

nel passato, consente di scegliere l'essenziale nel dovizioso mare della vita e di rappresentare l'essenziale in modo tale da suscitare l'illusione che tutta la vita sia rappresentata nella sua intera estensione. Il criterio che decide se un particolare è pertinente o no, essenziale o no, deve perciò essere, nell'epica, più « largo » che non nel dramma; deve riconoscere come essenziali anche rapporti tortuosi e indiretti. Ma entro questa concezione, più ampia ed estensiva, di ciò che è essenziale, la selezione deve essere altrettanto rigorosa che nel dramma. Quel che non concerne la sostanza è una zavorra, un ostacolo, qui non meno che nel dramma.

La tortuosità delle vie della vita si semplifica solo alla fine. Solo la prassi umana può indicare quali sono state, nell'insieme delle disposizioni di un carattere umano, le qualità importanti e decisive. Solo il contatto con la prassi, solo il complesso concatenamento delle varie azioni e passioni degli uomini, può provare quali siano state le cose, le istituzioni, eccetera, che hanno influito in modo determinante sul loro destino, e quando e come si è esercitato questo influsso. Di tutto ciò si può avere una visione d'insieme solo quando si è giunti alla fine. È la vita stessa che ha compiuto la selezione dei momenti essenziali nel mondo, sia soggettivo che oggettivo, dell'uomo. Lo scrittore epico che racconta una vicenda umana o un viluppo di diverse vicende umane con occhio retrospectivo, partendo dalle posizioni finali, rende chiara e comprensibile al lettore quella selezione dell'essenziale che è già compiuta dalla vita stessa. Invece l'osservatore, che è, per forza di cose, sempre contemporaneo, deve perdersi nell'intrico di particolari in sé e per sé equivalenti, poiché la vita non ha ancora effettuato la sua selezione attraverso la prassi. Il carattere « passato » dell'epica è dunque un mezzo compositivo fondamentale prescritto dalla realtà stessa onde articolare e ordinare la materia.

È bensì vero che il lettore non conosce ancora la fine. Gli si offre una quantità di particolari di cui non può afferrare sempre e subito il significato e l'ordine d'importanza. Gli si suscitano dei presentimenti che il corso ul-

teriore della narrazione potrà confermare o confutare. Ma il lettore viene condotto attraverso il ricco e molteplice intreccio dei motivi dalla mano dell'autore, il quale, nella sua onniscienza, conosce lo speciale significato di ogni minimo particolare ai fini della soluzione definitiva, del definitivo palesarsi dei caratteri, e opera soltanto con particolari che possono assolvere a questo compito nell'insieme dell'azione. L'onniscienza dell'autore dà sicurezza al lettore e lo installa familiarmente nel mondo della poesia. Anche se egli non sa in anticipo quel che accadrà, può tuttavia presentire con sufficiente esattezza la piega che sarà presa dagli avvenimenti in forza della loro logica interna e dell'intima necessità dei personaggi. È vero: non sa tutto sull'andamento dell'azione e sull'evoluzione che subiranno i personaggi, ma in generale ne sa di più dei personaggi stessi.

È vero che, nel corso della narrazione, a mano a mano che i suoi momenti essenziali si vanno rivelando, i particolari entrano in nuova luce. Per esempio, quando Tolstoj, nella novella *Dopo il ballo*, descrive il padre della donna amata dal protagonista attribuendogli un commovente spirito di abnegazione per la figlia, il lettore subisce il fascino della narrazione senza intendere tutto il significato. Solo dopo il racconto della punizione militare, in cui lo stesso padre amoroso appare in veste di brutale aguzzino, la tensione si scioglie completamente. La grandezza dell'arte epica tolstoiana consiste appunto nel fatto che sa mantenere l'unità in questa tensione, e non fa del vecchio ufficiale un bestiale « prodotto » dello zarismo, bensì mostra come il regime zarista trasformi in bestie uomini che di per sé, nella loro vita privata, sono buoni, altruisti, pieni di spirito di abnegazione, facendone esecutori passivi o addirittura zelanti della sua propria bestialità. È chiaro che tutte le sfumature del racconto del ballo potevano essere trovate e descritte solo dal punto di vista della scena della punizione. L'osservatore « contemporaneo », che non racconta il ballo retrospectivamente, da quel determinato punto di vista, avrebbe visto e descritto, per forza di cose, particolari ben diversi, più superficiali e meno essenziali.

L'uso di distanziare gli avvenimenti, che permette di esprimere la selezione degli elementi essenziali operata dalla prassi umana, si trova nei veri narratori anche quando lo scrittore sceglie la forma del racconto in prima persona; quando si suppone che il narratore sia un personaggio dell'opera stessa. Tale è il caso della novella tolstojana *or ora ricordata*. Ma anche se si prende un romanzo narrato in forma di diario, come il *Werther* di Goethe, si può sempre osservare che le singole parti sono respinte nel passato, ad una certa (per quanto breve) distanza, che aiuta ad operare la necessaria selezione degli elementi essenziali attraverso l'azione degli avvenimenti e degli uomini su *Werther* stesso.

Solo così le figure del romanzo assumono contorni netti e definiti senza per questo perdere la loro capacità di trasformarsi. Anzi, solo così la trasformazione dei personaggi agisce sempre in modo da arricchirli, da riempire i loro contorni di una vita sempre più intensa. Il vero assillo dato dalla lettura di un romanzo è quello per cui si attende impazientemente questo evolvere di personaggi a noi già familiari, il loro affermarsi o il loro fallire.

Perciò, nella grande arte epica, la fine può essere anticipata fin dal principio. Si pensi agli esordi dei poemi omerici, che riassumono brevemente il contenuto e la conclusione del racconto.

Come si spiega, allora, la tensione che tuttavia vi regna? Essa non consiste certamente nella curiosità estetica di vedere come abbia fatto il poeta a svolgere il compito prefissosi. Consiste invece nella curiosità tutta umana di sapere quali altri tentativi dovrà compiere Ulisse, quali ostacoli dovrà ancora superare per giungere a una meta che già conosciamo. Anche nella novella di Tolstoj che abbiamo appena analizzato, noi sappiamo in precedenza che l'amore del narratore non condurrà al matrimonio. La tensione non consiste dunque nel desiderio di apprendere che cosa succederà di questo amore, bensì in quello di sapere in che modo si è formato quello spirito di ironica e adulta superiorità che ci è già noto come caratteristico del personaggio che narra la vicenda. La ten-

sione propria dell'opera d'arte veramente epica concerne dunque sempre destini umani.

La descrizione rende tutto presente. Si raccontano avvenimenti trascorsi, mentre si *descrive* ciò che si vede, e la « presenza » spaziale conferisce ad uomini e cose una « presenza » anche temporale.

Ma tale presenza è una presenza sbagliata, e non è la presenza dell'azione immediata che è propria del dramma. La grande narrativa moderna è stata in grado di intessere l'elemento drammatico nella forma del romanzo proprio attraverso la conseguente trasformazione di tutti gli avvenimenti in passato. Mentre la presenza data dalla descrizione dell'osservatore è l'esatto antipodo dell'elemento drammatico. Si descrivono situazioni statiche, immoti; stati d'animo degli uomini o stati d'essere delle cose; stati d'animo o nature morte.

Così la rappresentazione degenera in bozzetto, e va perdute il principio naturale della selezione epica. Un dato stato d'animo è di per sé, se non ha riferimento alle azioni essenziali di un uomo, tanto importante o irrilevante quanto qualsiasi altro. E questa equivalenza è ancora più netta quando si tratta di oggetti. In una narrazione è logico parlare soltanto di quegli aspetti di una cosa che sono importanti ai fini della funzione che la cosa stessa assume nel concreto atto umano in cui figura. Ogni cosa presenta in sé infinite qualità. Se lo scrittore che descrive ciò che va osservando aspira a rendere compiutamente la presenza oggettiva della cosa, gli si offrono due vie: o rinuncia completamente ad ogni principio selettivo, e allora si sobbarca il lavoro di Sisifo di esprimere in parole un infinito numero di qualità; oppure dà la preferenza agli aspetti più pittoreschi, più adatti alla descrizione, ma più superficiali, della cosa stessa.

Comunque, il fatto che vada perduto il collegamento, proprio della narrazione, tra le cose e la loro funzione in concrete vicende umane, implica anche la perdita della loro significatività artistica. Possono acquistare un significato solo a patto di essere immediatamente collegate ad una qualche idea astratta che l'autore ritiene essenziale alla sua visione del mondo. Ciò non vuol dire che la cosa

assuma una vera significatività poetica, ma soltanto che ci si immagina di conferirgliela. La cosa si trasforma in simbolo.

È chiaro, di qui, che i problemi estetici del naturalismo debbono necessariamente ingenerare metodi formalistici.

Ma la perdita dell'intima significatività, e quindi dell'ordine e della gerarchia epica, non si arresta al puro livellamento, alla trasformazione della copia della vita in una natura morta. La rappresentazione e caratterizzazione degli uomini e degli oggetti conformi all'immediata esperienza sensibile è un'operazione che ha la sua propria logica e un suo proprio modo di distribuire gli accenti. Ne consegue spesso qualcosa di assai peggio del semplice livellamento, cioè un ordinamento gerarchico a rovescio. Questa possibilità è necessariamente implicita nel metodo descrittivo, poiché il solo fatto di descrivere con la stessa insistenza gli elementi importanti e gli elementi inesenziali dà l'avvio a un'inversione di segno per cui i primi vengono relegati in secondo piano. E in molti scrittori si giunge a una forma bozzettistica che annulla tutto quanto ha un significato umano.

In un saggio pieno di feroce ironia, Friedrich Hebel analizza un tipico rappresentante di questa descrizione bozzettistica, Adalbert Stifter, divenuto in seguito, grazie specialmente alla propaganda di Nietzsche, un classico della reazione tedesca. Hebel mostra come, in Stifter spariscano i grandi problemi dell'umanità, e i particolari « amorosamente » delineati seppelliscano tutti i tratti essenziali.

Siccome il muschio sembra molto più imponente se il pitore non si cura dell'albero, e l'albero risalta assai meglio se scompare il bosco, scoppiava una esultanza generale, e artisti le cui forze bastano appunto a rendere la vita minuta della natura, e che si guardano bene, per istinto, dal fissarsi mete più elevate, vengono innalzati assai al di sopra di altri che non descrivono la danza dei moscerini per il semplice fatto che essa non è assolutamente visibile accanto a quella dei pianeti. Comincia allora a fiorire dappertutto l'incidentale e l'accessorio; il fango degli stivali di Napoleone al momento

della sua abdicazione viene descritto con lo stesso trepidone dello scrupolo dell'intimo conflitto che si dipinge sul volto del Feroce... Insomma, la virgola si mette il frac, e dall'alto del suo compiacente orgoglio sorride alla proposizione, a cui pure è debitrice della sua esistenza.

Hebel individua qui acutamente l'altro pericolo fondamentale immanente alla descrizione: il pericolo che i particolari si rendano autonomi. Con la perdita della vera arte del racconto, i particolari cessano di essere i portatori di momenti concreti dell'azione per acquistare un significato indipendente dall'azione stessa e dal destino degli uomini che agiscono. Ma con ciò va perduto ogni legame artistico con l'insieme della composizione. La falsa contemporaneità propria della descrizione si manifesta nel disintegrarsi della composizione in momenti slegati ed autonomi. Nietzsche, che osservava con occhio acuto i sintomi della decadenza nell'arte e nella vita, mette a nudo questo processo fin nelle conseguenze stilistiche che esso comporta nella singola frase. Egli dice:

La parola diventa sovrana e balza fuori dalla frase; la frase esce dai suoi limiti e oscura il senso della pagina; la pagina acquista vita a spese dell'insieme — e l'insieme non è più un insieme. Ma questa immagine vale per ogni stile decadente... la vivacità, la vibrazione e l'esuberanza della vita si ritirano nelle strutture più minuite, mentre il resto rimane povero di vita... L'insieme non vive più: è composto, calcolato, artificiale; è un artetatto.

L'autonomia dei particolari ha effetti assai diversi, ma egualmente deleteri, sulla rappresentazione delle vicende umane. Da un lato gli scrittori si sforzano di descrivere i particolari della vita nel modo più completo, plastico e pittoresco possibile, e conseguono in ciò un'eccezionale perfezione artistica. Ma la descrizione delle cose non ha più nulla a che fare con le vicende dei personaggi. E non accade solo che le cose vengano descritte indipendentemente dalle vicende degli uomini e assumano quindi un significato autonomo che non spetterebbe loro nell'insieme del romanzo: anche il modo in cui sono descritte rientra in una sfera completamente diversa da quella in

cui si aggirano i personaggi. Quanto più gli scrittori si volgono al naturalismo, quanto più si sforzano di raffigurare soltanto uomini mediocri, attribuendo loro solo idee, sentimenti e parole propri della realtà quotidiana, e tanto più stridente si fa il contrasto. Nel dialogo si trova l'arida, piatta prosa della vita borghese di tutti i giorni; nella descrizione, la massima ricercatezza propria di un'arte raffinata, da laboratorio. Gli uomini così raffigurati non possono avere nessun rapporto di sorta con gli oggetti così descritti.

Ma se si istituisce un rapporto sulla base della descrizione, la faccenda diventa ancora più grave. Allora l'autore descrive dal punto di vista della psicologia dei suoi personaggi. Prescindendo completamente dal fatto che è impossibile attuare questa rappresentazione in modo conseguente (se non in forma di un romanzo in prima persona improntato a un estremo soggettivismo), essa distrugge ogni possibilità di ottenere una composizione artistica. L'osservatorio dell'autore si sposta continuamente da un punto all'altro, e questo variare delle prospettive ingenera un perpetuo baluginio di fuochi fatui. L'autore perde la chiarezza e l'onniscienza che distinguono l'antico narratore. Egli scende intenzionalmente al livello dei suoi personaggi: egli sa della situazione solo quel tanto che ne sanno, di volta in volta, i personaggi stessi. La falsa contemporaneità del metodo descrittivo trasforma il romanzo in un rutilante caos ca-leidoscopico.

Sparisce così, dallo stile descrittivo, ogni connessione epica. Su cose inanimate, feticizzate, passa l'alto senza vita di un fugace stato d'animo. La connessione epica non consiste soltanto nel susseguirsi dei vari momenti. Se i singoli quadri o quadretti che vengono descritti si dispongono in una serie temporale, ciò non basta a creare la connessione epica. Nella vera arte narrativa la serie temporale degli eventi viene rivissuta artisticamente e resa sensibile con mezzi assai complessi. È lo scrittore stesso che, nel suo racconto, deve muoversi con la massima disinvoltura tra passato e presente, affinché il lettore possa chiaramente percepire il vero concatenarsi

delle vicende epiche, il modo in cui esse derivano l'una dall'altra. E solo intuendo questo concatenamento, questa derivazione delle vicende l'una dall'altra, il lettore può rivivere la loro reale successione temporale, il loro storico susseguirsi. Si pensi al duplice racconto della corsa di cavalli nell'*Anna Karenina* di Tolstoj; si pensi all'arte con cui lo stesso Tolstoj racconta, in *Ressurrezione*, l'antefatto dei rapporti tra Nechljudov e la Maslova, a pezzi staccati e successivi, ogni volta che il rischiaramento di una parte del passato implica immediatamente un passo avanti nell'azione.

La descrizione abbassa gli uomini al livello delle cose inanimate. Va così perduto il fondamento della composizione epica. Lo scrittore che segue il metodo descrittivo compone prendendo le mosse dalle cose. Abbiamo visto come Zola ci rappresenta il modo con cui uno scrittore affronta un argomento. Il vero centro dei suoi romanzi è un complesso di cose: il denaro, la miniera ecc. Questo metodo compositivo ha per conseguenza che i diversi aspetti oggettivi del complesso di cose formano le singole parti del romanzo. Abbiamo visto come, in *Nana*, il teatro venga descritto, in un capitolo, visto dalla platea, e in un altro capitolo visto dalle quinte. La vita degli uomini, il destino dei protagonisti, costituisce solo un tenue filo necessario per allacciare e raggruppare questi quadri oggettivamente conclusi in sé.

A questa falsa oggettività corrisponde un'altrettanto falsa soggettività. Poiché, dal punto di vista della connessione epica, non si guadagna molto ad erigere a principio compositivo la semplice successione degli eventi di una vita; a costruire il romanzo in base alla soggettività isolata, concepita liricamente e abbandonata a se stessa, di un personaggio. Il susseguirsi di impressioni soggettive è tanto poco sufficiente a fornire la connessione epica quanto il susseguirsi di complessi di cose feticizzate, per quanto si tenti di gonfiarle a simboli.

In entrambi i casi si hanno quadri singoli che stanno appesi l'uno accanto all'altro, così isolati, dal punto di vista artistico, come i quadri di un museo.

Se gli uomini non stanno tra loro in mutui, pugnaci

rapporti; se non sono messi alla prova da vere azioni, tutto, nella composizione epica, è abbandonato all'arbitrio e al caso. Nessuna psicologia, per quanto raffinata, e nessuna sociologia, per quanto posi a pseudoscienza, può istituire in questo caos una vera connessione epica.

Il livellamento determinato dal metodo descrittivo fa sì che, in tali romanzi, tutto assuma un carattere episodico. Molti scrittori moderni guardano altezzosamente ai metodi antiquati e complicati con cui i vecchi romanzieri avviavano le loro trame e istituivano tra i personaggi rapporti intricati e contrastanti, donde risultava la composizione epica. Sinclair Lewis paragona, da questo punto di vista, il metodo compositivo di Dickens e quello di Dos Passos.

Il metodo classico, oh sí, era congegnato in modo ben fatidico! Per una malaugurata coincidenza il signor Johnes doveva viaggiare proprio sulla stessa diligenza del signor Smith, e ciò affinché potesse capitare qualcosa di penoso o di divertente. In *Manhattan Transfer* i personaggi, o non si incontrano affatto, oppure il loro incontro avviene nel modo più naturale del mondo.

Il « modo più naturale del mondo » è appunto quello per cui gli uomini non entrano fra loro in alcun rapporto, o tutt'al più in rapporti fuggitivi e superficiali; per cui appaiono all'improvviso e all'improvviso svaniscono; per cui il loro destino personale, dal momento che non li conosciamo affatto, non ci interessa minimamente; né essi prendono parte all'azione, ma passeggiano, agitati da vari pensieri, sullo sfondo oggettivo delle descrizioni del romanzo.

Ciò è, senza dubbio, assai « naturale ». La questione è solo quella di sapere che cosa risulti da tutto ciò ai fini dell'arte narrativa. Dos Passos è un ingegno non comune, e Sinclair Lewis è uno scrittore notevole. Proprio per questo ci interessa quanto afferma Lewis a proposito dei personaggi di Dickens e di Dos Passos:

Certo, Dos Passos non ha mai creato, né riuscirà mai a creare, personaggi duraturi come Pickwick, Micawber, Oliver, Nancy, David e sua zia, Nicholas, Smike e almeno un'altra quarantina.

Ecco una preziosa confessione, che testimonia di una grande sincerità. Ma se Sinclair Lewis ha ragione — e ha indubbiamente ragione —, che valore artistico ha il « modo più naturale del mondo » di collegare i personaggi?

V.

Ma la vita profonda delle cose? La poesia delle cose? La verità poetica di tali descrizioni? Ecco le obiezioni che potrebbero muoverci gli ammiratori del metodo naturalistico.

Per rispondere a queste obiezioni occorre rifarsi ai problemi fondamentali dell'arte epica. Che cosa è che rende poetiche le cose nella poesia epica? È vero che una descrizione, condotta col massimo virtuosismo e tecnicamente perfetta in ogni particolare, di un ambiente come il teatro, il mercato, la borsa ecc., ne rende la peculiare poesia? Ci permettiamo di dubitare. Palchi e orchestra, palcoscenico e platea, quinte e guardarobe sono di per sé oggetti inanimati, privi d'interesse, assolutamente impoetici. E continuano a restare tali anche se si riempiono di figure umane, finché le vicende di questi uomini non sono in grado di suscitare in noi un'emozione poetica. Il teatro o la borsa sono punti nodali in cui si incrociano le diverse aspirazioni degli uomini; sono osservatori o campi di battaglia in cui si rivelano i contrastanti rapporti degli uomini fra di loro. E solo sotto questo rispetto, solo in quanto forniscono l'indispensabile mediazione concreta atta a mettere in evidenza concreti rapporti umani, solo in grazia di questa funzione mediatrice, il teatro e la borsa acquistano un valore poetico, diventano poetici.

Una « poesia delle cose », indipendente dall'uomo e dalle vicende umane, non esiste in letteratura.

Ma non basta. È più che dubbio che la tanto vantata completezza descrittiva e la verità dei particolari tecnici siano in grado di dare anche soltanto un'idea efficace dell'oggetto descritto. Ogni cosa che abbia un'effettiva funzione nell'azione di un uomo che ridesta in noi un'in-

teresse poetico, diventa poeticamente significativa in forza di tale suo nesso con l'azione, purché questa venga correttamente narrata. Basti ricordare l'effetto altamente poetico che producono, nel *Robinson Crusoe*, gli stramenti scampati al naufragio.

Si pensi invece a una qualsiasi descrizione zolliana. Prendiamo per esempio, da *Nana*, un quadro di ciò che avviene dietro le quinte.

Un telone stava scendendo. Si sistemava lo scenario del terzo atto, la grotta dell'Etna. Alcuni uomini piantavano delle stanghe nelle scanalature, altri andavano a prendere i telai, contro i muri della scena, e venivano a legarli alle stanghe con forti corde. In fondo, per produrre il fascio di luce gettato dall'ardente fucina di Vulcano, un lampista aveva fissato un sostegno e ne accendeva i beccchi, muniti di vetri rossi. Regnava una confusione, un disordine apparente, in cui ogni minimo movimento era invece accuratamente calcolato; mentre in mezzo a questo turbinio il suggeritore, per sgranchirsi un po' le gambe, camminava su e giù a passi lenti e misurati.

A chi può servire una descrizione simile? Chi non conosce già il teatro non se ne può fare un'idea esatta. E al competente di tecnica teatrale non dice niente di nuovo. Dal punto di vista poetico, la descrizione è assolutamente superflua. Ma l'aspirazione alla massima « verità » oggettiva implica una tendenza assai pericolosa per il romanzo. Non occorre saper nulla di cavalli per rivivere il dramma della corsa di Vronskij. Invece le descrizioni dei naturalisti aspirano, nella loro terminologia, a una sempre maggiore « precisione » tecnica, utilizzando il linguaggio tecnico proprio del campo di cui si tratta. Così lo studio o l'officina vengono descritti attenendosi il più possibile alla nomenclatura del pittore o dell'operaio metallurgico. Quel che ne risulta è una letteratura per lo specialiste, o per il letterato che sa degnamente apprezzare la faticosa assimilazione letteraria di queste conoscenze tecniche, l'innesto di espressioni tratte da un gergo speciale sul tronco del linguaggio letterario.

I Goncourt hanno espresso tale tendenza nel modo più preciso e paradossale, scrivendo: « Guai a quei pro-

dotti artistici la cui bellezza non esiste che per gli artisti... Ecco una delle più grandi sciocchezze che siano mai state dette. E di d'Alembert... » Combatendo la profonda verità del grande illuminista, questi corifei del naturalismo aderiscono senza riserve alla teoria dell'arte per l'arte.

Le cose vivono poeticamente solo in quanto stanno in rapporto con le vicende umane. Perciò il vero narratore epico non le descrive, ma racconta la loro funzione nel concatenamento dei destini umani. Questo canone fondamentale della poesia è già stato chiaramente riconosciuto da Lessing. « Io trovo che Omero non dipinge altro che azioni progressive, e tutti i corpi, tutte le cose singole, egli le dipinge solo per la loro partecipazione a queste azioni... » E Lessing prova questa verità in modo così convincente, adducendo un significativo esempio omerico, che riteniamo utile riportare tutto il passo relativo del *Laoconte*.

Si tratta della rappresentazione dello scettro di Agamennone e di quello di Achille.

... se, dico, dobbiamo avere un'immagine più precisa di questo scettro, allora che cosa fa Omero? Ci dipinge, oltre le borchie d'oro, anche il legno e il pomo scolpito? Sì, se la descrizione dovesse servire per l'araldica [ecco la critica anticipata della « precisione » alla Goncourt o alla Zola; G. L.J., perché un giorno, in tempi futuri, ne potesse esser fatto un altro sullo stesso modello. Eppure io sono certo che molti poeti moderni avrebbero fatto una simile descrizione araldica, colla ingenua opinione di aver proprio dipinto lo scettro, per la ragione che il pittore può imitare questa pittura. Ma che cosa importa ad Omero di lasciarsi indietro il pittore? Invece di una riproduzione egli ci dà la storia dello scettro; prima di tutto vien lavorato da Vulcano, poi risplende nelle mani di Giove, poi accenna la dignità di Mercurio, poi è il bastone di comando del guerriero Pelope, poi la verga pastorale del pacifico Atreo, e così via... Anche quando Achille giura per lo scettro di vendicare il disprezzo con cui lo tratta Agamennone, Omero ci dà la storia di questo scettro. Noi lo vediamo verdeggiare sui monti, le scure lo separa dal tronco, lo sfoglia e lo scorticca, e lo rende adatto a servire ai giudici del popolo come segno della loro dignità divina... A Omero

non tanto importava descrivere due scettri di materia e figura diverse, quanto darci un'immagine sensibile della diversità del potere di cui questi scettri erano il segno. Quello, opera di Vulcano; questo, tagliato da una mano d'ignoto sui monti; quello, antico possesso di una casa nobile; questo, destinato a riempire la prima mano che capita; quello, steso da una mano su molte isole e su tutta Argo; questo, portato da uno fra i Greci, a cui insieme con altri era stata affidata l'osservanza della legge. Tale era in realtà la distanza in cui si trovavano Agamemnone e Achille, una distanza, che Achille stesso con tutta la sua ira cieca non poteva fare a meno di riconoscere¹.

Abbiamo qui una precisa esposizione di ciò che, nella poesia epica, rende le cose veramente vive e poetiche. E se pensiamo agli esempi addotti in precedenza dalle opere di Scott, Balzac, Tolstoj, dovremo constatare che questi autori hanno scritto, *mutatis mutandis*, in base allo stesso principio che Lessing ha messo in luce in Omero. Diciamo *mutatis mutandis*, perché abbiamo già indicato che la maggiore complessità dei rapporti sociali richiede dalla nuova poesia l'applicazione di nuovi mezzi.¹¹

Ben diversamente stanno le cose là dove predomina il metodo descrittivo e la poesia si cimenta in un vano certame con le arti figurative. Applicato alla raffigurazione dell'uomo, il metodo descrittivo non può che trasformare l'uomo in natura morta. Solo la pittura vera e propria possiede i mezzi per fare delle qualità corporee dell'uomo l'espressione immediata delle più profonde qualità del suo carattere. E non è certo per caso che nella stessa epoca in cui le tendenze pittorico-descrittive del naturalismo abbassano gli uomini, in letteratura, al livello di elementi di nature morte, anche la pittura smarrisca la capacità di rendere intensamente l'espressione sensibile. I ritratti di Cézanne, se paragonati alla pienezza psicologica di quelli di Tiziano o di Rembrandt, sono pure nature morte, esattamente come i personaggi del Goncourt o di Zola in confronto a quelli di Balzac o di Tolstoj.

¹ [LESSING, *Laocoonte*, cap. XVI; trad. Emma Sola, Sansoni ed. (N.d.T.)].

Anche l'essenza corporea dell'uomo acquista vitalità poetica solo in rapporto agli altri uomini, nell'azione che esercita su di essi. Lessing ha ben compreso anche questo fatto, e l'ha esattamente analizzato trattando del modo in cui Omero rappresenta la bellezza di Elena. E anche qui possiamo vedere come i classici del realismo soddisfino pienamente queste esigenze della vera epopea. Tolstoj caratterizza la bellezza di Anna Karenina esclusivamente attraverso il suo influsso sull'azione, attraverso le tragedie che essa determina nella vita di altre persone e in quella di Anna stessa.

La descrizione non offre dunque la vera poesia delle cose, ma trasforma gli uomini in esseri statici, in elementi di nature morte. Le qualità degli uomini esistono l'una accanto all'altra e vengono descritte in questa compresenza, invece di compenetrarsi a vicenda e di attestare così la vivente unità della personalità nel suo vario atteggiarsi, nelle sue azioni contraddittorie. Alla falsa vastità degli orizzonti del mondo esterno corrisponde una ristrettezza schematica nella caratterizzazione. L'uomo appare come « prodotto » finito di componenti sociali e naturali, magari di varia specie. La profonda verità sociale del mutuo compenetrarsi nell'uomo di determinanti sociali e di qualità psichiche, va sempre perduta. Taine e Zola ammirano la rappresentazione delle passioni erotiche nell'Hulot balzacchiano, ma vi scorgono soltanto la descrizione medico-patologica di una « monomania ». Mentre non si accorgono affatto del rapporto, profondamente delineato, tra l'eroticismo proprio di Hulot e il suo *curriculum* di generale napoleonico; rapporto che Balzac pone in particolare rilievo contrapponendo all'eroticismo di Hulot quello di Crével, tipico rappresentante della monarchia di luglio.

La descrizione fondata sull'osservazione *ad hoc* è per forza di cose superficiale. Tra gli scrittori naturalisti Zola è certo quello che ha lavorato più scrupolosamente e ha cercato di studiare i suoi temi il più seriamente possibile. Tuttavia molte delle vicende dei suoi personaggi sono false e superficiali proprio in punti essenziali. Limitiamoci a qualche esempio menzionato da Lafargue.

Zola spiega l'ubriachezza del minatore Coupeau con la disoccupazione, mentre Lafargue dimostra che questa abitudine di alcune categorie di lavoratori francesi, tra cui i minatori, si spiega col fatto che essi trovano lavoro solo saltuariamente, e nel frattempo devono aspettare nelle osterie. Lafargue mostra del pari che Zola riconduce superficialmente, ne *L'argent*, il contrasto tra Gundersmann e Saccard a quello tra ebraismo e cristianesimo. Mentre la lotta che Zola cerca di riprodurre si svolgeva in realtà tra il capitalismo vecchio stile e il nuovo tipo delle banche di deposito.

Il metodo descrittivo è inumano. Che esso, come si è visto, si estrinsechi nella metamorfosi dell'uomo in natura morta, è solo un sintomo artistico di tale inumanità. Inumanità che si rivela pienamente negli intenti ideologico-estetici dei principali rappresentanti di questo indirizzo. Così la figlia di Zola riporta nella sua biografia la seguente dichiarazione di suo padre intorno a *Germinal*: « Zola accetta la definizione di Lemâtre: "un'epopea pessimistica dell'animale nell'uomo", a condizione che si definisca esattamente il concetto di "animale" »; « a parer vostro », scriveva Zola al suo critico, « è il cervello che fa l'uomo, mentre io trovo che anche gli altri organi svolgono una funzione essenziale ».

Noi sappiamo che questa insistenza zoliana sull'elemento animale è una protesta contro quella bestialità del capitalismo di cui egli non comprende le ragioni. Ma nella sua opera questa protesta irrazionale si traduce in una fissazione dell'elemento inumano, animale.

Il metodo dell'osservazione e della descrizione sorge con l'intento di rendere scientifica la letteratura, trasformandola in una scienza naturale applicata, in una sociologia. Ma i momenti sociali registrati dall'osservazione e rappresentati dalla descrizione sono così poveri, tenui e schematici che poterono ben presto e facilmente convertirsi nell'estremo opposto, in un soggettivismo integrale. Tale è l'eredità che i diversi indirizzi naturalistici e formalistici del periodo imperialistico ricevettero in appannaggio dai fondatori del naturalismo.

VI.

Ogni struttura poetica è profondamente determinata, proprio nei criteri compositivi che la ispirano, dalla concezione del mondo. Prendiamo un esempio semplicissimo. Al centro della maggior parte dei suoi romanzi — si pensi per esempio a *Waverley* o a *Old Mortality* — Walter Scott pone un personaggio mediocre, che non ha una posizione decisa nei confronti delle grandi lotte politiche descritte dall'autore. Che cosa ottiene in questo modo? L'eroe indeciso si trova tra i due campi, in *Waverley* tra la rivolta degli scozzesi in favore degli Stuart e il governo inglese, in *Old Mortality* tra la rivoluzione puritana e gli esponenti della restaurazione degli Stuart. In tal modo i capi dei partiti avversari possono entrare alternativamente in contatto col protagonista e con le sue vicende, e non vengono rappresentati solo sotto l'aspetto storico-sociale, ma anche sotto l'aspetto umano. Se Walter Scott avesse posto al centro del racconto uno dei suoi personaggi veramente importanti, sarebbe stato impossibile istituire, tra di lui e il suo antagonista, rapporti umani adatti alla creazione di un intreccio. Il romanzo sarebbe rimasto allo stato di descrizione di un importante avvenimento storico e non avrebbe tratteggiato un profondo dramma umano in cui facciamo la conoscenza di tutti i rappresentanti tipici di un grande conflitto storico nel pieno sviluppo delle loro qualità umane.

Si rivela, in questo metodo compositivo, l'abilità narrativa di Walter Scott. Ma questa abilità non nasce da considerazioni puramente artistiche. Walter Scott stesso assume verso la storia inglese una posizione « intermedia » di compromesso fra i due partiti estremi. È ostile sia al radicalismo puritano, specie nei suoi riflessi plebei, sia alla reazione cattoliceggiante degli Stuart. L'assenza artistica della sua composizione è dunque il riflesso della sua posizione storico-politica, l'espressione della sua concezione del mondo. L'eroe oscillante tra i due partiti non rappresenta soltanto lo spunto compositivo che rende possibile una rappresentazione viva ed umana di en-

trambi i partiti, ma esprime al contempo le concezioni di Walter Scott. Il valore poetico e umano di Scott si rivela però nel fatto che egli, ad onta di questa predilezione politico-ideologica per il suo eroe, vede chiaramente e rappresenta in modo persuasivo la superiore statura umana degli esponenti più risoluti dei partiti estremi nei confronti del suo beniamino.

Abbiamo scelto questo esempio per la sua semplicità. Perché, in Scott, il rapporto tra concezione del mondo e metodo compositivo è assai lineare e diretto, mentre negli altri grandi realisti è, per lo più, indiretto e complesso. Il carattere « intermedio » dell'eroe, tanto opportuno per il romanzo, è un principio formale compositivo che può estrinsecarsi nella prassi letteraria in forme diversissime. Non è detto che questo carattere « intermedio » debba manifestarsi in forma di mediocrità umana: esso può benissimo scaturire dalla situazione sociale ed essere la conseguenza di una data situazione umana. Si tratta solo di trovare quella figura centrale nelle cui sorti si incrociano tutti gli estremi essenziali del mondo rappresentato nel romanzo e intorno alla quale si può quindi costruire un mondo intero nella totalità delle sue vive contraddizioni. Per esempio, la situazione sociale di Rastignac, nobile spiantato, funge da mediatrice tra il mondo della pensione Vauquier e quello dell'aristocrazia, e l'intima irresolutezza di Lucien de Rubempré tra il mondo degli arrivisti aristocratici e giornalisti e l'aspirazione all'arte vera, propria del cenacolo di d'Arthèz.

Ma lo scrittore deve avere una salda e fervida concezione del mondo, deve vedere il mondo nella sua mobile contraddittorietà, per essere in grado di scegliere a protagonista un uomo nel cui destino s'incrociano i contari. Le concezioni del mondo proprie dei grandi scrittori sono diversissime, e ancor più diversi i modi in cui esse si manifestano sul piano della composizione epica. Poiché, quanto più una concezione del mondo è profonda, differenziata, nutrita di esperienze concrete, e tanto più varia e sfaccettata può diventare la sua espressione compositiva.

Ma non c'è composizione senza concezione del mondo.

Flaubert ha profondamente sentito questa necessità. Egli cita a più riprese il bel detto di Buffon: « *Scrivere bene significa al contempo sentir bene, pensar bene ed esprimere bene* ». Ma in Flaubert questo rapporto è già invertito. Egli scrive a George Sand: « *Io mi sforzo di pensar bene per scrivere bene. Ma il mio scopo, lo confesso, è lo scrivere bene* ». Flaubert non si è dunque conquistato, attingendola dalla vita, una concezione del mondo per esprimerla poi nelle sue opere, ma, inversamente, ha lottato per conquistarsi una concezione del mondo perché, uomo onesto e artista grande, si rendeva conto che senza di essa non può sorgere una grande letteratura.

Questo cammino inverso può non condurre a nessun risultato. Flaubert confessa il suo fallimento nella stessa lettera a George Sand con una sincerità veramente commovente:

Mi manca una concezione salda e universale della vita. Lei ha mille volte ragione, ma dove trovare i mezzi perché le cose cambino? Lo chiedo a Lei. Con la metafisica Lei non rischierà l'oscurità, né la mia, né l'altrui. Le parole religione e cattolicesimo da una parte, progresso, fratellanza e democrazia dall'altra, non corrispondono più alle esigenze spirituali del presente. Il nuovo dogma dell'eguaglianza predicato dal radicalismo è confutato sperimentalmente dalla fisiologia e dalla storia. Oggi io non vedo alcuna possibilità di trovare un nuovo principio, né di rispettare i vecchi principi. Cerco dunque questa idea, da cui dipende tutto il resto, senza poterla trovare.

La confessione di Flaubert è una testimonianza di rara sincerità della generale crisi ideologica degli intellettuali borghesi dopo il 1848. Ma oggettivamente questa crisi esiste in tutti i suoi contemporanei. In Zola essa si esprime in forma di un positivismo agnostico; egli dice che si può conoscere e descrivere solo il « come » degli avvenimenti, ma non il loro « perché ». Nei Goncourt si riscontra un atteggiamento di superficiale indifferenza e di scetticismo noncurante di fronte alle questioni ideologiche.

Questa crisi si acutizza viepiù col passar del tempo.

La progressiva trasformazione dell'agnosticismo in misticismismo, nel corso del periodo imperialistico, non è una soluzione della crisi ideologica, come immaginano molti scrittori del tempo, ma denota anzi il suo aggravarsi.

La concezione del mondo propria dello scrittore non è in fondo che la sintesi, elevata a un certo grado di astrazione, della somma delle sue esperienze concrete. Per lo scrittore è importante avere una concezione del mondo, perché essa, come bene avverte Flaubert, gli dà la possibilità di inquadrare i contrasti della vita in una ricca e ordinata serie di rapporti: fondamento del sentir bene e del pensar bene, essa è anche il fondamento dello scrivere bene. L'appartarsi dello scrittore dalle lotte della vita e dalle varie esperienze che ne può trarre rende astratte tutte le questioni ideologiche. Che l'astrazione si riveli in una pseudoscientificità, o in un misticismo, o in un'apatia di fronte alle grandi questioni vitali, essa priva comunque le questioni ideologiche della fecondità artistica che possedevano nella letteratura del passato.

Senza una concezione del mondo non si può raccontare bene, cioè costruire una composizione epica ordinata, varia e compiuta. E l'osservazione e la descrizione sono appunto surrogati che dovrebbero sostituire la mancanza, nel cervello dello scrittore, dell'immagine del mobile assetto della vita.

Come possono sorgere, su questa base, composizioni epiche? E come si presentano? Il falso oggettivismo e il falso soggettivismo degli scrittori moderni portano alla schematicità e alla monotonia della composizione epica. Nel falso oggettivismo di tipo zoliano il principio compositivo è dato dall'unità oggettiva di un campo determinato scelto come tema. La base della composizione è data dal fatto che tutti i principali momenti oggettivi della realtà descritta sono presentati di volta in volta sotto diversi aspetti. Il risultato è una serie di immagini statiche, di nature morte, che sono collegate tra loro solo materialmente. Esse si dispongono, secondo la loro intima logica, una accanto all'altra, ma non una dopo l'altra e meno che mai in modo da derivare una dall'altra. La cosiddetta azione è soltanto un tenue filo su cui vengono

allineate le immagini statiche e che istituisce tra di esse una successione temporale fittizia, inefficace e casuale. Le possibilità di variazione offerte da questo metodo compositivo sono assai scarse. Perciò gli scrittori devono cercare di farne dimenticare l'innata monotonia mediante la novità dell'ambiente rappresentato e l'originalità delle descrizioni.

Né molto maggiori sono le possibilità di variazione offerte dai romanzi che si ispirano allo spirito dello pseudosoggettivismo. Lo schema di tali composizioni è l'immediato rispecchiamento dell'esperienza fondamentale degli scrittori moderni: la delusione. Si descrivono psicologicamente speranze soggettive, e si mostra come queste speranze, attraverso varie tappe, vadano ad infrangersi contro la rozzezza e la brutalità della vita capitalistica. Una successione temporale è data qui, senza dubbio, dal tema stesso. Ma da un lato questa successione è eternamente la stessa, e dall'altro l'opposizione tra soggetto e mondo esterno è talmente rigida e cruda che non può dar luogo a nessuna dinamica di mutui rapporti. L'ultimo grado evolutivo raggiunto dal soggettivismo nel romanzo moderno (Joyce, Dos Passos) finisce difatti per trasformare tutta la vita intima dell'uomo in una statica, materiale fissità. Così l'estremo soggettivismo si avvicina paradossalmente all'inerte materialità del falso oggettivismo.

Il metodo descrittivo porta dunque alla monotonia compositiva, mentre l'arte del racconto non solo permette, ma favorisce e promuove un'infinita varietà della composizione.

Ma questo processo non è forse inevitabile? È vero che esso distrugge la vecchia composizione epica sostituendole un'altra che le è esteticamente inferiore; ma non è proprio questa nuova forma compositiva l'immagine adeguata del capitalismo « fatto », « finito »? È vero che la nuova forma è inumana e fa dell'uomo un accessorio delle cose, un essere immobile, un pezzo di natura morta; ma non è proprio questa la trasformazione che il capitalismo opera nell'uomo nella realtà dell'esistenza?

Il ragionamento è suggestivo, ma non per questo meno sbagliato.

Innanzitutto: nella società borghese vive anche il proletariato. Marx sottolinea energicamente il divario tra la reazione della borghesia e quella del proletariato di fronte all'umanità del capitalismo:

La classe possidente e la classe del proletariato rappresentano la stessa autoalienazione umana. Ma in questa alienazione la prima classe si sente a proprio agio, si sente rafforzata, sapendo che l'alienazione è una *potenza sua propria* e possedendo in essa l'*apparenza* di un'esistenza umana: la seconda si sente invece annullata nell'alienazione, e in essa scorge la propria impotenza e la realtà di un'esistenza inumana.

E in seguito Marx mostra il significato della *rivolta* del proletariato contro l'umanità di questa autoalienazione.

Ma quando ci si accinge a dare espressione letteraria a questa rivolta, allora si manda all'aria il manichismo descrittivo con le sue nature morte, e la necessità dell'intreccio, del metodo narrativo, si impone spontaneamente. Qui ci si può richiamare non solo al capolavoro di Gor'kij, *La madre*: anche romanzi come *Pelle il conquistatore* di Martin Andersen Nexø rivelano questa rotture col moderno manierismo descrittivo. (È ovvio che questi casi si spieghino col fatto che gli scrittori non vivono isolati, bensì in contatto con la lotta di classe del proletariato).

Ma la rivolta, descritta da Marx, contro l'alienazione umana nel capitalismo, esiste solo negli operai? No di certo. La sottomissione di tutti i lavoratori alle forme economiche del capitalismo si svolge in realtà in forma di lotta e suscita in essi i più diversi tipi di rivolta. E perfino una parte non insignificante della borghesia viene «educata» alla disumanizzazione borghese solo gradualmente, dopo lotte accanite. La letteratura borghese moderna reca su questo punto testimonianza contro se stessa. La sua sintomatica predilezione per certi soggetti (la delusione, il disincantamento) indica la presenza di

una rivolta. Ogni romanzo di questo genere è la storia del fallimento di tale rivolta.

La quale però è concepita in modo superficiale, e quindi plasmata senza vera energia.

Il carattere «finito» del capitalismo non significa naturalmente che tutto ormai sia fatto e finito, che la lotta e lo sviluppo siano cessati anche nella vita dell'individuo singolo. Esso significa soltanto che il sistema capitalistico si riproduce sempre come tale, a un livello sempre più elevato di umanità «finita». Ma il sistema si riproduce ininterrottamente, e questo processo di riproduzione è in realtà una serie di lotte feroci e accanite, anche nella vita dell'individuo singolo, il quale viene trasformato in accessorio disumanato del sistema capitalistico, ma non lo è quando viene al mondo.

È questo il punto debole — capitale agli effetti sia dell'ideologia che della letteratura — proprio degli scrittori che seguono il metodo descrittivo. Essi capitolano senza combattere dinanzi ai risultati finiti, alle forme costituite della realtà capitalistica, scoprendovi soltanto la risultante, ma non la lotta di opposte forze. E anche là dove essi apparentemente descrivono un processo, cioè nei romanzi della delusione, si anticipa la vittoria finale dell'umanità capitalistica. In altre parole: non si narra come un uomo, nel corso del romanzo, vada a poco a poco adattandosi al capitalismo «finito», ma il personaggio mostra sin dal principio tratti che dovrebbero emergere solo come risultato dell'intero processo. Ecco perché il sentimento che viene deluso nel corso del romanzo appare così debole, e puramente soggettivo. Non siamo di fronte a un uomo vivo, che sappiamo tale e amiamo tale, e che nel corso del romanzo viene spiritualmente ucciso dal capitalismo; siamo invece di fronte a un morto che passeggia tra le quinte delle immagini descrittive con sempre maggior consapevolezza del suo esser morto. Il fatalismo degli scrittori e la loro capitolazione — sia pure a denti stretti — dinanzi all'umanità del capitalismo, determina l'assenza di sviluppo che si riscontra in questi «romanzi di sviluppo» (*Entwicklungsromane*).