il poeta dei poeti".

¹⁵⁸ J. G. ROBERTSON, *Milton's Fame on the Continent*, London, 1909.

di Milton equivalse a una rivelazione religiosa. Bodmer, che nel 1732 tradusse il poema, lo difese nel 1740 contro il classicista Gottsched nel suo *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Verteidigung des Gedichtes Johann Miltons von dem Verlorenen Paradiese* (Trattato critico sul miracolo nella poesia e il suo legame col verosimile. In difesa del poema di John Milton sul Paradiso perduto); fu necessario, come recita il titolo, difendere contro il razionalista i miracoli che si incontrano nell'epopea inglese. Nel 1750-52 Bodmer fece conoscere la propria imitazione, il *Noah* (Noè). Ma questo era già anche un'imitazione dei primi canti (1748) del *Messias* di Klopstock, epopea miltoniana che inaugura la nuova letteratura tedesca.

Spenser non era molto vivo nella memoria inglese, e le conseguenze della ricomparsa del “*poets' poet*” furono limitate. La sua maniera allegorica risorse in *The Castle of Indolence* di Thomson¹⁵⁹, e nella *Pastoral Ballad* (Ballata pastorale, 1743) di Shenstone¹⁶⁰ la sua maniera idillica; nell'*Ode on the Poetical Character* (Ode sul carattere poetico, 1746) di William Collins, Spenser appare celebrato accanto a Milton. Il teorico di questo *revival* fu Thomas Warton, che pubblicò le *Observations on the Fairy Queen* (Osservazioni sulla Regina delle Fate, 1754); e il maggiore tra gli spenseriani del XVIII secolo è il poeta scozzese William Julius Mickle (1734-1788), autore del *Sir Martyn*, “*a poem in the manner of Spenser*” (Sir Martin, “poema alla maniera di Spenser” 1777), che anticipa Tennyson. Mickle tradusse anche Camões, e il suo poema *Cumnor Hall* (1784) fornì l'argomento al *Kenilworth* di Walter Scott, che a sua volta scelse versi di Spenser come epigrafi dei capitoli dei suoi romanzi.

Il “totale oblio” di Shakespeare in Inghilterra non è altro che una leggenda, inventata dagli studiosi tedeschi che pretendevano di monopolizzare il grande poeta. Shakespeare non fu mai dimenticato e neppure disprezzato. La critica ostile di Thomas Rymer è un mero episodio tra Dryden e Pope; e quest'ultimo, il classicista, produsse, dopo la prima edizione di Shakespeare fatta da Nicholas Rowe (1709), la propria edizione (1723-1725), ancora “emendando” e “correggendo” i versi di “cattivo gusto”, ma anche così rendendo omaggio [1198] al genio. Nemmeno Samuel Johnson si astenne da riserve nella sua edizione del 1756. Ma il pubblico aveva già deciso, applaudendo lo “*Shakespeare revival*” sul palcoscenico. Questo *revival* non fu un riscoperta di Shakespeare da parte degli attori e dei direttori teatrali; fu piuttosto una sostituzione delle “versioni” correnti con altri adattamenti più fedeli. Il dramma elisabettiano, così come ce lo mostrano le edizioni corrette, difficilmente può essere rappresentato nel teatro moderno, che ha convenzioni del tutto differenti da quelle elisabettiane; la moderna idolatria di Shakespeare, aderendo alla lettera e alla struttura scenica dell'autore, ne ha pregiudicato l'effetto sul palcoscenico. Il teatro dei secoli XVII e XVIII non

¹⁵⁹ N. d. t. Cfr. sopra, p. 1135.

¹⁶⁰ N. d. t.: Su Shenstone cfr. cap. 6.2, p. 1075.

conosceva scrupoli filologici del genere; rappresentava adattamenti delle opere shakespeariane a volte abbastanza riusciti, e la differenza con le epoche che precedettero e seguirono il *revival* consiste soltanto in questo: prima, le modifiche riguardavano il gusto classicista e le necessità del palcoscenico moderno; dopo, soltanto queste ultime¹⁶¹. Il responsabile di questo cambiamento di atteggiamento e dello *Shakespeare revival* è il grande attore David Garrick (1717-1779), amico di Johnson, Goldsmith e Reynolds, egli stesso commediografo nello stile della Restaurazione e conoscitore profondo della sceneggiatura teatrale. È significativo il fatto che avesse cominciato con un adattamento di *Romeo and Juliet*, la tragedia più “latina” di Shakespeare, e solo ventiquattro anni dopo avesse osato rappresentare lo *Hamlet*. Ma la grande serie di rappresentazioni del festival del 1769 fu già una consacrazione nazionale. Da quel momento, gli inglesi rimasero convinti che il grande idolo della poesia preromantica era il maggior drammaturgo di tutti i tempi; restava solo da convincere di questo gli europei del continente, compito del quale si incaricarono i tedeschi, con l’aiuto efficace dei francesi e, poi, di tutte le altre nazioni¹⁶².

[1199] Il primo posto spetta a un francese, Voltaire, che conobbe Shakespeare durante il suo esilio in Inghilterra e lo fece conoscere ai francesi, manifestando per lui una sia pur limitata ammirazione. Poi vengono tedeschi residenti a Londra e viaggiatori come Lichtenberg, che assistette alle rappresentazioni di Garrick; questi tedeschi furono i primi a richiamare l’attenzione sul “miracolo del palcoscenico inglese”. Il diplomatico prussiano Kaspar von Borck pubblicò nel 1741 una traduzione del *Julius Caesar*, suscitando subito l’opposizione di Gottsched, il cui discepolo Johann Elias Schlegel, incaricato della confutazione, pervenne tuttavia a conclusioni favorevoli al poeta inglese. Wieland diede ai tedeschi, tra il 1762 e il 1766, la prima traduzione, di notevole valore, di diciassette opere teatrali di Shakespeare. Lessing, nelle *Literaturbriefe* (Lettere riguardanti la letteratura 1759-65) e nella *Hamburgische Dramaturgie* (Drammaturgia d’Amburgo, 1767-69), sostenne la superiorità di Shakespeare su Corneille e Racine, l’inutilità delle “regole” per il genio e la possibilità per la drammaturgia moderna di trarre profitto, seppur con cautela, dalle lezioni inglesi. Malgrado i limiti posti da Lessing, aristotelico impenitente, quelle sue affermazioni costituirono una sfida a Voltaire, che pretendeva di avere scoperto Shakespeare, il “genio irregolare”, e riteneva addirittura di averlo imitato nella *Mort de César*. Il successo della traduzione di tutte le opere teatrali di Shakespeare eseguita tra il 1776 e il 1782 da Pierre Le Tourneur irritò Voltaire, portandolo a proferire ingiurie nei confronti del drammaturgo inglese per difendere l’arte di Racine. I tedeschi non gli prestarono attenzione. La grande risposta, con ripercussioni internazionali, venne dall’italiano Giuseppe Baretti (1719-1789), il terribile polemista della *Frusta letteraria*. Questo grande difensore di Shakespeare era sostanzialmente, come pure Lessing, un

¹⁶¹ G. C. D. ODELL, *Shakespeare from Betterton to Irving*, 2 voll., New York, 1920.

¹⁶² P. VAN TIEGHEM, *Le Prémantisme*, vol. III, *La Découverte de Shakespeare sur le continent*, Paris, 1948.

uomo del XVIII secolo. Odiava la falsità del Classicismo e dell'Arcadia, riabilitò lo "stile scorretto" del Cellini, ma non volle saperne di Dante né di Goldoni. La sua visione semiclassicalista di Shakespeare contribuì al successo degli adattamenti di Jean-François Ducis (*Hamlet*, 1769, *Romeo et Juliette*, 1772, *Roi Lear*, 1783, *Macbeth*, 1784) e creò il moderno culto [1200] di Shakespeare in Italia, già preparato dal *Giulio Cesare* anglicizzante di Antonio Schinella Conti¹⁶³. Tra i tentativi di compromesso tra il culto di Shakespeare e il Classicismo sono caratteristici l'*Amleto* (1768) e l'*Otello* (1777) di Alessandro Verri (1741-1816), fratello del razionalista Pietro, le reminiscenze shakespeariane in Monti, e ancora il *Saul* di Vittorio Alfieri. Un caso parallelo è l'*Hamlet* tradotto in spagnolo (1798) da Leandro Fernández de Moratín. I tedeschi avevano già superato, dopo Lessing, questa fase; adesso il loro Shakespeare era completamente nuovo: il dio poetico di una letteratura senza antecedenti classici, quello dello *Sturm und Drang*, la forma tedesca del Preromanticismo.

Sebbene i preromantici si opponessero con forza alla definizione classicista di Shakespeare come "genio selvaggio", nel foro interiore erano d'accordo: la parola "selvaggio" tuttavia non aveva per loro un senso peggiorativo, significava solo "senza modello", "originale". In effetti senza la teoria dell'"originalità", dell'ispirazione immediata del poeta, non era possibile liberarsi dal giogo dei modelli antichi. Il testo fondamentale della dottrina, che in Germania ebbe una fortissima influenza, fu *Conjectures on Original Composition* (1759) di Young¹⁶⁴. Ma tale dottrina è di origine italiana¹⁶⁵. Muratori e Gravina¹⁶⁶ avevano già messo il rilievo l'importanza dell'entusiasmo, dell'emozione personale nella poesia; l'idea venne sviluppata da Pietro Calepio (1693-1762), nel *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732); e Calepio era in corrispondenza con Bodmer, che dal canto suo aveva ricevuto da Shaftesbury la dottrina dell'entusiasmo poetico, che riapparirà in Young. Le fondamenta storiche della nuova estetica furono gettate da Vico, che distinse le differenti fasi dell'ispirazione poetica e attribuì la poesia omerica alla fase primitiva del popolo greco. L'applicazione della teoria vichiana alla poesia popolare di tutte le nazioni sarà opera di Herder; ma già in precedenza era stata scoperta, nel Nord dell'Europa, una poesia popolare assolutamente originale, considerata degna di stare alla pari con quella omerica: la poesia celtica.

[1201] Nel 1760 lo studioso scozzese James Macpherson (1736-1796) pubblicò la traduzione di alcune poesie "gaeliche" composte nelle lingue autoctone della Scozia settentrionale, e il successo incoraggiò la traduzione di due poemi epici, *Fingal* e *Temora*, che trattavano delle guerre eroiche

¹⁶³ N. d. t.: Sul quale cfr. cap. 6.2, p. 1091.

¹⁶⁴ N. d. t.: Cfr. sopra, p. 1120.

¹⁶⁵ J. G. ROBERTSON, *Studies in the Genesis of the Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1923.

¹⁶⁶ N. d. t.: Cfr. cap.6.2, p. 1084.

degli antichi celti, e di un'altra raccolta di poesie, *The Songs of Selma* (I canti di Selma); tutte queste opere vennero attribuite ad un poeta di nome "Ossian", figura leggendaria come Omero. L'originalità delle poesie era evidente: descrivevano una natura selvaggia e cupa, sconosciuta alla poesia classica, un paesaggio di mari impetuosi e di nere montagne coperte di nuvole, oltre le quali soltanto raramente, quando la tempesta le dissipava, appariva una triste luna. E la malinconia di questo paesaggio era bene espressa in una prosa ritmica dalle cadenze musicali:

*Star of descending night! fair is thy light in west! thou liftest thy unshorn head from thy cloud; thy steps are stately on thy hill [...] The stormy winds are laid. The murmur of the torrent comes from afar. Roaring waves climb the distant rock...*¹⁶⁷

Nessun altro passaggio poteva risultare più gradito al poeta e al lettore preromantici, che si riconoscevano nella malinconia solitaria di Ossian:

*It is night; I am alone, forlorn on the hill of storms. The wind is heard in the mountain. The torrent pours down the rock. No hut receives me from the rain; forlorn on the hill of winds! Rise, moon! from behind the clouds. Stars of the night, arise!*¹⁶⁸

Ossian è monotono; ma a quell'epoca possedeva l'incanto della totale novità. Oggi soltanto la frequenza di nomi come Oscar e Selma ci ricorda l'enorme successo di Ossian a quei tempi, successo superiore a quello di un altro poeta "naturale" più recente, Whitman¹⁶⁹; perfino la forma, la prosa ritmica, è un elemento comune al celta preistorico e all'americano moderno. Per quanto originale Whitman appaia, libero da ogni influenza della poesia "colta", "vecchia", non è possibile non riconoscere, [1202] nelle sue *Leaves of Grass* (Foglie d'erba), le tracce di Shakespeare, di Hugo e perfino di George Sand. Neanche Ossian è libero da reminiscenze letterarie, reminiscenze che solo un uomo di lettere del XVIII secolo era in grado di possedere e di unire: quelle di Omero, di Virgilio, di Young e di altri poeti della *Graveyard School*; e gli studiosi non poterono evitare di percepire una certa confusione tra le leggende celtiche e una certa vicinanza delle divinità nordiche agli dei della mitologia greca. Sorsero dei dubbi, e mentre poeti e lettori di tutta Europa si entusiasmarono per Ossian, si rafforzò l'opinione che in seguito venne generalmente accettata:

¹⁶⁷ N. d. t.: James MACPHERSON, *The Songs of Selma*, vv. 1-2, 3-4: «Stella della cadente notte! Bella è la tua luce a occidente! Tu levi l'intonsa testa dalla tua nube; I tuoi passi sono maestosi sulla tua collina [...] I tempestosi venti si sono calmati. Si ode da lontano il mormorio del torrente. Onde ruggenti risalgono le rocce distanti...».

¹⁶⁸ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 24-27: «E' notte; Sono solo, abbandonato sul colle delle tempeste. Si sente il vento sulla montagna. Il torrente si riversa giù dalle rocce. Nessuna capanna mi dà riparo dalla pioggia; abbandonato sul colle dei venti! Levati, o luna, da dietro le nuvole! Stelle della notte, levatevi!».

¹⁶⁹ N. d. t.: Su Whitman cfr. cap. 8.3, in particolare le pp. 2051 ss.

Macpherson era un falsario. Forse però dovremmo mitigare il duro aggettivo. E' vero che la prosa ritmica che egli impiegò era un prodotto delle raffinate arti stilistiche del XVIII secolo, che non si incontra affatto nelle poesie primitive; ed è vero che la "nobile" malinconia e la composizione epica confusa e insignificante appartengono al "traduttore" o "editore". Ma Macpherson non inventò tutto quanto: utilizzò realmente poesie popolari autentiche, adattandole al gusto preromantico dell'epoca e ottenendo in tal modo un successo immediato ed enorme. Ai contemporanei rimaneva l'alternativa tra due opinioni opposte: quella di Gray, secondo il quale se le opere di Ossian erano antiche, allora appartenevano a un genio dell'Antichità celtica, mentre se erano di Macpherson, quest'ultimo era un genio del XVIII secolo; e l'opinione del gesuita spagnolo Juan Andrés, secondo il quale se le opere di Ossian erano autentiche, allora erano geniali, ma se erano di origine moderna non avevano alcun interesse. L'opinione di Gray si collega al gusto dell'epoca, mentre quella di Andrés è legata alla dottrina dell'originalità. La posterità, dimenticando l'alternativa, dimenticò del tutto Ossian. Gli storiografi della letteratura sono soliti affermare che ciò che importa non è il valore di Ossian, peraltro inesistente, ma soltanto l'influenza enorme che esercitò. Il critico moderno dovrebbe dire che un oblio completo di Macpherson sarebbe un'ingiustizia, e che se Ossian non fu un genio, Macpherson fu un poeta notevole. Potrebbe tornare a far parlare di sé.

Il successo di Ossian in Europa fu uno dei più grandi che mai siano toccati a un'opera poetica; tale successo e la sua influenza riempiono un capitolo importante della storia letteraria d'Europa e formano il capitolo centrale della storia del Preromanticismo¹⁷⁰. Nella stessa Inghilterra uscì lo studio critico più penetrante, subito tradotto in francese e in tedesco: *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (Dissertazione critica sui poemi di Ossian, 1763) di Hugh Blair (1718-1800). [1203] Anche l'ammirazione illimitata di Gray fece molta impressione. Ma solo in Blake e più tardi in Coleridge (*Ninethoma*, 1793) si rivelano influenze occasionali; gli inglesi diffidarono sempre dei loro conterranei celti. Il ruolo dei divulgatori spettò ai francesi¹⁷¹. Già nel 1760 Turgot tradusse due poesie di Ossian, e l'anno seguente tributò un elogio entusiasta a un altro tentativo di traduzione da parte di Suard. Diderot esultava. La traduzione delle opere complete di Ossian fatta da Pierre Le Tourneur (il traduttore di Shakespeare) nel 1777 trovò diffusione in tutta Europa. In Germania l'impressione fu fortissima¹⁷². Il vecchio Haller riconobbe in Ossian il suo "fratello nello spirito"; Klopstock scrisse subito, nel 1766, un'ode *Selma und Selmar*; il gesuita austriaco Michael Denis pubblicò la prima traduzione [tedesca] completa di Ossian (1768-1769), traduzione che, essendo in versi, non soddisfaceva del tutto le rivendicazioni di una poesia "primitiva". Si riteneva necessaria la prosa poetica. Nel 1774 Goethe incluse nel *Werther* alcuni brani di Ossian da lui liberamente

¹⁷⁰ P. VAN TIEGHEM, *Le Preromantisme*, vol. I, 2.a ed., Paris, 1948.

¹⁷¹ P. VAN TIEGHEM, *Ossian en France*, 2 voll., Paris, 1917.

¹⁷² R. TOMBO, *Ossian in Germany*, New York, 1901.

tradotti in una prosa di straordinaria bellezza; Lens e Bürger compirono altri tentativi simili; Herder, il maggiore critico che Ossian abbia trovato in Germania, ne diede altri saggi nelle *Stimmen der Völker in Liedern* (Le voci dei popoli nei canti, 1778-79; 1808). Ma la traduzione completa in prosa di Friedrich Stolberg (1806) arrivò troppo tardi. Nella letteratura tedesca Ossian ebbe un ruolo di pioniere.

Dalla Francia e dalla Germania la “febbre di Ossian” si diffuse in tutta l’Europa. Perfino in Spagna si registrano traduzioni parziali fatte da José Alonso Ortiz (1788) e dall’abate José Marchena (1804). L’olandese Feith, seguendo l’esempio del *Werther*, inserì brani ossianici nel romanzo *Ferdinand en Constantia* (1785), e il classicista Bilderdijk non resistette alla tentazione di una traduzione un po’ in ritardo (1795-1805). Sono ancora da notare, per completare il quadro, le traduzioni di Blicher in Danimarca e di Kellgren in Svezia, l’influenza sui poeti svedesi Lidner e Franzén, l’entusiasmo del romantico russo Karamzin, il poema *Il Bardo* (1812) di Čukovskij e la traduzione completa (1815) dell’ungherese Ferenc Kazinczy. Ossian condivide il merito della letteratura preromantica di aver risvegliato le letterature europee minori.

[1204] L’elemento classico e classicista nell’opera di Macpherson fu percepito soltanto nel paese in cui la tradizione classica era più forte, l’Italia. Per questa ragione, in Italia si venne a un “compromesso”. Melchiorre Cesarotti (1730-1808) non è soltanto il miglior traduttore che Ossian abbia trovato all’estero, ma fu il creatore di un autentico classico della lingua, un “classico del Preromanticismo”, che esercitò un’influenza sensibile sull’*Aristodemo* e su altre opere del Monti, sul romanzo e sulla poesia del Foscolo, e perfino su Leopardi. Questa forma italiana dell’ossianismo, uno stoicismo triste al posto della malinconia vaga dell’originale, sopravvisse fino alla fine del XVIII secolo, e si rivela (attraverso il successo internazionale del Cesarotti) in Chateaubriand e Senancour, in Byron e Lamartine, terminando solamente con il Romanticismo rivoluzionario dei francesi e la rivoluzione borghese del 1830.

Un movimento alleato e concorrente dell’ossianismo fu lo scandinavismo¹⁷³, un’altra variante della moda preromantica dell’“originalità geniale” e della “malinconia nordica”. I materiali dello scandinavismo erano già pronti da un secolo (l’edizione dell’*Edda* di Peder Johan Reesen (1665), l’*Atlantis* (1675-1698) di Olof Rudbeck, enciclopedia fantastica della mitologia e dell’archeologia germaniche) senza tuttavia richiamare l’attenzione. Un’opera di divulgazione, l’*Introduction à l’Histoire de Denemark, où l’on traite de la religion, des moeurs et des usages des anciens Danois* (Introduzione alla storia della Danimarca, dove si tratta della religione, dei costumi e degli usi degli antichi danesi, 1755) di Paul Henri Mallet, pubblicata in un momento propizio, provocò quell’onda

¹⁷³ P. VAN TIEGHEM, *La découverte de la mythologie et de l’ancienne poésie scandinaves*, in *Le Preromantisme*, vol. I. 2.a ed., Paris, 1948.

preromantica. Due odi di Gray, *The Fatal Sisters* e *The Descent of Odin*, sono sintomatiche¹⁷⁴. In Germania si fece confusione, un po' intenzionalmente, tra scandinavi, celti e germani per costruire la leggenda di una poesia germanica antichissima attribuita ai leggendari "bardi", dando inizio così ad uno dei capitoli meno gradevoli della storia letteraria¹⁷⁵: dopo il *Gedicht eines Skalden* (Poema di uno scaldo, 1766) del tedesco-danese Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Klopstock¹⁷⁶ dedicò [1205] gran parte delle sue attività poetiche al nuovo genere. Nell'edizione del 1771 delle sue *Oden* (Odi) Klopstock sostituì alle frequenti citazioni degli dei greci nelle sue precedenti poesie gli astrusi nomi della mitologia nordica, e compose tre *Bardiete*¹⁷⁷ o drammi bardici sulla vita di Arminio, eroe nazionale dei tedeschi. Basta dire che le "odi bardiche" di Karl Friedrich Kretschmann (1738-1809) (*Gesang Rhingulfs des Barden*, Canto di Rhingulf il bardo, 1786) e di J. N. C. Michael Denis (1729-1800) (*Die Lieder Sineds des Barden*, I canti di Sined il bardo, 1772) furono giudicate tra le migliori poesie tedesche, quando già esistevano i *Lieder* di Goethe. Ma il ruolo liberatorio della poesia bardica come reazione a quella anacreontica non può essere sottovalutato.

Dalla falsità ingenua alla falsificazione il passo è breve. Certamente vi è una grande differenza tra le libere versioni di Percy, le "traduzioni" di Macpherson e le falsificazioni intenzionali di Chatterton; ma i procedimenti differenti sono animati dal medesimo spirito. Falsificazioni di ogni sorta si ripetono in tutta la storia del Romanticismo, segno della ricerca di alberi genealogici, di giustificazioni archeologiche della propria attività poetica. Con tutto ciò, la raccolta di ballate del vescovo Thomas Percy (1729-1811) ha il valore di un'autentica scoperta, superiore a tutta la poesia ossianica e bardica. Le *Reliques of Ancient English Poetry* (Reliquie dell'antica poesia inglese, 1765) sono composte soprattutto da ballate, inglesi e scozzesi, tra le quali le conosciutissime *Chevy Chase*, *Robin Hood*, *Edward*, o *Edward*, *Sweet William's Ghost* e *Auld Robin Gray*, che sono tra i poemi più famosi in lingua inglese. Vero è che Percy li modernizzò un poco secondo il gusto dell'epoca, ma molte di quelle ballate non sono autentica poesia popolare, essendo opere o versioni del XVI e del XVII secolo; Percy aveva pertanto tutto il diritto di modificare cose già modificate. Al di là di questo, non era sua intenzione fornire un contributo allo studio scientifico del folclore mediante trascrizioni filologiche; volle rinnovare la poesia inglese mettendo a sua disposizione fonti di ispirazione nazionali, e conseguì tale scopo nella maniera più completa. Le ballate di Percy entrarono a far parte del patrimonio letterario di tutta l'Europa e (riconoscimento ancor più grande) della memoria della nazione [1206] inglese. Ebbero la forza di ispirare capolavori in lingue straniere: la ricca poesia delle ballate dei tedeschi, da Goethe a Uhland, discende da Percy, e tra

¹⁷⁴ N. d. t.: Cfr. sopra, pp. 11401-141.

¹⁷⁵ E. EHRMANN, *Die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert*, Halle, 1892.

¹⁷⁶ N. d. t.: Su Klopstock cfr. il cap. 6.4 e in particolare p. 1258 ss.

¹⁷⁷ N. d. t.: Il termine *Bardiet* fu coniato da Klopstock, a indicare drammi di carattere patriottico e storico.

quelle ballate si trova il capolavoro del genere, la *Lenore* (1773) di Gottfried August Bürger (1747-1794); questo poeta geniale di versi erotici di rara intensità, il maggior sonettista della sua lingua, finì distrutto dalla sua vita irregolare e dissoluta. La poesia lirica di Bürger, criticata da Schiller con dura ingiustizia moralizzante, è oggi in parte dimenticata. Ma le sue ballate, come l'originalissimo *Der wilde Jaeger* (Il cacciatore selvaggio, 1786) e soprattutto *Lenore* sono opere durevoli della letteratura universale. L'argomento [di *Lenore*] (il soldato morto in guerra che ritorna dalla tomba per portare con sé la fidanzata nel regno dei morti) Bürger lo trovò in Percy (*Sweet William's Ghost*, Il fantasma del dolce William) e in una ballata popolare tedesca; avrebbe potuto incontrarlo anche in poesie popolari scandinave o slave, perché si tratta, evidentemente, di una reminiscenza di credenze mitologiche indogermaniche. Con abilità straordinaria, Bürger modernizzò l'argomento, collocandolo nell'attualità a lui contemporanea della Guerra dei Sette Anni; sapeva far risuonare atavismi arcaici di angosce superstiziose che dormono in tutti noi, e raccontò la storia sinistra della corsa verso il cimitero con una vivacità spaventosa, indimenticabile. *Lenore*, pubblicata nel 1773 e subito cantata dall'intero popolo tedesco, venne tradotta in tutte le lingue, da Walter Scott in Inghilterra, da Berchet in Italia e da Mickiewicz in Polonia, e alla fine tornò ad essere poesia popolare anonima.

Un destino avverso negò questa sorte, ambita dai preromantici, a Thomas Chatterton (1752-1770), il bambino prodigio di Bristol. Spinto dall'ambizione [1207] e dalla povertà, tra i dodici e i diciotto anni d'età compose poesie falsamente attribuite a un monaco del XV secolo, riuscendo a ingannare i maggiori intenditori; quando la sua frode fu scoperta, il poeta si suicidò. La sua imitazione della lingua inglese medievale fu così abile, che anche dopo alcuni decenni certi studiosi ostinati continuavano a credere nella parziale autenticità delle poesie del "monaco Rowley"; e questo, come opera di un ragazzo, è già di per sé un fatto straordinario. Né si può negare un valore intrinseco alla poesia di Chatterton: almeno le ballate *Battle of Hastings* (La battaglia di Hastings) e *Excelente Balade of Charitie* (L'eccellente ballata della carità), come pure il dramma *Aella*, danno testimonianza di un talento ammirevole. Negli elogi di Wordsworth, Coleridge, Shelley e Keats ebbe parte, indubbiamente, la compassione per il genio sfortunato, l'aspetto "romantico" del caso, che ispirò perfino una tragedia di Vigny; alcuni critici moderni, attribuendo a un automatismo psichico quella facilità di immedesimarsi in epoche passate, hanno voluto avvicinare Chatterton al Surrealismo.

Proprio per la sua imitazione, Chatterton è un caso sorprendente di quell'originalità alla quale il Preromanticismo tanto aspirava; senza aver appreso nulla, e proprio perché non aveva appreso nulla, fu un genio. In questo modo si trovava nella medesima condizione del popolo, che produce anch'esso, spontaneamente, una poesia geniale. In questo momento dell'evoluzione del

Preromanticismo la teoria di Vico risorge con Herder¹⁷⁸, soprattutto nei suoi saggi *Über den Ursprung der Sprache* (Sull'origine del linguaggio, 1772) e *Ossian und die Lieder alter Völker* (Ossian e i canti dei popoli antichi, 1773): i popoli nelle fasi primitive della loro storia sono più vicini al genio poetico dell'universo che non nelle epoche della civiltà matura e già artificiale, e questa "innocenza divina" sopravvive ancor oggi negli strati incolti che continuano a produrre meraviglie di poesia spontanea, i canti popolari. Herder espose le sue idee nell'introduzione delle *Stimmen der Völker in Liedern* (Le voci dei popoli nei canti, 1778-79; 1808), antologia di traduzioni tedesche davvero notevoli di poesie inglesi, scandinave e slave; senza grosse preoccupazioni, e secondo la sua teoria con tutte le ragioni, Herder incluse tra le poesie anonime brani di Ossian, *songs* di Shakespeare e alcune composizioni di poeti inglesi suoi contemporanei, compreso William Shenstone. L'epoca aveva già [1208] prodotto, in realtà, poeti di genio popolare; il maggiore tra loro era un compatriota di Herder, Matthias Claudius (1740-1814). Questi era, di fatto, un uomo del popolo, semplice, ingenuo, devoto e conservatore, ma con un forte senso dell'indipendenza personale. Con lo pseudonimo di "Asmus" pubblicò per anni una rivista popolare, "*Der Wandsbecker Bote*" (Il messaggero di Wandsbeck), riempiendola di racconti, di storie edificanti o didascaliche, di "lezioni di cose" e di innumerevoli poesie secondo il gusto dei suoi lettori, molte insipide, altre molto buone, e alcune di un'ispirazione così straordinaria come neppure se ne trovano nell'opera lirica di Goethe. L'inizio dell'*Abendlied* (Il canto della sera, 1779) è un panorama della natura notturna (foreste, campi e nuvole magicamente illuminati dalla luna) dove tutto si dissolve in suggestiva musica verbale:

*Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget
Und aus den Wiesen steigt
Der weiße Nebel wunderbar*¹⁷⁹.

Sono versi la cui ricchezza di assonanze e di variazioni ritmiche sarebbe in grado di suggerire un trattato completo di arte poetica. Un altro canto, *Der Tod und das Mädchen* (La Morte e la Fanciulla, 1775) reso famoso dalla musica di Schubert, dà inizio a una serie di poesia funebri dalla forza espressiva dantesca. Questi versi indimenticabili si collocano, tuttavia, all'interno dell'opera

¹⁷⁸ N. d. t.: Su Herder cfr. cap. 6.4, p. 1263 ss.

¹⁷⁹ N. d. t.: Matthias CLAUDIUS, *Abendlied*, vv. 1-6: «La luna si è levata, / Le stelline dorate brillano / Nel cielo luminose e chiare; / Il bosco è nero e tace / E dai prati sale / meravigliosamente la bianca nebbia».

vasta e, in generale, mediocre di Claudius come ritrovamenti casuali; nessuno definirebbe Claudius un genio, per quanto geniali possano essere alcune delle sue poesie. L'appellativo di "genio", nel pieno senso preromantico della parola, si addice, in tutto il Preromanticismo, soltanto al caso di Burns.

[1209] Robert Burns (1759-1796) è un genio autentico, senza false "profondità". Se la sua opera è ispirata, questa ispirazione non viene dall'alto. Fu un semplice proprietario terriero, un contadino povero al quale la repentina gloria poetica non portò nulla, anzi servì a perderlo; non riuscì mai a farsi una posizione nella vita e alla fine, perdendo l'equilibrio, morì alcolizzato. Burns è considerato un poeta spontaneo: i suoi temi sono quelli della poesia anacreontica (amore, vino, libertà, povertà del poeta libero) la sua forma è il canto popolare, il *Lied*; la lingua è il dialetto scozzese. E' forse il maggior cantore popolare di tutti i tempi, pieno di musica e di vita. Basta citare una serie di suoi versi iniziali per evocare subito un mondo di poesia, limitato ma completo:

"Of a' the airts the wind can blaw";

"Go fetch to me a pint o' wine";

"John Anderson, my jo, John";

"Ye flowery banks o' bonnie Doon";

"Ae fond kiss, and then we sever";

"O saw ye bonnie Lesley",

"O my Luve's like a red, red rose"¹⁸⁰

[1210] e la canzone più conosciuta di tutte:

Ye banks and braes and streams around

The castle o' Montgomery,

Green be your woods, and fair your flowers,

Your waters never drumlie!¹⁸¹

Questi esempi costituiscono la base dell'interpretazione consueta di Burns come "grande poeta folclorico"; ma sarebbe un'immagine falsa, secondo il gusto di quella società ipocrita che egli odiava tanto. Burns è poeta della libertà, ma non della libertà inoffensiva del *bohémien* che vive all'aria aperta, bensì di quella della rivoluzione. E' stato osservato che Burns, quando lascia il

¹⁸⁰ N. d. t.: Robert BURNS, primi versi di varie poesie: "Di tutte le direzioni da cui il vento può soffiare"; "Vai a prendermi una pinta di vino"; "John Anderson, mio ragazzo, John"; "Oh rive fiorite del bel Doon"; "Un bacio affettuoso, e poi ci separeremo"; "Hai visto la bella Lesley"; "Il mio amore è come una rossa, rossa rosa".

¹⁸¹ N. d. t.: Robert BURNS, *Highland Mary*, vv. 1-4: «Voi rive, pendii e ruscelli attorno / Al castello di Montgomery, / Verdi siano i vostri boschi, leggiadri i vostri fiori, / Mai torbide le vostre acque!».

dialetto scozzese, cade subito nel neoclassicismo; ma è necessario sviluppare tale osservazione. Anche le sue satire in dialetto sono nella tradizione di Dryden e Swift, non linguisticamente, ma per l'implacabile mordacità; e la satira "classicista" *The Cotter's Saturday Night* (Il sabato sera del contadino) non è né più né meno aggressiva di quelle dialettali. Queste sono dirette, in parte, contro l'ortodossia ipocrita dei calvinisti scozzesi, come *The Ordination* (L'ordinazione), *The Holy Fair* (La santa fiera), *Holy Willie's Prayer* (La preghiera del santo Wille) e arrivano addirittura a una composizione dal satanismo esplicito come *Address to the Devil* (Discorso al diavolo). Altre sono veementi satire sociali del proletario, come *Address of Beelzebub* (Il discorso di Belzebù), *To a Louse* (A un pidocchio), *The Twa Dogs* (I due cani)), senza le quali non è possibile comprendere bene il suo entusiasmo per la Rivoluzione francese (*A Man's a Man for A' That*, Un uomo è un uomo per tutto questo). *To a Field-Mouse* (A un topo di campagna), con versi ugualmente riferibili all'angoscia dell'animale inseguito e dell'uomo perseguitato (*mice and men*, topi e uomini), è incisivo come una parabola di Kafka. E ci sono, inoltre, le poesie violentemente oscene come *The Patriarch* (Il patriarca), *The Court of Equity* (La Corte d'Equità) e *The Fornicator* (Il fornicatore); eliminate nelle edizioni correnti, queste poesie, sulle quali Hans Hecht ha fornito le prime notizie esatte¹⁸², non sono meri sottoprodotti della sua vita dissoluta, ma espressioni intenzionali di un amoralismo radicale. E le due tendenze, quella rivoluzionaria e quella amoralista, si incontrano in maniera stupefacente nella "cantata aristofanea" *The Jolly Beggars* (Gli allegri mendicanti):

[1211] *A fig for those by law protected!*

Liberty's a glorious feast!

Courts for cowards were erected,

Churches built to please the priest.

What is title? What is treasure?

What is reputation's care?

If we lead a life of pleasure,

'Tis no matter how or where!¹⁸³

¹⁸² H. HECHT, *Die Merry Muses of Caledonia und Burns' Court of Equity*, in "Archiv für das Stadium der neueren Sprachen und Literaturen", CXXIX – CXXX, 1912; J. L. FERGUSON, *The Suppressed Poems of Burns*, in "Modern Philology", XXX, 1932-1933.

¹⁸³ Robert BURNS, *The Jolly Beggars*, coro: «Al diavolo quelli protetti dalla legge! / La libertà è una splendida festa! / I tribunali furono creati per i codardi, / Le chiese costruite per compiacere i preti. / Cos'è un titolo? Cos'è un tesoro? / Cos'è preoccuparsi della reputazione? / Se conduciamo una vita di piacere / Non ha importanza il come o il dove!».

Burns si colloca tra il libertinismo di Fielding e Diderot e l'immoralismo di Nietzsche e Gide, tra la rivolta poetica dell'indigente Villon e la poesia rivoluzionaria di Majakovskij. Rappresenta, in definitiva, la vera "letteratura popolare" che il romanzo sentimentale e l'idillio rustico non erano riusciti a produrre; e allo stesso tempo è anche il rappresentante della "poesia primitiva" che il Preromanticismo popolarista non era riuscito a raggiungere, perché si era rifugiato nei documenti del passato.

Burns realizzò la dottrina dell'originalità, che i preromantici avevano trasformato in vera e propria "religione del genio". In realtà Burns non era così incolto come parve ai suoi primi critici; era ben formato nello stile classicista, dal quale si distaccò in maniera rivoluzionaria. Ma per i suoi contemporanei il suo caso costituì la suprema conferma della dottrina secondo la quale è possibile essere un genio senza avere appreso nulla, così come è geniale il popolo; il poeta interpreta la voce del popolo, la "*volonté générale*" (volontà generale), espressione del rivoluzionario Rousseau. Il "genio" rende possibile l'ascesa democratica del plebeo, a condizione che egli si scioglia da tutte le convenzioni sociali e, si può aggiungere, da tutte le convenzioni morali; da ciò deriva l'alleanza tra lo spirito rivoluzionario e il libertinismo, che distrugge le ultime "buone maniere" del Classicismo. Da ciò proviene anche la resurrezione del libertinismo della Reggenza [francese] nella parte finale rivoluzionaria del [XVIII] secolo; è uno dei due elementi che danno forza emotiva al razionalismo radicale dell'*Encyclopédie*, l'altro elemento essendo il primitivismo mistico che esplose in Rousseau.

Il termine "libertinismo", come viene impiegato qui, sta a significare una corrente del XVIII secolo che ha qualcosa del libertinismo libero-pensatore del secolo XVII e qualcosa del libertinismo amoralista della Restaurazione [inglese] e della Reggenza [francese], ma non si identifica con essi. La sua prima qualità nuova è l'atteggiamento più [1212] franco, addirittura rivoluzionario; poi la progressiva "plebeizzazione", accompagnata dal primitivismo e dal populismo preromantici; la transizione è realizzata, il più delle volte, attraverso l'influenza del sentimentalismo. Alcuni rappresentanti di questo "libertinismo" sono, in parte, libertini vecchio stile, e per questo antisentimentali, come Fielding; alcuni altri non sono del tutto chiusi al sentimentalismo, come Smollett e Crébillon Figlio¹⁸⁴; alcuni riuniscono in loro le due correnti: Sterne in maniera più aristocratica, Diderot in maniera più plebea. Nessuno di loro, tuttavia, è interamente definibile attraverso il "libertinismo", e i più grandi tra loro sono spiriti di un'indipendenza assoluta, casi singolari della letteratura universale nella fase prerivoluzionaria.

Henry Fielding (1707-1754) è, tra tutti loro, quello che è più vicino alla Restaurazione; è un aristocratico allegro che si mescola col popolo per protestare contro la moralizzazione della vita

¹⁸⁴ N. d. t.: Si veda più avanti, p. 1218.

inglese attuata dal puritanesimo borghese. Da ciò le sue affinità con il Samuel Butler dell'*Hudibras*, e assai più con Butler¹⁸⁵ che con Cervantes. La sua opera costituisce un'epopea eroicomica della vita inglese del XVIII secolo. Il frequente confronto col Cervantes ha, tuttavia, un senso profondo: Fielding possiede una qualità cervantiana, assente in tutti i suoi modelli diretti, che è lo *humor*. L'umorismo di Fielding non è identico allo spirito satirico, ed è quasi il suo contrario. Molte volte Fielding satirizzò intenzionalmente: nel *Joseph Andrews* il sentimentalismo di Richardson, nel *Jonathan Wild* la corruzione politica del primo ministro Robert Walpole. Ma finì per rendere omaggio [1213] agli avversari, riconoscendo in "Jonathan Wild" la grandezza dell'intelligenza politica e dando ad *Amelia* una conclusione sentimentale. Fielding possedeva, nei confronti della vita, un grandioso senso di giustizia, una sovrana imparzialità che lo rese incapace di abbozzare delle semplici caricature, ma capace di creare vasti panorami dell'esistenza umana, di creare il romanzo inglese moderno.

The History of the Adventures of Joseph Andrews (Storia delle avventure di Joseph Andrews, 1742), il primo romanzo di Fielding, è una parodia terribile della *Pamela* di Richardson: come la virtù di Pamela resiste vittoriosamente alle arti della seduzione di "Mr. B.", così la virtù di Joseph Andrews resiste agli incanti seduttori di Lady Booby. Ma Fielding è già qualcosa di più di un semplice parodista: il personaggio del vicario Abraham Adams, creato per prendersi gioco dei puritani ortodossi, si trasforma nella figura umoristica e commovente di un brav'uomo distratto e comico, un Charlie Chaplin con la tonaca. La fonte di questo umorismo si trova in parte nel temperamento bonario di Fielding, in parte nelle sue esperienze. Fielding discendeva dalla più alta aristocrazia inglese¹⁸⁶, ed era addirittura imparentato alla lontana con la casa d'Asburgo; Gibbon profetizzò, tuttavia, che i suoi romanzi sarebbero sopravvissuti alla casa imperiale austriaca, e tale profezia si avverò. Figlio prodigo, Fielding divenne un letterato che viveva producendo farse allegre, già allora bersagliando con barzellette il primo ministro Walpole. Fu nominato, tuttavia, giudice criminale del distretto di Londra, venendo a stretto contatto con gli ambienti della *Beggar's Opera*; e da queste esperienze trasse profitto in *The Life and Death of the Late Jonathan Wild, the Great* (Vita e morte del fu Jonathan Wilde il Grande, 1743): come Walpole venne definito un "grand'uomo" dai sostenitori che aveva comprato, così Jonathan Wild è il "grand'uomo" dei criminali¹⁸⁷; e alla sua infamia non fa difetto, in verità, una certa grandezza. Quello che meraviglia in questo romanzo, e che oltrepassa i limiti della satira politica, è l'abbondanza della realtà sociale, la presenza di tutte le classi e di tutti i caratteri dell'Inghilterra del XVIII secolo; negli "inn"(locande) che ospitavano le

¹⁸⁵ N. d. t.: Cfr. cp. 5.3, pp. 674 ss.

¹⁸⁶ N. d. t.: Fielding, per quanto di origini nobili, era figlio di un ufficiale a riposo.

¹⁸⁷ N. d. t.: Johnatan Wild (1682/83 - 1725) fu un famoso criminale inglese.

compagnie più eterogenee come negli “*inns of Courts*”¹⁸⁸, nei quali la gente veniva giudicata, e tra le quinte dei teatri popolari come nelle dimore dei lord in campagna, Fielding si mantiene imparziale, osservando e ridicolizzando allo stesso modo la “*city*” (città) e la “*countryside*” (campagna). Il suo successivo romanzo sarà un’epopea; e siccome l’Inghilterra della “*pax augustea*”¹⁸⁹ non offre argomenti per scrivere un’*Iliade*, sarà una *Odissea*. [1214] Il modello del romanzo-odissea si stava elaborando, a partire dal *Lazarillo de Tormes*, nel genere picaresco. *The History of Tom Jones, a Foundling* (Storia di Tom Jones, un trovatello, 1749) è un romanzo picaresco, il più grande di tutti. L’estrema vivacità della narrazione, la comicità delle situazioni, il realismo penetrante nell’interpretazione dei destini umani, l’acutezza della caratterizzazione, tutto ciò quasi non lascia percepire il dominio stupefacente della lingua colloquiale (nell’epoca del classicismo di Pope) e la costruzione magistrale dell’intreccio; Coleridge ritenne la composizione del *Tom Jones* paragonabile soltanto all’*Alchemist* di Ben Jonson e all’*Edipo* di Sofocle. Fielding appare come un solido “*squire*” (gentiluomo di campagna), un aristocratico che conosce molta gente di ogni condizione e che racconta agli amici, attorno al focolare del club, quello che aveva visto. La maniera franca di narrare è quella dei *gentlemen* inglesi del XVIII secolo, che raccontavano aneddoti scabrosi dopo cena, quando le signore si erano ritirate. Il panorama dell’Inghilterra di Fielding sarebbe uno dei più scandalosi (un paese di ladri, prostitute e ipocriti) se non fosse per l’umorismo compiacente nei confronti dei vizi propri e di quelli altrui; un quadro alla maniera di Hogart, attenuato dai colori del Rococò. L’arte di muovere i personaggi del quadro rivela il drammaturgo esperto; e se le farse di Fielding non aspirano al valore poetico delle commedie elisabettiane, i suoi romanzi possiedono qualcosa della forza del teatro nazionale inglese, per il potere di caratterizzazione: il frivolo e amabile Tom Jones, la sua amata Sophia, il solido *squire* Western, l’ipocrita Blifil, il maestro di scuola matto Partridge, la seduttrice lady Bellaston sono figure indimenticabili, che appartengono al pantheon di quelle creazioni letterarie che rimangono più vive delle persone in carne e ossa. Hazlitt ha definito Fielding come le capacità di Hogart e di Shakespeare riunite in un’unica persona; e se togliamo da questa affermazione l’esagerazione inaccettabile relativa al secondo dei due nomi, preferendo ad esso quello di Ben Jonson, avremo comunque un inglese straordinario e tipico, quello di un’altra definizione di Fielding data da Leslie Stephen: «*The big, full-blooded, vigorous mass of roastbeef who will stand no nonsense, and whose contempt for the fanciful and arbitrary tends towards the coarse and materialistic*»¹⁹⁰.

¹⁸⁸ N. d. t.: Associazioni professionali dei praticanti la professione legale.

¹⁸⁹ N. d. t.: Il periodo di pace della storia inglese noto come età “*augustea*” (1689-1750).

¹⁹⁰ N. d. t.: «La grossa, genuina e vigorosa massa di roastbeef che non tollera alcun nonsense, e il cui disprezzo per ciò che è incredibile e arbitrario tende al grossolano e al materialista».

L'immensa vitalità di Fielding esclude ogni specie di protesta contro la vita; da ciò la compiacenza nei confronti dei malandrini, alla maniera degli ultimi romanzi picareschi di Lesage. Per questo Fielding è incapace di mantenere l'atteggiamento satirico; è meno amaro di Hogarth e Jonson, [1215] e per questo venne accettato unicamente dalla propria nazione, che lo consacrò lui come il suo maggior romanziere e il *Tom Jones* come il più grande romanzo della letteratura inglese. L'atteggiamento positivo di Fielding nei confronti della vita e degli uomini ha le sue radici nelle profondità più intime del carattere nazionale inglese: Fielding è un "liberal", non nel senso del partito politico, ma in quell'altro senso per cui ogni inglese è un liberale nato. Fielding ha il dovuto rispetto per la personalità e l'individualità degli altri, inclusi la debolezza e addirittura i vizi; si vendica soltanto attraverso il riso, ma nella conclusione rimane imparziale, ponendosi al di sopra di tutte le complicazioni e distribuendo, con la mano del giudice esperto, pene e ricompense. Da questa imparzialità o liberalismo di Fielding derivò un'importantissima modificazione della tecnica narrativa. Il romanzo picaresco era narrato in prima persona; Defoe racconta ancora nello stesso modo. Ma Fielding, l'imparziale, non poteva adottare questo procedimento soggettivo, e ancor meno il procedimento epistolare di Richardson, in base al quale il ruolo del narratore è distribuito tra i personaggi. Fielding affidò tale ruolo a una persona al di fuori e al di sopra degli avvenimenti, che sa tutto dei personaggi e ne dirige con consapevolezza divina i destini, al massimo commentandoli con la superiorità dell'umorista. Questa persona è lo stesso romanziere. Attribuendole l'onniscienza, Fielding creò il romanzo oggettivo, il romanzo moderno.

Resta da analizzare la natura di quei commenti con i quali il romanziere ama interrompere la narrazione. Leslie Stephen li ha spiegati bene: Fielding rivela un'inclinazione per il materialismo. In parte anche questa cosa è inglese, conseguenza dell'empirismo nazionale; in parte è l'eredità del libertinismo della Restaurazione, che fu al contempo l'epoca dei commediografi licenziosi e del materialista Hobbes, dell'antipuritano Butler e del liberale Locke. Ma il libertinismo di Fielding è attenuato da un liberalismo, da un'imparzialità così grandi, che il romanziere giunse, alla fine, a riconciliarsi col suo nemico viscerale, Richardson. Già nel *Tom Jones* un critico perspicace aveva osservato lievi sintomi di sentimentalismo. *Amelia* (1751), l'ultimo romanzo di Fielding, sarebbe solo un'altra parodia esuberante dell'ipocrisia nazionale, con al centro la figura del dissoluto Booth, se non fosse che Amelia, moglie del libertino licenzioso, gli salva la vita e l'esistenza grazie alle sue virtù sublimi; e alla fine il capitano Booth viene addirittura convertito dalla nobiltà morale di Amelia, quasi come un delinquente pentito di Dickens. [1216] Questo romanzo rivela che i criteri morali di Fielding non sono più quelli del libertinismo della Restaurazione; sarebbe impossibile dire che siano quelli dello stesso Richardson, ma sono quelli dell'epoca; è l'influenza del sentimentalismo. Lo stesso umorismo di Fielding è (secondo la definizione "riso tra le lacrime") un

sentimentalismo alla rovescia. Fielding si colloca esattamente tra Defoe e Dickens; ha le qualità di entrambi senza i loro difetti, è il più equilibrato di tutti, quasi un dio del romanzo realista; infine è ancora, poco prima dell'avvento dell'epoca borghese, un grande aristocratico, per quanto democratico, e in tal modo riuscì a sopravvivere agli stessi Asburgo.

Fielding non ebbe né poteva avere imitatori o rivali. Ma non si può dimenticare John Cleland (1709-1789), quello delle famose *Memoirs of a Woman of Pleasure* (Memorie di una donna di piacere, 1738, anche note col titolo di *Fanny Hill*), l'opera pornografica più famosa della letteratura universale. Certamente il romanzo deve la sua celebrità alla descrizione minuziosa della vita nei bordelli londinesi del XVIII secolo e alla sequela ininterrotta di proibizioni imposte dalla censura e alle edizioni clausurate; ma è anche notevole come panorama della realtà, certamente inferiore a Fielding ma anche più audace di Smollett.

In confronto a Fielding, Tobias Smollett (1721-1771), sempre menzionato insieme a lui, pare un retrogrado. La sua brutalità e il gusto per la forma picaresca appartengono piuttosto al XVII secolo, e il suo realismo è [1217] deformante, caricaturale. Senza grandi intenzioni satiriche, pare più satirico di Fielding, perché è un plebeo, un inglese volgare della classe media inferiore, un individualista scontroso e rozzo che tuttavia si anima dopo aver molto mangiato e bevuto vino di Porto, e allora racconta gli aneddoti e le storie più gradevoli; Smollett è così, e sa raccontare storie come pochi altri, e non semplici storie, ma autentici romanzi. Dà l'impressione di scrivere con la stessa facilità con cui parlano i suoi marinai e i suoi malandrini, ma è un romanziere nato; Lo stesso Fielding non fu in grado di scrivere un romanzo così ben narrato come *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (Le avventura del conte Ferdinand Fathom, 1753). Dove Defoe suscitò compassione per i suoi eroi criminali e Fielding ammirazione, Smollett suscitò simpatia; e proprio il criminale Ferdinand è il più simpatico dei suoi personaggi, forse perché Smollett simpatizzava solo per personaggi del genere.

Ciò che appare antiquato in Smollett è la forma picaresca dei suoi romanzi; *The Adventures of Roderick Random* (Le avventure di Roderick Random, 1748) è un puro romanzo di avventure, con avvenimenti che si svolgono in Spagna e in America, come in Defoe, ma il narratore non è un cavaliere errante al servizio dello straniero, bensì un marinaio inglese, un tipo nazionale che con Smollett entra nella letteratura inglese; lo stesso romanziere aveva prestato servizio come medico sulle navi, e le grossolanità del suo linguaggio sono quelle conosciute dei "carabin"¹⁹¹. Il secondo romanzo, *The Adventures of Peregrine Pickle* (Le avventure di Peregrin Pickle, 1751), è anch'esso un romanzo picaresco, ambientato però nella sola Inghilterra, che rappresenta un antipatico quadro dei costumi, realistico nel senso un po' caricaturale di certi maestri della pittura olandese. *Peregrine*

¹⁹¹ N. d. t.: Termine informale inglese che indica il dottore o lo studente in medicina.

Pickle è considerato il miglior romanzo di Smollett dai critici che non ammettono problemi in questo autore. Ma il suo ultimo romanzo, *The Expedition of Humphry Clinker* (La spedizione di Humphry Clinker, 1771), è un'opera problematica, non quanto al valore (è uno dei migliori della letteratura inglese) ma quanto al significato dell'opera. L'argomento è un viaggio di un tipo smollettiano, l'irascibile Matthew Bramble, accompagnato dalla sua famiglia, alla stazione termale di Bath e in Scozia; un romanzo di viaggio (del tipo arcaico, picaresco del genere) composto con la tecnica più raffinata, la forma epistolare di Richardson. Come Fielding, anche Smollett si prese gioco del grande sentimentale: quando uno dei personaggi nota gli aspetti sentimentali di un avvenimento, la corrispondente lettera di un [1218] altro personaggio smentisce sempre, con vigore umoristico, quelle impressioni, rivelandone "l'altro lato". In sostanza questa è già la tecnica di Henry James e Conrad, metodo di autoironia sottile e sintomo di stati d'animo problematici dell'autore. In effetti Smollett è un caso psicologico, sebbene tale caso si riveli soltanto nell'opera e non nella biografia: era un inglese pieno di sentimenti repressi. Smollett è addirittura anglicissimo, espressione suprema dell'insularità della sua terra: osservò e descrisse tutti gli orrori e le infamie del mondo con una specie di arte spontanea e primitiva, di modo che non se ne percepisce la gravità. E questo fu per lui un'evasione: Smollett fuggiva, nei romanzi, dalle proprie possibilità interiori, proiettandole all'esterno. Da ciò risulta, nel più serio dei suoi romanzi, la simpatia per il criminale, e nel più problematico di essi l'autoironia. E siccome era un inglese, un isolano, il suo evasionismo assunse la forma dei viaggi avventurosi, la forma picaresca.

La singolare mistura di libertinismo e sentimentalismo represso in Fielding e Smollett costituisce il tipo nazionale dell'inglese grossolano dal cuore d'oro; il personaggio di Friscobaldo, nella *Honest Whore* di Dekker¹⁹², ne fu il primo rappresentante, e molti altri lo seguiranno fino a Dickens. Ma questo rappresenta anche un fatto della storia letteraria del XVIII secolo: la transizione dal libertinismo aristocratico, satirico, al libertinismo sentimentale, "populista", che diventerà rivoluzionario. E' possibile seguire tale transizione in uno degli autori meno conosciuti dell'epoca, Crebillon Figlio (Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, 1707-1777)¹⁹³, poco conosciuto perché si conoscono molto soltanto i suoi romanzi osceni come *Le Sopha, conte moral* (Il sofà, racconto morale, 1742) lettura clandestina dei collegiali. Crebillon figlio è un buon narratore, e sa che l'accumulo di scene licenziose stancherebbe il lettore; per variare, gioca con i sentimentalismi; ma si può verificare che non sempre giocava. L'autore di *Le Sopha* è anche l'autore delle *Lettres de la Marquise de M* au Comte de R** (Lettere della marchesa di M. al conte di R., 1732), [1219] il miglior romanzo richardsoniano in lingua francese. La dimostrazione della veridicità, per così dire, di Crebillon Figlio è fornita da un altro grande e sconosciuto libro della letteratura universale, le

¹⁹² N. d. t. Cfr. cap. 5.4, p. 744.

¹⁹³ N. d. t.: Figlio del celebre drammaturgo Prosper Jolyot de Crébillon, cfr. cap. 6.1, p. 1021.

Mémoires (Memorie) di Giacomo Casanova (1725-1798). Tutti ne conoscono il capitolo, così ben scritto, della fuga avventurosa dalle prigioni di Venezia, e molti hanno letto le edizioni ridotte delle *Mémoires* che rientrano nell'ambito della letteratura pornografica; il nome di Casanova è divenuto proverbiale come quello di Don Juan. Questa immagine tuttavia non è esatta. Casanova era un uomo colto, di grande intelligenza, che si ritrovava in mezzo alla società aristocratica alla quale non apparteneva, essendo un plebeo. Ma le circostanze lo portarono a vivere come coloro che vedeva intorno a sé. La sua fu una vita di avventuriero; le *Mémoires* tuttavia non si scompongono in mille aneddoti e frammenti, perché la personalità del narratore era abbastanza forte per conferire loro l'unità di una vita completa e, malgrado tutto, coerente; coerenza di composizione narrativa, fino agli ultimi giorni dell'avventuriero pseudo-aristocratico, che non comprese mai la distruzione rivoluzionaria del suo mondo; finì in solitudine in un castello della Boemia, tra gente la cui lingua non comprendeva; un finale logico, fatale, che si potrebbe quasi definire tragico. Con ragione, Edmund Wilson ha definito le *Mémoires* un grande romanzo, uno dei più grandi del secolo. Certamente non esiste descrizione più attraente della vita aristocratica italo-francese del Rococò agonizzante, tra Goldoni e Fragonard e tra Diderot e Rousseau; ma la cosa importante è la conclusione di queste innumerevoli avventure erotiche nel medesimo sentimentalismo pentito di coloro che non vissero mai, perché credevano soltanto di "vivere". Anche Casanova è un sentimentale.

[1220] La più raffinata sublimazione di questo sentimentalismo sensuale si incontra in Laurence Sterne (1713-1768). Intorno al 1770 i lettori più anziani apprezzavano i suoi aneddoti scabrosi e le sue allusioni ciniche, e i lettori più giovani scoppiavano in lacrime al ricordo della filantropia del caporale Trim e della povertà del monaco nel *Sentimental Journey*. Oggi Sterne è letto solamente da persone originali come quelle che lui stesso descrisse, che non si stancano di seguire le sue interminabili digressioni erudite-umoristiche; per gli altri, Sterne è un caso psicologico o psicanalitico, un caso di libido repressa di un vicario dissoluto nell'immaginazione, che rideva come un fauno quando riusciva ad esprimere i suoi desideri e che piangeva come un bambino quando si scontrava con la realtà. Sarebbe difficile formarsi un'opinione certa, perché Sterne è ambiguo nella materia come nella forma. Non è un romanziere, e non comprendiamo come i suoi contemporanei potessero definire un romanzo quel conglomerato di conversazioni, digressioni e aneddoti privo di azione narrativa che è il *Tristram Shandy*; forse è perché, dall'Inghilterra, erano abituati a ricevere dei romanzi. E per lo stesso motivo, la moda del romanzo, Sterne avrebbe scelto la forma novellistica per divulgare le sue piccole storie e cronache. Sterne è stato paragonato a Montaigne, col quale rivela affinità psicologiche, ma non analogie letterarie. Sterne è un grande e delizioso conversatore, un contemporaneo dell'abate Galiani e di Diderot. Come compagno di

aristocratici colti e membro dei salotti letterari, coltivò molto l'arte dello scrivere; nell'arte di parlare per allusioni e nel ritmo musicale, mozartiano, della sua prosa [1221] pochi inglesi sono paragonabili a Sterne. La composizione non gli interessava, e scelse qualunque forma: come "Mr. Yorich" quella del sermone, nel *Tristram Shandy* quella del romanzo alla maniera di Fielding, nel *Sentimental Journey* (una piccola opera che è la più coerente delle sue produzioni) quella del romanzo picaresco: un'altra prova, accanto a quelle fornite da Smollett e Casanova, che il vecchio genere plebeo corrispondeva bene alle necessità espressive della mentalità sentimentale-libertina. Solo che *A Sentimental Journey through France and Italy* (Viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia, 1768), non ha nulla dello spirito picaresco; è una novella nella quale si piange molto, e le lacrime si asciugano soltanto quando l'incontro amoroso riesce: allora c'è sempre un paravento dipinto con amorini di gusto Rococò per salvare le apparenze, e il finale è un'osservazione maliziosa degna di Voltaire. Sterne è sentimentale, ma è l'opposto di un puritano. In effetti era un vicario, un sacerdote della Chiesa anglicana, e questa sua condizione ha importanza letteraria. La Chiesa ufficiale dell'Inghilterra era quasi secolarizzata, servendo come fonte di rendita ai figli cadetti dell'aristocrazia; i prelati non brillavano per l'ortodossia e nemmeno per i costumi, e le parrocchie erano amministrate da poveri vicari che i curati (i nobili titolari del beneficio parrocchiale, che vivevano in città o in un castello) pagavano come loro sostituti. Questi vicari (il padre di Goldsmith fu uno di loro) erano, non di rado, uomini degni e colti, amici della popolazione rurale, studiosi o scrittori dilettanti come White di Selborne, creatori del genere preromantico dell'"idillio sentimentale"; non erano molto ortodossi, anzi erano piuttosto contaminati dal deismo, e per questo meno amici di Dio che degli uomini. Sterne fu un vicario del genere, per la sua filantropia un po' lacrimevole, per il suo sentimentalismo, per la sua curiosità erudita e, malgrado tutto, per la sua coscienza morale di deista che lo distingueva, salvandone la dignità. Sterne aveva bisogno di ciò per non trasformarsi in un clown nel momento in cui ottenne il successo letterario ed egli stesso cominciò a pagare un vicario per poter vivere a Londra, nei salotti letterari, brillando come arguto conversatore. Sterne fu forse il maggior conversatore letterario di tutti i tempi; i lettori moderni non apprezzano abbastanza questo genere aristocratico, e la lettura del *Tristram Shandy*, romanzo frammentario che nei suoi vari volumi arriva solo alla nascita dell'eroe, è faticosa. Ma una lettura in piccole dosi dà ancora l'impressione di una cultura raffinata, crepuscolare; uno degli ultimi ammiratori [1222] sinceri di Sterne fu Nietzsche. La professione ecclesiastica di Sterne pare uno scherzo, come quella di Galiani e di tanti *abati* del secolo, ma non è del tutto così. *The Sermons of Mr. Yorick* (I sermoni del signor Yorick, 1760-69) furono una delle opere più amate di quel secolo corrotto e moralizzante, perché lo stile dei sermoni è il medesimo, umoristico, sentimentale e spiritoso, dei romanzi, mentre l'intento è chiaramente morale. Sterne è un moralista, sebbene non un

moralista cristiano; somiglia piuttosto ai *moralistes* del secolo precedente. Pur senza il pessimismo di un La Rochefoucauld, professa le medesima sfiducia nei confronti delle cosiddette virtù, analizzando con grande perspicacia le vere motivazioni delle azioni umane; e pur senza gli artifici retorici di un La Bruyère, sa tuttavia integrare le sue analisi creando dei personaggi, dei caratteri. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo, 1759-67) non è certamente un romanzo: è piuttosto una conversazione continua, come quella dei personaggi dello “*Spectator*”. I caratteri, tuttavia, sono molto più elaborati (il modello di Fielding è evidente), e il curioso Uncle Toby, l’innamorato caporale Trim, il povero e allegro vicario Yorick, la vedova Wadman e il medico dottor Slop sono personaggi degni di un grande romanziere. Sterne però non riuscì a dominare il disordine morale e intellettuale della propria anima fino al punto di costruire una trama, un romanzo di verità. Il piano era abbozzato, ma l’emozione ne sfigurò tutti i progetti, mentre l’ironia permanente dell’autore verso i suoi personaggi e verso se stesso fece quanto ancora mancava per distruggere la realtà narrativa. Il risultato fu un’opera di grande lucidità razionale, contemporanea di Voltaire, ma perfettamente irreali, fantastica, o, per impiegare finalmente la parola, romantica. I contemporanei ridevano o piangevano a causa di Sterne; una generazione dopo, egli sarà il modello di Jean Paul, Stendhal ne apprezzerà la psicologia e Nerval lo stile.

Sterne è contemporaneo di Galiani e Diderot; come loro, è un moralista dalle conclusioni e dai risultati amorali. Per lo stile, che è quello della sua compagnia aristocratica, si avvicina di più a Galiani; per il sentimento, che è quello della sua anima plebea, un po’ rabelaisiana, è più vicino a Diderot. Per ottenere uno Sterne francese sarebbe necessario mescolare Diderot e Galiani; e aggiungendo una forte dose di intelligenza machiavellica, verrebbe fuori Laclos.

[1223] Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (1741-1803) continua e porta a termine l’evoluzione che era cominciata con Crebillon Figlio, quella del sentimentalismo. Decomponendo le basi morali della condotta, prende dal libertinismo il carattere amoralista trasformandolo in immoralismo. Da ciò risultano certi residui di sentimentalismo ne *Les liaisons dangereuses* (Le relazioni pericolose, 1782), il tono a volte lacrimoso con cui si lamenta il destino di Madame de Tourvel, sedotta dal “Lovelace”¹⁹⁴ Valmont con l’aiuto della nefasta marchesa di Merteuil; da ciò proviene anche la tecnica epistolare, influenzata non soltanto da Richardson e da Crebillon Figlio, ma già dal *Werther* [di Goethe]. Da ciò deriva infine la frequente valutazione del romanzo come manuale di corruzione morale, sotto l’apparenza di un quadro dei costumi aristocratici: «*Les délicats se primitivisent, puis ils s’encanailent*»¹⁹⁵. Ma sarebbe confondere tra forma e stile, tra amoralismo e immoralismo. Soltanto la forma delle *Liaisons dangereuses* è quella epistolare di

¹⁹⁴ N. d. t.: Con riferimento a Richard Lovelace, cfr. cap. 5.4, p. 780.

¹⁹⁵ N. d. t.: «Le persone suscettibili si primitivizzano, poi si incanagliscono».

Richardson; lo stile è rigorosamente realista; e ciò che pare ipocrisia è lo sforzo ben riuscito dell'aristocratico Laclos di non cadere nelle bassezze del naturalismo plebeo. Il medesimo realismo informa il senso morale del romanzo: non è antimorale, nel senso di una semplice negazione delle convenzioni morali vigenti, ma immorale, nel senso della negazione del carattere morale di tali convenzioni. «*L'amour que l'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte*»¹⁹⁶. Questa frase, degna di La Rochefoucauld, avrebbe potuto richiamare l'attenzione di Nietzsche. Ma le *Liaisons dangereuses* passarono, nel corso di cento anni, per letteratura pornografica. Gli storiografi della letteratura si ostinarono a ignorare l'opera. Chi la riabilitò, per l'ammirazione generale, fu André Gide.

[1224] Laclos, aristocratico, poi giacobino, poi generale di Napoleone, non fu uno scrittore professionista. Il suo romanzo riassume, come unica manifestazione letteraria, le esperienze morali della sua vita e della sua epoca. Laclos è sincero, non mente. Sono i suoi personaggi che mentono, e neppure intenzionalmente. Hanno, al posto della coscienza morale, una “falsa coscienza”, nel senso marxista dell'espressione. Per questo Malraux, a proposito delle *Liaisons dangereuses*, ha parlato di “romanzo ideologico” e di manuale del machiavellismo caratteristico della futura borghesia. Ma le *Liaisons dangereuses* non sono un romanzo storico; sono un'opera atemporale, perché specificamente diabolica; forse il maggior romanzo psicologico della letteratura francese. Storicamente rappresentano, in una forma dalla perfezione mozartiana, una transizione nella storia delle opinioni morali dell'umanità. Questa scoperta psicologica si colloca tra la *Manon Lescaut* [di Prévost] e la *Chartreuse de Parme* [di Stendhal].

La frase «*Les délicats se primitivisent, puis ils s'encanailent*» non si applica a Laclos, e neppure all'ambiente che ne rese possibile la franchezza; descrive soltanto la mentalità di quel libertinismo che pretendeva di andare incontro al popolo, nel quale vedeva solo la *canaille*¹⁹⁷, atteggiamento più letterario che esistenziale, che corrisponde, sul terreno morale, al primitivismo preromantico. Fantasie in questo stile sono i romanzi del famoso, o famigerato, Marchese de Sade (Donatien-Alphonse-François de S., 1740-1814), che appaiono meno i documenti della più bassa corruzione aristocratica che non i prodotti patologici di quella stessa mentalità che creò tra i contemporanei la “religione del genio”. Non si ignora che la critica moderna pretende di scoprire nel Marchese de Sade inedite profondità di pensiero esistenzialista e angustie che avvicinerrebbero all'altare, o almeno alla teologia, il patrono del “sadismo”. E' possibile incontrare qualcosa di ciò, peraltro molto poco, nelle intenzioni dell'autore, che fu ateo per disperazione; ma non nella sua opera. I suoi romanzi sono meno terribili [1225] di quanto siano terribilmente insipidi e monotoni; lo stesso vizio

¹⁹⁶ N. d. t.: LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, lettera 81: «L'amore, che ci viene vantato come causa dei nostri piaceri, non ne è che il pretesto».

¹⁹⁷ N. d. t.: La canaglia, la plebaglia.

è monotono. Un'espressione molto più autentica di sadismo, sul terreno politico, fu Louis Antoine Léon de Saint-Just, (1767-1794), il grande oratore giacobino amico di Robespierre, in compagnia del quale finì su quella ghigliottina alla quale aveva sacrificato migliaia di vite. Questo "bell'angelo caduto", anticipando il terrorismo totalitario, rivela le possibilità sconosciute dell'indignazione, morale e moralista allo stesso tempo, del Preromanticismo.

L'ambiente da cui emerge un Saint-Just è descritto, come in documenti sociologici, nei romanzi di Nicolas-Edme Restif de la Bretonne (17134-1806). Ma si tratta realmente di documenti? La critica letteraria ha creato certi *cliché* per definire l'autore del *Paysan perversi* (Il contadino perversito, 1775), come "*Rousseau de la crapule*", "*Pétrone du prolétariat*"¹⁹⁸, e tali definizioni fanno credere che gli innumerevoli romanzi di Restif rappresentino il panorama della perversione morale prerivoluzionaria. Un argomento contrario è proprio il numero delle sue produzioni. Colui che scrisse i quarantadue volumi di *Les Contemporains* (I contemporanei, 1780-85), i ventitre volumi di *Les Françaises* (Le francesi, 1786) e i centoquarantasette¹⁹⁹ che comprendono *Les Parisiennes* (Le parigine, 1787), *Le Palais-Royal* (Il palazzo reale, 1790), le *Nuits de Paris* (Le notti di Parigi)²⁰⁰, 1788-94), ecc., non fu un realista: fu un grafomane, un "*paysan perversi*" dalla letteratura, che manifestava esteriormente l'incubo di un'immaginazione "sviata". Malgrado tutto ciò, Restif fu uno scrittore di grande talento; quando toccò, come in *Monsieur Nicolas* (1794-97) o in *La vie de mon père* (La vita di mio padre, 1779), la realtà delle proprie esperienze, abbandonò subito lo pseudonaturalismo per rivelare quel sentimentalismo che costituisce la base di tutta la letteratura prerivoluzionaria. Restif de la Bretonne [1226] non è il genio del proletariato urbano, a quel tempo una classe del tutto nuova; appartiene al proletariato rurale smarrito per le strade della città; è un prodotto della rivoluzione industriale, e in questo senso è altrettanto preromantico quanto l'aristocratico Laclos. Ciò che mancava al giornalista autodidatta del *Palais Royal* non era la cultura, ma l'intelligenza. Era uno scrittore istintivo, e perciò capace di dire cose che i teorici preromantici della "letteratura istintiva" dissimulavano. Ma per questa via era soltanto possibile arrivare alla decomposizione della letteratura, e non alla rivoluzione. Tra le condizioni della rivoluzione c'era l'alleanza tra il libertinismo preromantico dei sentimenti e il radicalismo consapevole dell'intelligenza.

Questa alleanza si annuncia, e in parte si realizza, in Denis Diderot (1713-1784). La sua opera è tanto immensa quanto incoerente: trattati filosofici, che difendono il sensualismo e poi il materialismo; trattati estetici, che difendono le dottrine del Preromanticismo; otto volumi di critica

¹⁹⁸ N. d. t. : "Il Rousseau della crapula", "Il Petronio del proletariato".

¹⁹⁹ N. d. t.: Il numero di volumi indicati da Carpeaux per queste opere di Restif de la Bretonne non sembra trovare riscontro nella realtà. In ogni caso, la produzione letteraria di questo autore fu copiosissima.

²⁰⁰ N. d. t.: Anche noto, in italiano, come *Le notti rivoluzionarie*.

della pittura; romanzi e racconti brillanti, arguti e licenziosi; due drammi borghesi pieni di [1227] sentimentalismo lacrimoso; e infine, ultima, ma non per importanza, la direzione dell'*Encyclopédie*, strumento intellettuale con il quale si prepara intellettualmente la Rivoluzione. La panoramica dà l'impressione di un uomo d'azione, che dirige tramite l'attività letteraria i destini del secolo. Gran parte della sua opera tuttavia fu pubblicata solo dopo la sua morte o dopo la Rivoluzione Francese, o addirittura nella prima metà del XIX secolo. Diderot, uomo geniale che si esaurì in frammenti e suggestioni, è meno una forza motrice della storia intellettuale che non un sintomo della situazione alla quale tale storia era pervenuta. La sua epoca lo conobbe più come una personalità suggestiva, impressionante, così come ci appare oggi nel documento più prezioso della sua vita, le lettere a Sophie Volland; sulla base di questo e di altri documenti personali Saint-Beuve costruì il ritratto di Diderot, piccola ma perfetta opera d'arte: Diderot, prodotto della "piccola società" provinciale, tipo del piccolo-borghese francese con tutte le qualità e i difetti relativi, lavoratore, generoso, sentimentale, dissoluto, moralizzante, plebeo, ottimista, entusiasta, eccellente conversatore ricco di spirito. E così sarebbe stata la sua opera di improvvisatore geniale, frammentata in mille tentativi e progetti, che sparse dappertutto idee e germi senza mai realizzare un'opera coerente. Il libertinismo di Diderot non può non essere significativo: è il complemento del suo sentimentalismo, a volte così lacrimoso. La medesima mistura si ritrova nel pittore che Diderot più apprezzava, Greuze, che dipingeva una giovane contadina povera in lacrime, non però senza scoprirle il seno. Il sentimentalismo di Diderot, che si colloca tra Richardson e Sterne, è una protesta contro le convenzioni morali vigenti che si dirige soprattutto contro i residui del rigorismo giansenista. Diderot è il più inglese tra gli scrittori francesi, vale a dire il rappresentante più autentico del Preromanticismo in Francia. Da ciò risulta anche la sua nuova sensibilità artistica, il senso delle sfumature, dei colori, delle luci e delle ombre, tutte cose che lo predestinavano a essere il primo grande critico d'arte francese; con Diderot ha inizio la tradizione francese degli stretti rapporti tra la letteratura e le arti plastiche, che prosegue nei rapporti tra Caylus e David, Baudelaire e Delacroix, Zola e Manet, Apollinaire e Picasso. Preromantico è l'entusiasmo di Diderot, eredità di Shaftesbury, del quale egli tradusse un *Essai sur le mérite et la vertu* (Saggio sul merito e la virtù). Ma questo avvenne nel 1745, all'inizio della sua carriera letteraria, e l'evoluzione di Diderot fu rapida: dal deismo di Shaftesbury, attraverso il sensualismo alla maniera di Condillac, arrivò al materialismo alla d'Holbach. La serietà del suo materialismo non può essere messa in dubbio; deducendo da quella [1228] filosofia un'etica sociale e utilitarista, Diderot si inquadra tra i precursori del socialismo; e in questo modo lo vogliono intendere, oggi i critici marxisti, francesi e russi. Ma Diderot non fu realmente socialista: il suo materialismo non è scientifico, né il suo utilitarismo è tecnico-economico. La morale di Diderot è vagamente umanitaria, il suo materialismo presenta

aspetti di un vitalismo panteista, e la sua politica è quella di un appassionato ribelle senza un programma definito. E' un preromantico, ed è un individualista molto francese. Non può dissimulare la propria formazione umanistica, ricevuta nel collegio gesuita di Langres. E', insomma, un intellettuale piccolo-borghese.

La condizione sociale di Diderot, quella del piccolo-borghese che diventa un intellettuale, è decisiva. E' il piccolo-borghese al servizio della grande borghesia, la condizione del "nipote di Rameau"²⁰¹. L'unica opera completa e coerente di Diderot è il suo teatro, *Le fils naturel* (Il figlio naturale, 1757) e *Le père de famille* (Il padre di famiglia, 1758), il dramma borghese; e proprio questa parte della sua opera ebbe un valore soltanto effimero: ottenne il massimo successo ed è oggi irrimediabilmente dimenticata. Diderot appartiene alla classe che farà la rivoluzione e la perderà. Piccolo-borghese tipico, per quanto geniale, gli toccò il destino di elaborare la teoria senza proseguirla nell'azione. Lo strumento intellettuale della rivoluzione che Diderot creò, l'*Encyclopédie*, ha oggi un interesse storico; ma rappresenta il ruolo storico di Diderot.

L'*Encyclopédie*²⁰² non segnò un'epoca nell'evoluzione delle scienze; ma è caratteristico l'ampio spazio che essa concede alla descrizione dei *métiers* (mestieri), o come diremmo oggi, dell'industria. L'intento dell'opera fu di fornire uno stimolo tecnico-economico quale contributo al fine di spezzare il potere dell'assolutismo politico ed ecclesiastico. [1229] Ma gli "enciclopedisti" erano letterati preromantici, preborghesi. Lo stesso Jean-Baptiste Le Rond D'Alembert (1717-1783), autore del famoso *Discours préliminaire* (Discorso preliminare), era più uno stilista che uno scienziato. L'elemento preromantico è rappresentato, in fasi differenti, dal sensualismo filosofico di Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), dalla critica letteraria di Marmontel²⁰³ e dall'economia fisiocratica di François Quesnay (1694-1774), nella quale si riflettono la rivoluzione agraria e quella industriale. Perfino il materialismo di d'Holbach (Paul Henri Thiry, barone d'H., 1723-1789) è un sistema razionalista, che ha origine nell'atomismo del XVII secolo e che ha relazioni soltanto indirette con il materialismo meccanicista e il materialismo storico del XIX secolo. All'ambiente dell'*Encyclopédie* appartiene la propaganda anticlericale dell'*abbé* Guillaume-Thomas-François Raynal (1713-1793), basata sulla "leggenda nera" di Las Casas²⁰⁴: un grande "macchina" voltairiana di erudizione antiquata. E il celebre divulgatore delle discussioni dei *philosophes* all'estero, Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), è uno scrittore aristocratico, un brillante

²⁰¹ N. d. t.: Con riferimento all'opera di Diderot dal titolo *Le Neveu de Rameau*, pubblicata postuma.

²⁰² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopedia, o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri, prima edizione 1751-1772). I principali collaboratori furono Diderot (filosofia, estetica), D'Alembert (fisica, matematica), Rousseau (musica), Condillac (filosofia); Helvétius (filosofia), Morellet (teologia), Yvon (teologia), Holbach (chimica), Daubenton (storia naturale), Marmontel (critica letteraria), Dumarsais (grammatica), Quesnay (economia politica), Turgot (economia politica), etc.

²⁰³ N. d. t.: Cfr sopra, p. 1179.

²⁰⁴ N. d. t.: Su Las Casas cfr. cap. 5.6, pp. 905-906.

conversatore del Rococò; la sua corrispondenza, con la quale informava principi e altri [1230] grandi signori stranieri sugli avvenimenti letterari e “filosofici” di Parigi, costituisce un’ulteriore enciclopedia dell’epoca prerivoluzionaria.

La conseguenza immediata dell’*Encyclopédie* non fu l’anticlericalismo, bensì l’economia borghese, né fu il rafforzamento dell’anticlericalismo, quanto piuttosto il sostegno alle idee fondamentali dell’economia borghese. Questa è la conclusione che trasse Claude-Adrien Helvetius (1715-1771). Raynal aveva affermato che le missioni cristiane e la propaganda della fede non erano altro che un pretesto ipocrita per schiavizzare gli *indios* e gli indiani, per impossessarsi dei loro beni e sfruttare commercialmente le colonie conquistate, traendo da questo le consuete conclusioni contro la religione e il clero. Da questo al materialismo storico mancava soltanto un passo, che tuttavia non fu compiuto. Helvetius trasse la conclusione opposta: gli egoismi e perfino i vizi sono capaci di contribuire al progresso tecnico ed economico dell’umanità. In questo “immoralismo” (troppo utilitarista per incontrarsi con l’immoralismo aristocratico di Laclous) si riconosce subito la dottrina di Mandeville, e un po’ delle teorie di Adam Smith; in effetti Helvetius, riconosciuto nella sua qualità di “classicista dell’Illuminismo” come autore di un poema didattico, *Le Bonheur* (La fortuna, 1772, postumo), è un borghese. Diderot, l’intellettuale di professione, si indignò nei confronti dell’opera postuma di Helvetius, *De l’homme* (Sull’uomo, 1773), nella quale l’autore aveva affermato l’uguaglianza intellettuale di tutti gli uomini; ma il difensore dell’egoismo aveva preteso soltanto di rivendicare l’uguaglianza delle opportunità, condizione della concorrenza personale all’interno dell’economia liberale. Franklin l’avrebbe compreso meglio.

Helvetius sarà seguito, per quanto non citato, là dove la borghesia risulterà vincitrice. Solo nei paesi che ancora si trovavano nella fase preborghese le idee economico-psicologiche dell’*Encyclopédie* erano inammissibili. L’imperatrice Caterina di Russia, di formazione intellettuale francese, simpatizzava per Voltaire e Diderot, ed era in corrispondenza con Grimm. Ma condannò a morte il suo suddito Aleksandr Nikolaevič Radiščev (1749-1802). Influenzato dalle idee di Raynal, [1231] lo scrittore russo scelse la forma del *Sentimental Journey* di Sterne per descrivere con un inedito naturalismo e un’indignazione contagiosa, nel suo *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* (1790), le sofferenze di servi della gleba maltrattati dai latifondisti. Scampò per un pelo alla morte²⁰⁵, e il suo libro poté essere pubblicato in Russia soltanto dopo la rivoluzione del 1905. Nel 1790 era ancora inammissibile denunciare in Russia ciò che si poteva già dire apertamente nell’Europa occidentale. Nelle opere di Helvetius, così come negli altri materialisti e semimaterialisti dell’*Encyclopédie*, la volontà di denunciare è più forte di quella di agire; una certa fiacchezza di pensiero e lo stile di vita aristocratico sono sintomi dell’incapacità dell’intellettualismo di infrangere gli ostacoli del

²⁰⁵ N. d. t.: La pena fu commutata nell’esilio.

tradizionalismo feudale ed ecclesiastico. A questo scopo era necessario uno slancio mistico, di un primitivismo ingenuo, fornito dal Preromanticismo, capace di armare le masse popolari che dovevano lottare per la vittoria della borghesia. Queste circostanze e condizioni si chiariscono meglio seguendo l'evoluzione del pensiero rivoluzionario nel mondo anglosassone. Gli scrittori inglesi e americani di cui si tratta sono già sotto l'influenza di Rousseau; ma la cronologia non ha importanza, perché la Rivoluzione americana è un fenomeno parallelo al russovianesimo, mentre il giacobinismo inglese non ebbe conseguenze.

I germi della democrazia egualitaria esistenti nella costituzione delle comunità calviniste della Nuova Inghilterra cominciarono a svilupparsi soltanto nel XVIII secolo, quando arrivarono le idee di Locke, Shaftesbury e dei deisti; Ethan Allen (1738-1798) e Samuel Johnson (1696-1772), quest'ultimo presidente del King's College di New York, sono pensatori il cui merito nella preparazione spirituale della rivoluzione [americana] non è stato ancora debitamente apprezzato. Forse con una certa ragione: senza altre influenze, il loro pensiero avrebbe soltanto prodotto, così come in Inghilterra, un intellettualismo aristocratico, del quale Jefferson verrà ad essere il rappresentante americano. Quelle altre influenze vennero dalla Francia²⁰⁶, e il loro contributo è meno di ordine filosofico che non di ordine morale. Si trattava di abbattere il puritanesimo; e le influenze francesi [1232] sono innegabili nel primo grande antipuritano, Benjamin Franklin (1706-1790). Come scrittore è inglese: il suo umorismo è una versione semplificata, popolare, di quello di Addison e Steele, e questa urbanità, inedita tra i rudi puritani, ha suggerito a un critico la definizione di Franklin come il "primo americano civilizzato". Questo è certo, se il concetto di "civiltà" include l'utilitarismo, che è il tratto caratteristico dell'industriale e commerciante Franklin, scrittore pedagogico, ribelle contro il tirannico re d'Inghilterra, inventore della stufa economica e del parafulmine:

*Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis*²⁰⁷.

Il coraggio rivoluzionario di Franklin, impiegato peraltro in negoziati parlamentari e diplomatici, ha la stessa origine dei suoi successi tecnici e commerciali: si tratta del puritanesimo secolarizzato. Ma questo modello di borghese economo e imprenditore era un deista di poca fede, e le ricerche sulla sua vita privata hanno rivelato sorprendenti tracce di libertinismo. Il grande plebeo amava la vita di Parigi, per quanto ostentasse una semplicità russoviana.

²⁰⁶ B. FAY, *The revolutionary Spirit in France and America. A Study of Moral and Intellectual Relations between France and the United States at the End of the Eighteenth Century*, New York, 1929.

²⁰⁷ N. d. t.: «Strappò al cielo il fulmine e ai tiranni lo scettro», frase composta da Turgot per essere scolpita sotto il busto di Franklin.

L'influenza francese si fa prepotente in Thomas Paine (1737-1809), l'inglese inquieto, il russoviano rivoluzionario, il più poderoso giornalista della Rivoluzione Americana che creò la frase indimenticabile che apre la sua opera *The American Crisis* (La crisi americana, 1776-83): [1233] «*These are the times that try men's souls*»²⁰⁸. L'anima del rivoluzionario Paine era quella di un fondatore di sette. Proveniva dal quaccherismo, e il titolo della sua opera *The Age of Reason* (L'età della ragione, 1794-1807) nasconde una “*true theology*” (vera teologia), una nuova religione dell'umanità. Nessun utilitarismo; e da ciò deriva la triste fine di Paine nell'America liberata. Nella sua terra natale inglese si realizzò la medesima transizione, quella dallo slancio mistico all'utilitarismo, ma alla maniera inglese, senza bisogno di rivoluzioni. William Godwin (1756-1836) è come un denominatore comune delle tendenze di fine secolo. Proveniva dal più rigido calvinismo, di cui si liberò mediante la lettura di Holbach e Helvetius, imbevendosi di “moralismo” che risorgerà nelle sue figlie Mary, seconda moglie di Shelley, e Clara, amante di Byron; per la propaganda delle sue idee anarco-comuniste scelse, in *Things as They Are, or The Adventures of Caleb Williams* (Le cose così come sono, o le avventure di Caleb Williams, 1794), la forma del romanzo, ma non del romanzo rivoluzionario-pornografico di Restif de la Bretonne, bensì la forma veramente popolare del romanzo “gotico”. Il *Caleb Williams* è il primo romanzo poliziesco. Di fronte a tutto ciò, non stupisce la forte vena di sentimentalismo in questo acceso rivoluzionario; e le “*general virtue and happiness*” nel titolo della sua *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness* (Inchiesta sulla giustizia politica e sulla sua influenza sulla morale e sulla felicità, 1793), presagiscono immediatamente la “felicità del maggior numero possibile [di persone]” dell'utilitarista Bentham. Anarchismo e liberalismo sono espressioni della medesima mentalità nei piccoli come nei grandi borghesi; e i secondi si servirono dell'anarchismo dei primi per fare la Rivoluzione.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) è uno dei rari uomini che riuscirono a modificare l'aspetto di questo mondo. I suoi scritti, un tempo famosissimi e diffusissimi, sono oggi poco letti, perché non è più necessario leggerli; [1234] la forma è invecchiata, ma il contenuto appartiene al pensiero comune dell'umanità. Rousseau divenne un simbolo, come un inno o una bandiera. Lo scrittore più emozionale di tutti i tempi divenne oggetto di entusiasmi e di odi, entrambi emozionali. Non lo vinceranno né lo possiederanno mai, a meno che non sia possibile “razionalizzarlo”, analizzare il “simbolo”.

Rousseau attaccò il progressismo, il materialismo e il razionalismo di un'intera civiltà. Nella tesi presentata all'Accademia di Digione sul valore civilizzatore delle scienze e delle arti, Rousseau si sollevò contro tutte le convenzioni sociali, morali e politiche, contro le convenzioni imposte dai

²⁰⁸ N. d. t.: «Questi sono tempi che mettono alla prova l'anima umana».

poteri stabiliti e anche contro quelle nuove, sulle quali l'*intelligenza* rivoluzionaria di allora pretendeva di fondare il progresso dell'umanità. Le rivendicazioni rivoluzionarie nel resto della sua opera costituiscono soltanto le conclusioni di questa sua prima sfida: nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini, 1755) contro l'ordine sociale, in *Julie ou Nouvelle Héloïse* (Giulia, o la nuova Eloisa, 1761) contro l'ordine morale, in *Du contrat social: ou principes du droit politique* (Il contratto sociale, ovvero principi del diritto politico, 1762) contro l'ordine politico. E quella rivolta era così sistematica che non poteva non pensare al futuro e allo strumento più potente per la formazione del futuro, la pedagogia sistematica: in *Émile, ou De l'éducation* (Emilio, o dell'educazione, 1762), la Bibbia dell'educazione secondo natura, la natura stessa è invocata come alleata per invertire i valori della civiltà artificiale e per stabilire un nuovo ordine di libertà e di felicità generale. Alla base di questa visione luminosa del futuro [1235] sta un nero pessimismo: Rousseau riteneva che l'umanità fosse minacciata dalla decadenza. Figlio del secolo della *philosophie*, spiegò la decadenza con la corruzione morale. Il calvinista di Ginevra convertito al deismo sentimentale non cessò mai di essere perseguitato dal ricordo del dogma del peccato originale; risolse il problema della decadenza capovolgendo quello stesso dogma e affermando la bontà originale dell'uomo, dogma sul quale si basa la dottrina della sovranità del popolo e della democrazia.

La democrazia è oggi un "luogo comune", ma tale qualifica non è ancora garanzia di verità. In risultato della vittoria incontestabile di Rousseau (viviamo in un mondo democratico) non sarebbe stato un nuovo ordine, ma una nuova anarchia. Rousseau avrebbe lasciato in eredità al mondo la medesima anarchia morale e sentimentale che perturbò la sua vita: plebeo, apprendista orologiaio, ribelle e fuggiasco, convertito al cattolicesimo e amante di Madame de Warens e poi di altre grandi dame, domestico maltrattato, musicista sentimentale nella solitudine di Les Charmettes, riconvertito al deismo, marito della serva analfabeta Thérèse Levasseur, patrigno crudele dei suoi figli, letterato di professione che sperimentò ogni sorta di gloria, delusione e umiliazione, fuggitivo dal suo paese, espulso dalla Svizzera e dall'Inghilterra e infine vittima di manie di persecuzione; il ritratto di questo plebeo psicopatologico è tanto più impressionante in quanto la testimonianza principale viene dallo stesso Jean-Jacques Rousseau, l'autore di *Les Confessions* (Le Confessioni, 1782; 1789; 1813). Questa stupefacente autobiografia, o meglio questa grande arringa di fronte alla posterità, è il libro più sincero e più ipocrita, più umile e più orgoglioso, più franco e più confuso del mondo. Dietro alle fasi altisonanti in favore della semplicità naturale e dell'innocenza della vita campestre si rivelano le perversioni di un volgare libertino, che tuttavia si impone per la sua eloquenza torrenziale. "Si impone" nel senso più esatto dell'espressione, perché questo grande democratico, il

teorico della “volontà generale”, identifica pacificamente tale volontà con le proprie dottrine. *Le Confessioni* sono un libro di importanza storica equiparabile a quelle delle *Confessioni* di Sant’Agostino: due autobiografie che annunciano e terminano l’agonia di due civiltà attraverso la demolizione totale di tutti i valori. Solo che Rousseau non fu un santo.

Le Confessioni sarebbero il libello accusatorio del processo storico nel quale Rousseau fu il pubblico ministero e l’imputato. Ma l’accusa dei suoi avversari non è meno appassionata di quanto lo sia il libello dello stesso Rousseau [1236] contro la civiltà aristocratica. La democrazia russoviana è un fatto del mondo moderno, e i fatti sono ostinati. Non viviamo nel paradiso, questo è certo; ma neppure gli stessi avversari di Rousseau avrebbero potuto vivere e respirare liberamente in un mondo anti-russoviano. L’albero genealogico della democrazia è molto più antico di quello del plebeo Rousseau, e la vittoria delle sue idee si basa su fatti dell’evoluzione sociale ed economica che egli in parte ignorava e in parte non fu capace di prevedere. Non fu l’ideologia di Rousseau che cambiò l’aspetto di questo mondo: fu il suo verbo che espresse letterariamente tale cambiamento. Egli stesso fu un inibito (e questa fu l’origine dell’anarchia nella sua anima) e il risentimento fu la fonte dell’attività letteraria che costituì il vero contenuto della sua vita.

Rousseau non agì: scrisse. Ed è necessario interpretarlo e giudicarlo come lo scrittore che era. Anche nella letteratura Rousseau è un grande rivoluzionario: rinnovò i generi e le forme che aveva trovato, e l’originalità del suo vocabolario, della sua frase, della sua composizione è il criterio più sicuro per valutare la grande rivoluzione da lui compiuta nell’ambiente delle ideologie, con tutte le conseguenze sul terreno dell’azione. L’analisi letteraria non necessita di considerare l’ambiguità confusa di Rousseau tra l’entusiasmo esaltato del profeta della democrazia e il pessimismo disperato del paranoico: risolvere questa contraddizione è competenza della psicologia e della psicopatologia. Vero è che la stessa ambiguità si presenta in Rousseau, sul terreno ideologico, tra il pessimismo della diagnosi di decadenza e l’ottimismo della fede nella bontà umana: per questo possono fare riferimento a Rousseau tanto i democratici liberali quanto i democratici totalitari²⁰⁹. In questa unione di elementi razionalmente incompatibili risiede il carattere irrazionale, emozionale e romantico della sua letteratura. “Romantico” Rousseau lo è anche nel senso di romanzesco, al punto di confessare che «*Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d’être habité*»²¹⁰. Rousseau non conosceva Cervantes. I suoi libri sono romanzi cavallereschi, le sue soluzioni ai problemi sono le conclusioni di un autore di opere di finzione; Faguet aveva ragione nel definire «*Jean-Jacques Rousseau, romancier français...*»²¹¹. Ma il difetto enorme di tale definizione è il disprezzo manifesto

²⁰⁹ J. L. TALMON, *The Origins of Totalitarian Democracy*, London, 1952.

²¹⁰ N. s. t. : ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, VI parte: «Il paese delle chimere è a questo mondo il solo degno di essere abitato».

²¹¹ N. d. t.: «Jean-Jacques Rousseau, romanziere francese...».

per il genere. Il romanzo [1237] del XVIII secolo è il più potente veicolo di secolarizzazione delle idee religiose delle epoche precedenti; Richardson secolarizzò il puritanesimo. Il motivo del carattere romanzesco, e perciò emozionale, della letteratura di Rousseau è la difficoltà che già era presente nel dogma dei suoi antenati calvinisti: tra il terrore della riprovazione dell'uomo corrotto e l'orgoglio della predestinazione dell'uomo eletto si era prodotto uno stato d'animo ambiguo, insopportabile. I calvinisti avevano risolto il problema confidando nella decisione arbitraria del "*Deus absconditus*" (Dio nascosto), decisione che si manifesta nel successo sociale ed economico. Il plebeo Rousseau doveva affidarsi a una divinità meno dura, la forza misteriosa della natura che sa trovare una via sicura per tutti. Bisogna soltanto affidarsi davvero a lei, lasciare germogliare i semi della bontà originaria nell'anima fin dall'infanzia. Questa è la fede che Rousseau condivide con i calvinisti anglosassoni, la fede nell'onnipotenza dell'educazione. In questo senso egli rinnovò un genere letterario barocco, quello dello "specchio dei principi": l'*Émile* è lo "specchio dell'uomo comune", il libro dell'educazione del popolo sovrano. Sull'idea di un'educazione secondo natura influi, direttamente o meno, la pedagogia di Comenius; e questa si basa sulla stessa idea di autodeterminazione della dottrina protestante del "contratto sociale", che trovò espressione definitiva nell'omonima opera di Rousseau, l'ultimo dei vari trattati politici scritti tra la Rivoluzione inglese e quella francese. Con la differenza che la base teologica dell'antico diritto naturale in Rousseau non esiste più, essendo sostituita dalla "volontà generale" del popolo che non ha bisogno di argomenti razionali, perché istintivamente coglie sempre nel segno. I tratti del tirannico "*Deus absconditus*" dei calvinisti non scompaiono del tutto in questa volontà generale, che è capace di schiacciare le minoranze recalcitranti. Per altro verso, la sicurezza degli istinti irrazionali si collega al sentimentalismo dell'epoca, rivelandosi ora come il germe della decomposizione di tutti i canoni razionali, incluso quello della morale. *La Nouvelle Héloïse* è la conseguenza rivoluzionaria del romanzo richardsoniano, genere del quale mantiene la stessa forma epistolare. Il sentimento soggettivo lascia appena sussistere gli istinti della volontà generale, dell'armonia dispotica di innumerevoli individui emotivamente agitati. E' l'unica forma di società nella quale la disuguaglianza scompare: la natura ha dato a tutti gli stessi istinti; tutti sono uguali, [1238] e Rousseau, l'orfano plebeo, avrà anch'egli il suo posto in questa società. Questo è il motivo del successo del maggiore tra i suoi romanzi sentimentali, *Le Confessioni*.

Per l'esposizione letteraria di questo complesso di temi Rousseau ricorse all'unico metodo adeguato: non l'argomentazione logica, ma la persuasione retorica, già applicata nella tesi presentata all'Accademia di Digione, la cui lettura ancora oggi è capace di avvincere il lettore. La letteratura di Rousseau soddisfa tutte le definizioni di retorica: nelle *Confessioni*, la messa in scena drammatica della propria personalità; nella *Nouvelle Héloïse* la "logica del cuore"; nei trattati,

l'eloquenza del tribuno; e perfino nei brani che descrivono la natura troviamo l'eloquenza del solitario che recita monologhi alle montagne, ai laghi e alla luna. L'eloquenza, in un senso così ampio, è lo strumento sovrano di espressione del Preromanticismo. Fu questo che i francesi percepirono in Rousseau come rinnovamento dell'eloquenza di Bossuet (Rousseau, il "Bossuet della Chiesa della Democrazia"), e ciò che Brunetière ha definito la prima fase della trasformazione dell'eloquenza francese in poesia lirica; la seconda fase sarà rappresentata da Chateaubriand, il Rousseau aristocratico, e la terza da Hugo, il Rousseau della poesia. Sainte-Beuve, il critico del Romanticismo, definì così il servizio prestato da Rousseau alla lingua francese: «*Il y a mis du vert*»²¹².

Questo "vert" non è del tutto francese, e questo è l'altro difetto della definizione di Rousseau come *romancier français*. Il soggettivismo rivoluzionario di Rousseau si spiega con la sua condizione di straniero, in tutti i sensi, nella Francia aristocratica e cattolica: Rousseau è plebeo, protestante e svizzero. Come svizzero aveva scoperto la natura selvaggia, malinconica e terribile dei laghi e delle montagne; la natura svizzera gli ispirò il suo modo di guardare con malinconia preromantica la società e l'universo, così come il preromanticismo inglese aveva avuto la sua fonte di ispirazione nelle montagne e nei laghi della Scozia. La sua condizione di plebeo, figlio della città di Ginevra semi-industrializzata, umiliato nella Francia agraria, risvegliò in Rousseau una sorta di coscienza di classe proletaria, e fu questo che, in definitiva, diede un senso sociale al populismo della letteratura preromantica. Il suo protestantesimo infine creò l'immagine dell'uomo predestinato a grandi cose in quel paesaggio della rivoluzione industriale. Ma non era il calvinismo dei suoi compatrioti della grande borghesia delle città, bensì una vaga religiosità mistica, sentimentale. Vero è che la protesta di Rousseau contro il razionalismo corrisponde a quella del protestantesimo fideista contro [1239] l'intellettualismo della scolastica cattolica; ma la religione di Rousseau è anche, in quanto religione di un plebeo, primitiva, e corrisponde piuttosto al cristianesimo "puro" e semplificato ("come quello dei primi cristiani") dei mistici rivoluzionari dell'epoca della Riforma. Così doveva essere, perché la condizione del popolo alle prese con la crisi agraria del XVI secolo era abbastanza simile a quella del popolo alle prese con la crisi agricolo-industriale del XVIII secolo. Da tutto questo risulta come l'idillio di Rousseau sia rivoluzionario; i germi vanno cercati, forse, in Gray e in altri. Rivoluzionario è l'entusiasmo di Rousseau, shaftesburiano nelle origini e giacobino nelle conclusioni; più che al filosofo inglese, Rousseau somiglia agli entusiasti dell'esercito di Cromwell: è un settario. La sua fede è così grande che vince la sua innata disperazione. Pretende e ottiene di rinnovare tutto: la società con la rivoluzione, l'amore con il sentimento, l'uomo stesso con l'educazione. Né manca la mescolanza, così frequente nei movimenti mistici, tra i sentimentalismi

²¹² N. d. t.: «Vi ha messo del verde», nel senso di averla rinverdita, rinnovata.

delle espressioni e il libertinismo delle azioni. Senza questo innegabile libertinismo, Rousseau non sarebbe stato quello che fu, una figura tra Franklin e Restif de la Bretonne. Il “libertinismo”, in senso preromantico, conferisce al radicalismo ideologico dell'*Encyclopédie* quello “slancio vitale” che porta alla rivoluzione.

Rousseau è il tipo dello “straniero sovversivo” che emigra clandestinamente per cospirare contro l'ordine costituito, lo spauracchio delle polizie di ogni epoca. Ma questo straniero sovversivo, profeta dell'utopia proletaria, diede inizio, col potere della sua eloquenza ideologica, al secolo della borghesia, destino già prestabilito della Francia di “*ce grand roi bourgeois*”²¹³. Rousseau non fu il Messia o il Lucifero di una condizione definitiva della società, ma l'ideologo di una fase transitoria. Rousseau è il plebeo al servizio della rivoluzione borghese; è il rappresentante del popolo che ha fatto, fisicamente, la rivoluzione dalla quale soltanto la borghesia trarrà vantaggio. A questa ambiguità della sua posizione storica corrisponde un carattere vago, emozionale della sua ideologia, che non è più preromantica, ma già romantica. La storia del Romanticismo è la storia delle fasi della dissoluzione dell'alleanza tra il liberalismo borghese e la democrazia popolare. Per questo Rousseau sopravvive, letterariamente, come creatore degli *slogan* del cosiddetto “liberalismo democratico” (liberalismo della piccola borghesia) e compare, allo stesso tempo, tra i precursori (tra i più vaghi) del socialismo. In questa posizione storica di Rousseau risiede il mistero dell'enorme ripercussione della sua ideologia e del [1240] relativo oblio della sua opera letteraria. Il destino dell'oratore, come dell'attore, è questo: esercitare la più grande influenza, per poi scomparire per sempre.

Rousseau è un oratore. Ma la sua eloquenza non è sempre romantica e rivoluzionaria, una “Marsigliese” in prosa; in essa è presente anche una massa di eredità classicista che l'autodidatta aveva acquisito, le allusioni storiche e mitologiche, il periodo ben costruito; il berretto frigio del giacobino è una reminiscenza greca. In Rousseau già esistono e coesistono gli elementi dell'eroismo plutarco della Gironda, del terrorismo spartano di Robespierre e Saint-Just, della monarchia neoromana di Napoleone, le pieghe della cappa del giacobino e quelle del manto dell'imperatore della borghesia. Nello pseudoclassicismo retorico di Rousseau già si presagisce il nuovo e ultimo Classicismo, quello dell'*Empire* di Napoleone e della borghesia vittoriosa.

²¹³ N. d. t.: «Questo gran re borghese», definizione di Luigi XIV data da Saint-Simon, cfr. cap. 5.1, p. 580.