

Lukacs

NARRARE O DESCRIVERE?

(1936)

*Contributo alla discussione
sul naturalismo e il formalismo*

« Essere radicali significa afferrare la co-
sa alla radice. Ma per l'uomo la radice è
l'uomo stesso ».

MARX

I.

Entriamo subito in *medias res*. In due famosi romanzi moderni, Nanà di Zola e Anna Karenina di Tolstoj, si trova la descrizione di una corsa di cavalli. Come affrontano questo compito i due scrittori?

La descrizione della corsa è uno splendido esempio del virtuosismo letterario di Zola. Tutto ciò che può generalmente occorrere in una corsa viene descritto esattamente, plasticamente, sensibilmente. La descrizione di Zola è una piccola monografia sulla moderna corsa al trotto, che viene seguita in tutte le sue fasi, dalla sella-tura dei cavalli fino al passaggio del traguardo, con eguale insistenza. La tribuna degli spettatori appare nella pompa di colori di una rassegna di moda parigina sotto il secondo impero. Anche ciò che accade dietro le quinte viene esattamente rappresentato sotto tutti i rapporti: la corsa termina con una grande sorpresa, e Zola non si limita a descrivere questa sorpresa, ma smaschera anche l'imbroglione che l'ha causata. Tuttavia questa descrizione, con tutto il suo virtuosismo, nell'insieme del romanzo non è che una digressione. Gli avvenimenti della corsa sono collegati solo assai debolmente all'intreccio, e se ne potrebbe facilmente fare a meno, dato che il punto di raccordo consiste soltanto nel fatto che uno tra i molti

fuggevoli amanti di Nanà è rovinato dalla scoperta dell'imbroglione.

Un'altra connessione col tema centrale è ancora più debole, tanto che non si può nemmeno dire che sia un elemento dell'intreccio, ma appunto per questo è ancora più sintomatica per lo studio del metodo della composizione. Il cavallo vincitore, che determina la sorpresa, si chiama anch'esso Nanà. E Zola non trascura di sottolineare apertamente questa tenue e casuale coincidenza. La vittoria dell'omonimo della mondana Nanà è un simbolo dei trionfi di costei nel mondo e nel *demi-monde* parigino.

La corsa di cavalli dell'*Anna Karenina* è il punto cruciale di un grande dramma. La caduta di Vronskij significa una svolta nella vita di Anna. Poco prima della corsa Anna si è accorta di essere incinta, e, dopo una dolorosa esitazione, si è decisa a comunicare la sua gravidanza a Vronskij. L'emozione per la caduta di Vronskij provoca il colloquio decisivo col marito. Tutti i rapporti tra i principali personaggi del romanzo entrano in una fase decisamente nuova in seguito alla corsa. Questa non è dunque un «quadro», sibbene una serie di scene altamente drammatiche che segna una svolta nell'insieme dell'intreccio.

I compiti completamente diversi a cui assolvono le scene dei due romanzi si riflettono in tutta l'esposizione. In Zola la corsa è descritta dal punto di vista dello spettatore; in Tolstoj è narrata dal punto di vista del partecipante.

Il racconto della corsa di Vronskij forma il vero oggetto di Tolstoj, che sottolinea l'importanza nient'affatto episodica e casuale di questa corsa nella vita del suo ambizioso ufficiale. Questi è intralciato nella sua carriera militare da una serie di circostanze, e in prima linea dalla sua relazione con Anna. La vittoria nella corsa, in presenza della corte e di tutta la società aristocratica, è tra le poche possibilità di soddisfare la propria ambizione che ancora gli restino aperte. Tutti i preparativi e le fasi della corsa sono quindi momenti di un'azione importante e vengono raccontati nel loro drammatico succedersi.

La caduta di Vronskij è il vertice di questa fase drammatica della sua vita, e qui si interrompe il racconto della corsa, mentre il fatto che il suo rivale lo supera può essere accennato di sfuggita, in una sola frase.

Ma con ciò l'analisi della concentrazione epica di questa scena è ben lungi dall'essere esaurita. Tolstoj non descrive una «cosa», ma narra vicende umane. Perciò l'andamento dei fatti viene narrato due volte, in modo genuinamente epico, e non descritto attraverso immagini. Nel primo racconto, in cui Vronskij, che partecipava alla corsa, era la figura centrale, era necessario esporre con precisione e competenza tutto l'essenziale della preparazione della corsa e della corsa stessa. Ora invece le figure principali sono Anna e Karenin. L'eccezionale arte epica di Tolstoj si rivela nel fatto che egli non fa seguire immediatamente al primo il secondo racconto della corsa, ma comincia col narrare tutta la giornata precedente di Karenin e i suoi rapporti con Anna, per fare poi del racconto della corsa stessa il vertice della giornata. La corsa diviene ora un dramma psicologico. Anna segue soltanto Vronskij e non vede nulla dell'andamento della corsa e delle vicende degli altri. Karenin osserva soltanto Anna e le sue reazioni a ciò che accade a Vronskij. Così la tensione di questa scena, quasi senza parole, prepara l'esplosione di Anna quando, tornando verso casa, confessa a Karenin la sua relazione con Vronskij.

Il lettore o lo scrittore cresciuto alla scuola dei «moderni» potrebbe a questo punto obiettare: ammesso che abbiamo a che fare con due diversi metodi di rappresentazione artistica, non è proprio il fatto di riallacciare la corsa a importanti vicende umane dei personaggi principali a fare della corsa stessa un elemento accidentale, una semplice occasione per la catastrofe del dramma? E non è invece proprio la completezza conclusiva e monografica della descrizione zoliana a dare il quadro esatto di un fenomeno sociale?

E allora chiediamoci: che cos'è che si può chiamare accidentale nella rappresentazione artistica? Senza elementi accidentali tutto è morto e astratto. Nessuno scrit-

tore può configurare alcunché di vivo se evita completamente gli elementi accidentali, ma d'altra parte deve su-
perare nella rappresentazione la casualità nuda e cruda,
elevandola sul piano della necessità.

È la completezza della descrizione oggettiva a rendere qualcosa artisticamente « necessario »? O non è piuttosto il necessario rapporto dei personaggi con le cose e gli avvenimenti in cui si esprime il loro destino, e attraverso i quali essi agiscono e patiscono? Già il legame tra l'ambizione di Vronskij e la sua partecipazione alla corsa dà una necessità artistica ben diversa da quella che poteva offrire la completezza della descrizione zoliana. L'assistere o il partecipare a una corsa di cavalli può essere, oggettivamente, soltanto un episodio. Tolstoj ha collegato il più strettamente possibile questo episodio a un dramma di importanza vitale. Da un lato la corsa è certamente soltanto un'occasione per fare esplodere il conflitto, ma questa occasione, essendo collegata all'ambizione sociale di Vronskij — che è un importante componente della tragedia che scoppia più tardi — non ha nulla di casuale.

La letteratura annovera esempi in cui il contrasto dei due metodi in rapporto alla necessità o casualità della rappresentazione dei loro oggetti appare forse in forma ancora più chiara.

Prendiamo la descrizione del teatro che si trova nello stesso romanzo zoliano e paragoniamola a quella delle Illusioni perdute di Balzac. Esteriormente ci sono parecchie somiglianze. La « prima », con cui si apre il romanzo di Zola, decide della carriera di Nanà. E in Balzac la « prima » determina una svolta nella carriera di Lucien de Rubempré, il suo passaggio da poeta misconosciuto a giornalista privo di scrupoli e coronato dal successo.

Anche il teatro è descritto da Zola con la più scrupolosa completezza, per quanto, questa volta, solo dalla platea. Tutto quel che accade nella platea, nel ridotto, nei palchi; l'aspetto che assume la scena vista di qui: tutto ciò viene descritto con impressionante abilità letteraria. E l'ossessione zoliana della completezza monogra-

fica non si arresta qui. Egli consacra un altro capitolo del suo romanzo alla descrizione del teatro dalla parte del palcoscenico; ed ecco, descritti con potenza non minore, cambiamenti di scena, guardarobe e via dicendo, durante la rappresentazione e gli intervalli. Infine, onde completare il quadro, un terzo capitolo contiene la descrizione, altrettanto scrupolosa e impressionante, della prova generale di una commedia.

Questa completezza nell'inventario degli oggetti manca in Balzac. Il teatro e la rappresentazione sono per lui soltanto l'ambiente in cui si svolgono intimi drammi umani: l'ascesa di Lucien, la carriera d'attrice di Coralie, il sorgere della passione tra Lucien e Coralie e dei futuri conflitti di Lucien coi suoi vecchi amici della cerchia di D'Arthez e col suo attuale protettore Lousteau, l'inizio della sua vendetta contro Madame de Bargeton ecc.

Ma che cosa viene raffigurato in tutte queste lotte, in tutti questi conflitti direttamente o indirettamente connessi al teatro? Le sorti del teatro nel capitalismo: l'universale e complessa dipendenza del teatro dal capitale e dal giornalismo, che a sua volta dipende dal capitale; le relazioni tra teatro e letteratura, tra giornalismo e letteratura; il carattere capitalistico nel rapporto della vita delle attrici con la prostituzione nascosta o palese.

Questi problemi sociali affiorano anche in Zola. Ma sono descritti solo come fatti sociali, come risultati, come *caput mortuum* della situazione. Il direttore del teatro di Zola ripete incessantemente: « Non dire teatro, di' bordello ». Invece Balzac rappresenta il modo in cui il teatro si prostituisce nel capitalismo. Il dramma delle figure principali è qui, ad un tempo, il dramma dell'istituzione in cui esse operano, delle cose con cui vivono, dell'ambiente in cui combattono le loro lotte, degli oggetti in cui si esprimono e da cui vengono mediate le loro relazioni reciproche.

Certo, questo è un caso estremo. Gli oggetti del mondo che circonda gli uomini non sono sempre e di necessità così strettamente collegati alle loro vicende come in questo caso. Possono essere strumenti della loro attività, strumenti del loro destino, e anche — come qui in

Balzac – punti cruciali delle loro vicende sociali decisive. Ma possono essere anche puri e semplici scenari della loro attività e del loro destino.

Ebbene: il contrasto che abbiamo indicato persiste anche là dove si tratta soltanto della rappresentazione letteraria di uno scenario siffatto?

Nel capitolo introduttivo del suo romanzo *Old Mortality* Walter Scott descrive una rivista militare, associata a feste popolari, organizzata in Scozia dopo la restaurazione degli Stuart nel tentativo di rinnovare le istituzioni feudali e con lo scopo di passare in rivista i fedeli e di provocare e smascherare i malcontenti. Questa rassegna militare ha luogo, in Scott, alla vigilia dell'insurrezione dei puritani oppressi. La grande arte epica di Walter Scott raccoglie in questo scenario tutti i contrasti che sarebbero presto esplosi in lotta sanguinosa. La rassegna militare rivela, in scene grottesche, l'invecchiamento senza speranze dei rapporti feudali e la sorda resistenza della popolazione contro il tentativo di rinnovarli. La gara di tiro a segno che segue la rassegna mostra perfino i contrasti in seno ai due partiti avversari, poiché solo gli elementi moderati dell'uno e dell'altro prendono parte a questo divertimento popolare. Nell'osteria assistiamo alla brutale violenza della soldatesca del re, e al tempo stesso ci si rivela in tutta la sua tetra grandezza la figura di Burley, che sarà più tardi uno dei capi della rivolta puritana. Insomma: Walter Scott, raccontando la storia di questa festa d'armi e descrivendo lo scenario in cui si situa, dispiega al contempo tutte le tendenze e tutti i personaggi principali di un grande dramma storico, collocandoci di colpo nel bel mezzo dell'azione.

La descrizione dell'esposizione agricola e della premiazione degli agricoltori in *Madame Bovary* è uno dei più celebrati capolavori dell'arte descrittiva del moderno realismo. Flaubert descrive qui, effettivamente, solo lo «scenario». Poiché tutta l'esposizione è soltanto un'occasione per inquadrare la scena decisiva dell'amore tra Rodolphe ed Emma Bovary. Lo scenario è casuale, un vero scenario nel senso letterale della parola. Questa ca-

sualità viene nettamente e ironicamente sottolineata dallo stesso Flaubert. Accostando e contrapponendo discorsi ufficiali e frammenti del colloquio amoroso, egli istituisce un ironico parallelo tra la banalità pubblica e privata della vita piccolo-borghese. Questo ironico contrasto è svolto con estrema conseguenza e con grande arte.

Resta tuttavia insoluto il contrasto per cui questo scenario casuale, questo casuale pretesto per una scena d'amore, è al tempo stesso, nel mondo di *Madame Bovary*, un avvenimento importante, la cui minuta descrizione è assolutamente indispensabile ai fini che Flaubert si prefigge, e cioè alla completezza nella rappresentazione dell'ambiente. Perciò l'ironia del contrasto non esaurisce il significato della descrizione. Lo «scenario» ha un significato autonomo in quanto costituisce un elemento destinato a completare l'ambiente. Ma qui i personaggi sono solo e unicamente spettatori, e diventano perciò, per il lettore, elementi costitutivi, omogenei ed equivalenti, degli eventi – rilevanti solo dal punto di vista della resa dell'ambiente – descritti da Flaubert. Diventano macchie di colore in un quadro, e il quadro va al di là della staticità del bozzetto solo in quanto viene innalzato a ironico simbolo dell'essenza del filisteismo. Il quadro assume un'importanza che non emana dall'intimo valore umano degli avvenimenti raccontati, anzi non ha praticamente quasi nessun rapporto con essi, ma viene invece ottenuta coi mezzi della stilizzazione formale.

Il contenuto simbolico è realizzato, in Flaubert, mediante l'ironia, e quindi a un notevole livello artistico, e con mezzi – almeno in parte – genuinamente artistici. Ma quando, come avviene in Zola, il simbolo deve acquistare una monumentalità sociale, quando ha il compito di imprimere a un episodio di per sé insignificante il sigillo di un grande significato sociale, allora si abbandona il campo della vera arte. La metafora viene gonfiata a realtà. Un tratto accidentale, una somiglianza accidentale, uno stato d'animo, un incontro accidentale devono costituire l'espressione immediata di vasti rapporti sociali. In ogni romanzo di Zola si potrebbe trovare una quantità di esempi in questo senso. Si pensi soltanto al

paragone tra Nanà e la mosca dorata, paragone che dovrebbe simboleggiare il suo fatale influsso sulla Parigi di prima del 1870. Zola stesso dichiara esplicitamente tale sua intenzione: « Nella mia opera regna l'ipertrofia del particolare realistico. Dal trampolino dell'osservazione precisa ci si innalza alle stelle. Con un solo colpo d'ala la verità si eleva a simbolo ».

In Scott, Balzac o Tolstoj noi veniamo a conoscere avvenimenti che sono importanti di per sé, per le vicende dei personaggi che vi hanno parte, e per ciò che significa nella vita della società il vario dispiegarsi della vita umana di tali personaggi. Noi costituiamo il pubblico di certi avvenimenti a cui i personaggi del romanzo prendono parte attiva. Questi avvenimenti, noi li viviamo.

In Flaubert e in Zola anche i personaggi sono spettatori, più o meno interessati, degli avvenimenti, i quali si trasformano perciò, agli occhi del lettore, in un quadro, o, meglio, in una serie di quadri. Questi quadri, noi li osserviamo.

II.

Il contrasto tra partecipare e osservare non è casuale, poiché risale alla posizione di principio assunta dagli scrittori verso la vita, verso i grandi problemi della società, e non soltanto all'uso di un diverso metodo di rappresentazione del contenuto, o di parti di esso.

Questa constatazione è necessaria ai fini dell'impostazione concreta del nostro problema. Come in altri campi della vita, così anche in letteratura non si danno « fenomeni puri ». Engels ricorda che il « puro » feudalesimo è esistito soltanto nella costituzione dell'effimero regno di Gerusalemme. Ciò nonostante, il feudalesimo ha evidentemente costituito una realtà storica e può logicamente formare l'oggetto di un'indagine. Ora è certo che non esiste nessuno scrittore che rinunci completamente a descrivere. E sarebbe altrettanto poco lecito affermare che i grandi rappresentanti del realismo po-

steriore al 1848, Flaubert e Zola, rinuncino completamente a raccontare. Ciò che importa sono i principi della struttura compositiva, non il fantasma di un « fenomeno puro » del raccontare o del descrivere. Ciò che importa è di sapere come e perché la descrizione, che in origine era uno dei molti mezzi impiegati nella creazione artistica (e certamente un mezzo subordinato), diventi il principio fondamentale della composizione. Poiché, in tal modo, il carattere e la funzione della descrizione nella composizione epica subiscono un radicale mutamento.

Già Balzac sottolinea, nella sua critica alla *Certosa di Parma* di Stendhal, l'importanza della descrizione come mezzo compositivo essenzialmente moderno. Il romanzo del Settecento (Le Sage, Voltaire ecc.) conosceva appena la descrizione, che vi esercitava una funzione minima, più che secondaria. La situazione cambia soltanto col romanticismo. Balzac rileva che la tendenza letteraria da lui rappresentata, e di cui egli considera fondatore Walter Scott, assegna alla descrizione un'importanza maggiore.

Ma quando Balzac, accentuando il contrasto con l'« aridità » del Seicento e del Settecento, si professa seguace di un metodo moderno, egli elenca tutta una serie di momenti stilistici che considera caratteristici di tale indirizzo. La descrizione è dunque, nel pensiero di Balzac, un momento tra gli altri. Accanto ad essa viene sottolineata in modo particolare la nuova importanza assunta dall'elemento drammatico.

Il nuovo stile scaturisce dalla necessità di configurare in modo adeguato le nuove forme che si presentano nella vita sociale. Il rapporto tra l'individuo e la classe è divenuto più complesso di quel che non fosse nel Seicento o nel Settecento. L'ambiente, l'aspetto esteriore e le abitudini dell'individuo potevano (per esempio in Le Sage) essere indicati molto sommariamente, e tuttavia costituire, ad onta di questa semplicità, una chiara e completa caratterizzazione sociale. L'individuazione era data pressoché esclusivamente dall'azione stessa, dal modo in cui i personaggi reagivano attivamente agli avvenimenti. Balzac vede chiaramente che questo metodo non può

più bastargli. Rastignac è, per esempio, un avventuriero di un tipo completamente diverso da Gil Blas. La descrizione esatta della pensione Vauquier, con la sua sportizia, i suoi odori, i suoi cibi e la sua servitù, è assolutamente necessaria per rendere realmente e pienamente comprensibile quel particolare tipo di avventuriero che è Rastignac. Così la casa di Grandet, l'appartamento di Gobseck ecc. devono essere descritti nei minimi particolari onde rappresentare i diversi tipi individuali e sociali dell'usurario.

Ma pur prescindendo dal fatto che la resa dell'ambiente non si arresta mai, in Balzac, alla pura descrizione, ma viene quasi sempre tradotta in azione (si pensi al vecchio Grandet che ripara da sé la scala impuridita), la descrizione non è mai in lui che una larga fondazione per il nuovo, decisivo elemento: l'elemento drammatico. I personaggi di Balzac, così straordinariamente multiformi e complicati, non potrebbero muoversi con effetti drammatici così convincenti, se il fondamento vitale dei loro caratteri non ci fosse stato esposto con tanta ampiezza. In Flaubert e in Zola la descrizione ha una funzione affatto diversa.

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoj rappresentano la società borghese che si sta definitivamente consolidando attraverso gravi crisi; rappresentano le complesse leggi che presiedono alla sua formazione, i molteplici e tortuosi passaggi che dalla vecchia società in sfacelo conducono alla nuova che sta sorgendo. Ed essi stessi hanno vissuto questo processo di formazione nelle sue crisi di trapasso, prendendovi attivamente parte, anche se nelle forme più diverse. Goethe, Stendhal e Tolstoj hanno partecipato alle guerre che fecero da levatrici a queste trasformazioni; Balzac prese parte e fu vittima delle speculazioni febbrili del nascente capitalismo francese; Tolstoj seguì le tappe più importanti del rivolgimento in qualità di proprietario terriero o collaborando a varie organizzazioni sociali (censimento, commissione per la carestia ecc.). Sotto questo rispetto essi sono, anche nella loro condotta di vita, i continuatori degli scrittori, degli artisti e dei dotti del Rinascimento e dell'Illumi-

nismo: sono uomini che partecipano attivamente e in varia guisa alle grandi lotte sociali del loro tempo e che diventano scrittori attraverso le esperienze di una vita ricca e multiforme. Non sono ancora « specialisti » nel senso della divisione capitalistica del lavoro.

Flaubert e Zola hanno iniziato la loro attività dopo la battaglia di giugno, in una società borghese già fissata e costituita. Non hanno più attivamente partecipato alla vita di questa società; né volevano parteciparvi. In questo rifiuto si manifesta la tragedia di un'importante generazione di artisti dell'epoca di trapasso. Poiché questo rifiuto è dovuto soprattutto a un atteggiamento d'opposizione, cioè esprime l'odio, l'orrore e il disprezzo che essi nutrono per il regime politico e sociale del loro tempo. Gli uomini che seguono l'evoluzione sociale di quest'epoca sono divenuti aridi e bugiardi apologeti del capitalismo. Flaubert e Zola sono troppo grandi e troppo sinceri per battere questa strada. Perciò, come soluzione della tragica contraddizione del loro stato, essi non possono scegliere che la solitudine, e diventano osservatori e critici della società borghese.

Ma con ciò diventano al tempo stesso scrittori di mestiere, scrittori nel senso della divisione capitalistica del lavoro. Ora il libro si è trasformato completamente in merce, e lo scrittore in venditore di questa merce, almeno che per caso non sia nato con una rendita. In Balzac scorgiamo ancora la tetra grandezza dell'accumulazione primitiva nel campo della cultura. Goethe o Tolstoj possono ancora assumere, nei confronti di questo fenomeno, l'atteggiamento signorile di chi non vive soltanto di letteratura. Flaubert è un asceta volontario, e Zola, costretto dalla necessità materiale, è già uno scrittore di mestiere nel senso della divisione capitalistica del lavoro.

I nuovi stili, i nuovi modi di rappresentare la realtà non sorgono mai da una dialettica immanente alle forme artistiche, anche se si riallacciano sempre a forme e stili del passato. Ogni nuovo stile sorge, con necessità storico-sociale, dalla vita, ed è il necessario prodotto dell'evoluzione sociale.

Ma il riconoscimento del carattere necessario della formazione degli stili artistici non implica affatto che questi stili abbiano tutti lo stesso valore e siano tutti sullo stesso piano. La necessità può essere anche necessità del-l'artisticamente falso, deforme e cattivo.

L'alternativa: partecipare o osservare, corrisponde dunque a due atteggiamenti socialmente necessari assunti dagli scrittori in due successivi periodi del capitalismo. L'alternativa: narrare o descrivere, corrisponde ai due metodi fondamentali di rappresentazione propri di questi periodi.

Per distinguere nettamente i due metodi possiamo contrapporre una testimonianza di Goethe e una di Zola sui rapporti tra osservazione e creazione artistica.

Io - dice Goethe - non ho mai contemplato la natura per scopi poetici. Ma siccome il disegno di paesaggio prima, e la mia attività di naturalista poi, mi hanno indotto a osservare continuamente e minuziosamente gli oggetti naturali, a poco a poco ho imparato a conoscere a menadito la natura fin nei minimi particolari, di modo che, se come poeta ho bisogno di qualche cosa, la trovo a portata di mano, e non è facile che pecchi contro la verità.

Anche Zola si esprime assai chiaramente sul modo in cui avvicina un oggetto per i suoi fini di scrittore:

Un romanziere naturalista vuole scrivere un romanzo sul mondo del teatro. Egli parte da questa idea generale, senza essere ancora in possesso di un solo fatto o di una sola figura. La sua prima cura sarà di prendere appunti su quanto può venire a sapere di questo mondo che intende descrivere. Ha conosciuto questo attore, ha assistito a quella rappresentazione... Poi parlerà con coloro che dispongono di un'informazione più vasta in materia, e farà collezione di moti, di aneddoti, di ritratti. Ma non basta. Leggerà anche i documenti scritti. Infine visiterà i luoghi stessi e passerà qualche giorno in un teatro per conoscere i minimi particolari; tratterà le sue sere nel palco di un'attrice e cercherà di immedesimarsi il più possibile con l'ambiente. E quando questa documentazione sarà completa, il suo romanzo si farà da solo. Il romanziere deve soltanto distribuire i fatti in modo logico... L'interesse non si concentra più sull'originalità della

tipica, anzi, quanto più questa è banale e generica, tanto più tipica diventa [il corsivo è mio; G. L. J.]

Siamo di fronte a due stili radicalmente diversi, a due atteggiamenti radicalmente diversi verso la realtà.

III.

Comprendere la necessità sociale di un dato stile è qualcosa di ben diverso che fornire una valutazione estetica degli effetti artistici di questo stile. In estetica non vale il motto: « tutto comprendere significa tutto perdonare ». Solo la sociologia volgare, che identifica il suo unico compito nella scoperta del cosiddetto « equivalente sociale » dei singoli scrittori o dei singoli stili, crede che ogni problema sia risolto ed eliminato con l'indicazione della loro genesi. Questo metodo (che non è qui il caso di spiegare) significa in pratica il tentativo di abbassare tutto lo sviluppo artistico dell'umanità al livello della borghesia decadente: Omero e Shakespeare sono « prodotti » al pari di Joyce o di Dos Passos; il compito della critica letteraria consiste sempre e solo nello scoprire l'« equivalente sociale » di Omero o di Joyce. Marx ha posto il problema in modo ben diverso. Dopo aver analizzato la genesi dell'epopea omerica, egli aggiunge:

Ma la difficoltà non consiste nel capire che l'arte e l'epica greca sono legate a certe forme di sviluppo sociale. La difficoltà è che esse continuano a suscitare in noi un godimento artistico e a valere sotto certi rapporti come norma e modello ineguagliabile.

Naturalmente, questa indicazione di Marx si riferisce anche a casi in cui l'estetica deve pronunciare un giudizio negativo. E, in entrambi i casi, la valutazione estetica non può essere meccanicamente separata dalla deduzione storica. Che i poemi omerici siano veri poemi epici e non lo siano invece quelli di Camões, Milton e Voltaire, è una questione storico-sociale ed estetica al tempo stesso. Non esiste una « maestria » separata e indipendente da condizioni storiche, sociali e personali, avverse

a un ricco, vivace ed ampio rispecchiamento della realtà oggettiva. L'inclementa sociale dei presupposti e delle condizioni esterne della creazione artistica deve esercitare un'azione deformante anche sulle forme essenziali della rappresentazione.

Ciò vale anche per il caso che stiamo trattando.

Flaubert ha scritto un'autocritica estremamente istruttiva del suo romanzo *L'éducation sentimentale*. Vi si legge:

Esso [il romanzo] è troppo vero, e, dal punto di vista estetico, gli manca l'errore di prospettiva. Siccome il piano era ben meditato, ha finito per scomparire. Ogni opera d'arte deve avere un vertice, un culmine; deve formare una piramide, oppure la luce deve cadere su un punto della sfera. Ma nella vita non esiste nulla di tutto questo. Tuttavia l'arte non è la natura. Non importa; credo che nessuno sia andato più in là in fatto di sincerità.

Questa confessione, come tutte le dichiarazioni di Flaubert, testimonia un assoluto rispetto della verità. Flaubert caratterizza esattamente la composizione del suo romanzo e ha ragione di sottolineare la necessità artistica dei punti culminanti. Ma ha ragione di dire che nel suo romanzo c'è « troppa verità »? È vero che i « punti culminanti » esistono solo in arte?

Non è vero, naturalmente. Questa confessione flaubertiana, così integralmente sincera, non ci interessa soltanto come autocritica del suo romanzo, ma soprattutto perché egli vi rivela la sua erronea concezione della realtà, dell'essenza oggettiva della società, del rapporto tra arte e natura. Questa sua concezione, per cui i « punti culminanti » esistono solo in arte e vengono quindi creati dall'artista, che può decidere di crearli o di non crearli a suo piacimento: questa concezione è un puro e semplice preconcetto soggettivo.

È un preconcetto sorto da un'osservazione esteriore e superficiale dei sintomi della vita borghese, delle forme di vita proprie della società borghese, e che fa astrazione dalle forze motrici dello sviluppo sociale e dall'azione che esse continuamente esercitano anche sulla superficie della vita. Considerata in questo modo astratto, la vita

appare come un fiume che scorre sempre uguale, come una liscia e monotona superficie priva di ogni articolazione. Senonché, di tanto in tanto, questa monotonia viene interrotta da « improvvisi », brutali catastrofi.

Mentre nella realtà — e naturalmente anche nella realtà capitalistica — le catastrofi « improvvisi » sono parate da lunga pezza. Esse non sono in rigido contrasto col pacifico andamento della superficie, ma sono il portato di un'evoluzione complessa e ineguale. E questa evoluzione articola oggettivamente la superficie, apparentemente levigata, della sfera di cui parla Flaubert. È vero che l'artista deve illuminare i punti essenziali di tale articolazione, ma Flaubert cade in un pregiudizio quando crede che essa non esista indipendentemente da lui.

Questa articolazione nasce per azione delle leggi che determinano lo sviluppo storico della società, per opera delle forze motrici dello sviluppo sociale. Nella realtà oggettiva svanisce il falso, soggettivo e astratto contrasto tra il « normale » e l'« anormale ». Marx vede proprio nella crisi economica il fenomeno « più normale » dell'economia capitalistica.

L'autonomia che assumono l'uno rispetto all'altro momenti strettamente connessi e complementari, è violentemente distrutta. Quindi la crisi rivela l'unità dei momenti che si erano reciprocamente isolati.

La realtà è vista in modo assai diverso dalla scienza borghese della seconda metà dell'Ottocento, passata ormai a una funzione apologetica. La crisi appare in forma di « catastrofe » che interrompe « repentinamente » il « normale » andamento dell'economia. E analogamente ogni rivoluzione appare come qualcosa di catastrofico e di anormale.

Nelle loro opinioni soggettive e nei loro propositi di scrittori, Flaubert e Zola non sono in alcun modo dei difensori del capitalismo. Ma sono figli del loro tempo, e quindi la loro concezione del mondo subisce potentemente l'influsso delle idee del tempo; ciò vale soprattutto per Zola, la cui opera ha risentito in modo determinante dei banali pregiudizi della sociologia borghese.

Ecco perché, in Zola, la vita si svolge quasi senza svolte e articolazioni, finché si può considerare, a suo parere, socialmente normale. Allora tutti gli atti degli uomini sono normali prodotti dell'ambiente sociale. Ma ci sono altre forze in azione, affatto diverse ed eterogenee: come l'ereditarietà, che agisce sui pensieri e i sentimenti degli uomini con necessità fatalistica, provocando catastrofi che interrompono il flusso normale della vita. Si pensi all'ubriachezza ereditaria di Etienne Lantier in *Germania*, la quale provoca varie brusche esplosioni e catastrofi che non hanno alcun rapporto organico col carattere di Etienne; né Zola vuole istituire tale rapporto. Lo stesso accade ne *L'argenti* per la catastrofe provocata dal figlio di Saccard. Dappertutto l'azione normale e omogenea dell'ambiente si contrappone senza alcun nesso alle brusche catastrofi determinate dal fattore ereditario.

È evidente che non abbiamo qui a che fare con un esatto e profondo rispecchiamento della realtà oggettiva, bensì con una banale deformazione delle sue leggi, dovuta all'influsso di pregiudizi apologetici sulla concezione del mondo propria degli scrittori di questo periodo. La vera conoscenza delle forze motrici del processo sociale e il rispecchiamento esatto, spregiudicato e profondo della loro azione sulla vita umana, si manifestano in forma di movimento: di un movimento che rappresenta e chiarisce l'unità organica di normalità ed eccezione.

Questa verità del processo sociale è anche la verità del destino dei singoli. Ma questa verità, in che cosa e in che modo si rende visibile? Ebbene, è chiaro, non soltanto per la scienza e per la politica fondata su basi scientifiche, ma anche per la conoscenza pratica dell'uomo nella sua vita quotidiana, che questa verità della vita si può manifestare soltanto nella prassi, negli atti e nelle azioni dell'uomo. Le parole degli uomini e i loro pensieri e sentimenti puramente soggettivi si rivelano veri o non veri, schietti o menzogneri, grandi o limitati, solo quando sono tradotti nella prassi; quando gli atti e le azioni degli uomini li confermano oppure mostrano il loro fallimento alla prova della realtà. Solo la prassi umana può esprimere concretamente l'essenza dell'uomo. Chi è for-

te? Chi è buono? Domande di questo genere ricevono risposta solo ed unicamente dalla prassi.

È solo attraverso la prassi gli uomini divengono interessanti l'uno per l'altro; solo così divengono degni di essere oggetto della rappresentazione letteraria. La prova che conferma tratti importanti del carattere dell'uomo o sancisce il suo fallimento, può trovare espressione soltanto negli atti, nelle azioni, nella prassi. La poesia primitiva — che si tratti di fiabe, ballate o leggende, o della forma spontanea, sorta più tardi, del racconto aneddótico — prende sempre le mosse dal fatto fondamentale dell'importanza della prassi. Questa poesia ha sempre avuto un profondo significato perché rappresentava il successo o lo scacco delle umane intenzioni alla prova dell'esperienza. E resta viva e interessante ancor oggi, malgrado i suoi presupposti spesso fantastici, ingenui e inaccettabili per l'uomo moderno, proprio perché mette al centro della rappresentazione questo eterno fatto fondamentale della vita umana.

E l'interesse che offre la riunione di varie azioni in un concatenamento organico è dovuto unicamente al fatto che nelle più diverse e variopinte avventure si continua continuamente lo stesso tratto tipico di un carattere umano. Che si tratti di Ulisse o di Gil Bias, questa è la ragione umana e poetica dell'imperitura freschezza di un tale seguito di avventure. E il fattore decisivo è, naturalmente, l'uomo, il rivelarsi dei tratti essenziali della vita umana. Quel che ci interessa è vedere come Ulisse o Gil Bias, Moll Flanders o Don Chisciotte reagiscano ai grandi avvenimenti della loro vita, come affrontino i pericoli, superino gli ostacoli, e come i caratteri che ce li rendono interessanti e significativi si dispieghino sempre più ampiamente e profondamente nell'azione.

Se non rivelano tratti umani essenziali, se non esprimono i vicendevoli rapporti tra gli uomini e gli eventi del mondo esterno, delle cose, delle forze naturali e delle istituzioni sociali, anche le avventure più straordinarie sono vuote e prive di contenuto. Tuttavia non bisogna dimenticare, che ogni azione, anche se non rivela tratti umani tipici ed essenziali, contiene pur sem-

pre lo schema astratto, per quanto deformato e impalidito, della prassi umana. Ecco perché esposizioni schematiche di azioni avventurose, in cui appaiono soltanto larve di uomini, possono tuttavia suscitare in via transtoria un certo generale interesse: è il caso dei romanzi polizieschi o, ai nostri giorni, dei romanzi polizieschi. L'efficacia di questi romanzi mette a nudo una delle radici più profonde dell'interesse dell'uomo per la letteratura: l'interesse per la ricchezza e varietà di colori, per la mutevolezza e molteplicità dell'esperienza umana. Se la letteratura artistica di un'epoca non è in grado di rendere il mutuo rapporto tra la prassi e la ricchezza di sviluppo della vita intima delle figure tipiche del proprio tempo, l'interesse del pubblico si rifugia in surrogati astratti e schematici.

Proprio questo è il caso della letteratura della seconda metà dell'Ottocento. La letteratura basata sull'osservazione e sulla descrizione elimina in misura sempre maggiore lo scambio reciproco tra prassi e vita interiore. E non c'è forse mai stata un'altra epoca in cui, come nella nostra, accanto alla grande letteratura ufficiale pullulasse tanta vacua letteratura di avventure pure e semplici. E non ci si illuda che questa letteratura sia letta soltanto dalla « gente incolta », mentre l'*élite* si atterrebbe alla grande letteratura moderna. Per lo più è vero il contrario. Per lo più i classici moderni si leggono in parte per senso del dovere, in parte per interesse verso il contenuto in quanto riflette, seppure infiacchiti e attenuati, i problemi del tempo; ma per distrarsi, per divertirsi, si divorano i romanzi polizieschi.

Mentre lavorava a *Madame Bovary*, Flaubert si è lamentato più volte che nel suo libro fosse assente l'elemento divertimento. Troviamo lamenti simili in molti notevoli scrittori moderni: essi constatano che i grandi romanzi del passato uniscono la rappresentazione di esseri umani ricchi di significato alla tensione e al divertimento, mentre nell'arte moderna fanno il loro ingresso la monotonia e la noia. Questa situazione paradossale non è per nulla l'effetto di una mancanza di doti letterarie negli scrittori di quest'epoca, che ha prodotto anzi un

numero considerevole di scrittori dotati di ingegno non comune. La monotonia e la noia scaturiscono invece dai canoni della creazione artistica e dalla concezione del mondo propria degli scrittori.

Zola condanna come « innaturale » l'uso di elementi eccezionali in Stendhal e Balzac. Sul modo in cui è trattato l'amore in *Il Rosso* e *il Nero*, egli dice per esempio:

Così si abbandona completamente la verità quotidiana, la verità contro cui urtiamo, e lo psicologo Stendhal ci trasporta sul terreno dello straordinario non meno del narratore Alexandre Dumas. Dal punto di vista della verità esatta Julien mi procura altrettanto sorprese quanto d'Artagnan.

Nel suo saggio sull'attività letteraria dei Goncourt, Paul Bourget formula molto nettamente il nuovo principio compositivo:

Il dramma è azione, come indica l'etimologia, e l'azione non è mai una buona espressione dei costumi. Quel che è significativo in un uomo non è ciò che egli compie in un momento di crisi acuta e appassionata, bensì le sue abitudini quotidiane, che non denotano una crisi, ma uno stato.

Solo di qui diventa interamente comprensibile l'autocritica flaubertiana, citata più sopra, al proprio metodo compositivo. Flaubert confonde la vita con la vita quotidiana del borghese medio. Questo preconcetto ha, beninteso, le sue radici sociali, ma non smette per ciò di essere un preconcetto, non smette di deformare soggettivamente il rispecchiamento letterario della realtà impedendogli di essere così ampio e adeguato come dovrebbe. Flaubert lotta durante tutta la sua vita per uscire dal cerchio magico dei preconcetti sorti in lui per necessità sociale. Ma siccome egli non lotta contro i preconcetti stessi, ed anzi li considera come fatti oggettivi e inoppugnabili, la sua lotta è tragica e vana. Se la prende incessantemente e nel modo più appassionato con la noia, la bassezza e la ripugnanza dei soggetti borghesi che fermano la sua attenzione di scrittore. Ogni volta che lavora a un romanzo borghese, giura che non si occuperà mai più di una materia così vile. Ma una via d'uscita gli si offre

soltanto nell'evasione in un esotismo di fantasia. La via che conduce alla scoperta dell'intima poesia della vita gli è sbarrata dai suoi preconcetti.

L'intima poesia della vita è la poesia degli uomini che lottano, la poesia dei loro mutui rapporti quali si esplicano nelle loro azioni reali. Senza quest'intima poesia non può esserci vera epica, né può essere elaborata nessuna composizione epica atta a riscuotere l'interesse degli uomini, a rafforzarlo e a tenerlo vivo. L'arte epica — e naturalmente anche l'arte del romanzo — consiste nella scoperta dei tratti attuali e significativi della prassi sociale. L'uomo vuole ottenere dalla poesia epica la chiara immagine speculare di se stesso e della sua prassi sociale. L'arte del poeta epico consiste appunto nella distribuzione esatta dei pesi, nella giusta accentuazione dell'essenziale. La sua azione è tanto più generale e trascendente quanto più questo elemento essenziale, l'uomo e la sua prassi sociale, non appare in forma di un lambiccato prodotto artificiale, di risultato di un virtuosismo, ma come qualcosa che è nato e cresciuto naturalmente: come qualcosa che non è inventato, ma semplicemente scoperto.

Perciò il romanziere e drammaturgo tedesco Otto Ludwig, la cui opera è peraltro assai problematica, nei suoi studi su Walter Scott e Dickens perviene a questa giustissima conclusione:

... i personaggi sembrano la cosa principale, e la mobile ruota degli avvenimenti serve solo a immettere i personaggi come tali in un gioco naturalmente attraente; non è quindi che questi siano lì per aiutare a girare la ruota. Il fatto è che l'autore rende interessante ciò che ha bisogno di esser reso tale, mentre ciò che è interessante di per sé lo affida senz'altro aiuto alle sue proprie forze... I personaggi sono sempre la cosa principale. E in verità un avvenimento, per meraviglioso che sia, alla lunga non ci interesserà tanto come gli uomini cui ci siamo affezionati a forza di frequentarli.

L'estensione della descrizione a metodo dominante della composizione epica avviene in un periodo in cui si perde, per motivi sociali, la sensibilità per i momenti essenziali della struttura epica. La descrizione è un surro-

gato letterario destinato a colmare la mancanza del significato epico.

Ma anche qui, come sempre nella genesi di nuove forme ideologiche, vige il principio di azione e reazione. Il predominio della descrizione non è soltanto effetto, ma anche causa; causa di un ancor maggiore distacco della letteratura dalla significatività epica. La tirannia della prosa capitalistica sull'intima poesia dell'esperienza umana, l'imbarbarimento della vita sociale, l'abbassamento del livello umano: tutti questi sono fatti oggettivi che accompagnano lo sviluppo del capitalismo, e da cui nasce, per forza di cose, il metodo descrittivo. Ma una volta che questo metodo è costituito e viene applicato da scrittori notevoli e, nel loro genere, conseguenti, esso si ripercuote di rimbalzo sul rispecchiamento letterario della realtà. Il livello poetico della vita decade, ma la letteratura sottolinea e rincarica questa decadenza.

IV.

Il racconto distingue e raggruppa; la descrizione livella ogni cosa.

Goethe esige dalla poesia epica che essa tratti tutti gli avvenimenti come definitivamente trascorsi, in opposizione alla contemporaneità dell'azione drammatica. Goethe definisce così esattamente la differenza tra lo stile epico e lo stile drammatico. Il dramma si situa a priori a un livello di astrazione assai più alto di quello dell'epica. Il dramma si incentra sempre intorno a un conflitto, e tutto quello che non si riferisce direttamente o indirettamente a questo conflitto è assolutamente fuori luogo, è superfluo e fastidioso. La ricchezza di un drammaturgo come Shakespeare deriva da una ricca e varia concezione del conflitto stesso. Ma nella tendenza a escludere tutti i particolari che non si riferiscono al conflitto non vi è nessuna differenza sostanziale tra Shakespeare e i Greci.

Il trasferimento, richiesto da Goethe, dell'azione epica