

NOTE

SULLA POESIA ITALIANA E STRANIERA

DEL SECOLO DECIMONONO

IX.

FLAUBERT.

Anche per Flaubert bisogna lasciare in disparte le svianti considerazioni sul « romanzo psicologico » e « sociale » e sull' « arte oggettiva », e guardare l'artista in sè stesso, raccostandolo solo a qualche spirito realmente affine, perchè l'osservazione dell'affinità concorre a rischiarare taluni aspetti non facili a cogliere a prima vista. Da quando, oltre l'epistolario, sono stati pubblicati i manoscritti giovanili del Flaubert, non è più un mistero il fondo della sua anima, una di quelle anime malate dell'età romantica, che, perduta la fede religiosa e non perduto l'anelito all'infinito, non riuscendo d'altronde a piegarsi alle condizioni della vita moderna, si torturavano nei sogni dell'impossibile e ricascavano sfinite dal vano sforzo. Tale per certi rispetti fu anche il Baudelaire, uno degli affini dei quali parlavamo, e forse il più affine.

Quelquefois, è detto in un frammento giovanile del Flaubert — n'en pouvant plus, dévoré de passions sans bornes, plein de la lave ardente qui coulait de mon âme, aimant d'un amour furieux des choses sans nom, regrettant des rêves magnifiques, tenté par toutes les voluptés de la pensée, aspirant à moi toutes les poésies, toutes les harmonies, et écrasé sous le poids de mon cœur et de mon orgueil, je tombais anéanti dans un abîme de douleurs... N'usant point de l'existence, l'existence m'usait. Mes rêves me fatiguaient plus que de grands travaux: une création entière, immobile, irrévélee à elle même, vivait sourdement sous ma vie...

Di quegli anni è il *Récit de Marie*, grido di disperazione di chi non ha mai raggiunto la voluttà sognata:

Ni les pauvres, ni les riches, ni les beaux, ni les laids n'ont pu assouvir l'amour que je leur demandais à remplir. Tous, faibles, languissants comme dans l'ennui, avortons conçus par des paralytiques, que la vie énerve, que la femme tue, craignant de mourir dans des draps comme on meurt à la guerre, il n'en est pas un que je n'ai vu lassé dès la première heure! — Il n'y donc plus sur la terre de ces jeunesse divines d'autrefois! Plus de Bacchus, plus d'Apollons! Plus de ces héros qui marchaient couronnés de palmes et de lauriers!

Nelle lettere all'amica Colet dice una volta, alludendo alla sua giovinezza: « Tu m'as connu quand cette période venait de se clore et arrivé à l'âge d'homme, mais, autrefois, j'ai cru à la réalité de la poésie dans la vie, à la beauté plastique des passions »; e in un'altra, mostra chiara coscienza della relazione che corre tra codesta sete inestinguibile di voluttà e le risoluzioni mistiche, notando che se non si fosse dato all'arte, « sans l'amour de la forme », sarebbe stato forse « un grand mystique ».

La via di uscita che egli trovò fu dunque la medesima del Baudelaire, come assai simile era la malattia, di cui soffriva: l'arte, e non l'arte-confessione, l'arte-effusione, l'arte sconvolta e passionale, ma l'arte che domina la torbidezza passionale con la purezza della forma. Donde la sua teoria estetica della « impersonalità »: polisenza come di frequente le teorie degli artisti, e nella quale confluiscono insieme con motivi estetici, quali il giusto concetto del carattere universale dell'arte e l'assillo scrupoloso della perfezione formale, motivi morali, ossia una sorta di virile pudore a non esibire le proprie miserie (« à quoi bon se mettre en scène? Un homme n'est pas plus qu'une puce... »); e, infine, motivi psicologici, che erano nella impotenza a sentire gl'interessi della vita reale, famiglia, patria, umanità, tutto ciò che è pratico e come tale limitato e, nel sano senso, prosaico.

Per questa libertà da ogni interesse, che era impotenza ad ogni interesse, parve toccare talvolta il concetto romantico dell'arte-ironia, che egli estendeva perfino alla storia: « Quand donc consentira-t-on à faire de l'histoire comme on fait du roman, c'est à dire sans amour et sans haine pour les personnages en jeu, au point de vue d'une blague supérieure, exactement comme le bon Dieu voit les choses d'en haut? ». Ma il concetto rimase teorico, impedito, checché egli credesse, di attuarsi nell'opera sua effettiva dalla profondità dolorosa del suo spirito, nel quale, quando ogni altro interesse venisse meno, non però si estingueva il tormento della brama immensa e deserta, dei sogni in qualche modo impossibili anche a

sognarli e a soddisfarvisi, che sarebbe stato un determinarli e restringerli. Il Baudelaire procurò di farsi presente i suoi sogni lussuriosi, macabri e cattivi, e rappresentarli nella loro schietta realtà. Il Flaubert, dopo avere tentato qualcosa di simile, o prima che tornasse a qualcosa di simile, pervenuto alla maturità del suo spirito, si risolse a ritrarre invece la sua stessa insoddisfazione, la sua amarezza, il suo sarcasmo. Così nacque il suo capolavoro, *Madame Bovary*.

Come per rendere più amaro il sarcasmo, quella infinità di brame e di sogni il Flaubert la colloca nella testa di una donna, anzi di una donnetta, di una piccola provinciale, figlia di un mezzo contadino, educata ossia diseducata in un istituto femminile di città, lettrice di romanzetti, delusa presto dal matrimonio, sconvolta d'indicibile commozione la prima ed unica volta che viene a contatto con gente del mondo elegante, la cui principale occupazione è l'amore: in un personaggio che ha molte parti di ridicolo, le quali il Flaubert non solo non nasconde, ma anzi segna con tratti incisivi. Non per questo, tuttavia, quel personaggio si atteggia a comico: conoscendo l'autore troppo bene, per sua propria esperienza, con qual semblante irresistibile di seduzione si presenti la follia romantica che lo possiede, e rifacendone la genesi in modo così naturale e persuasivo che costringe alla serietà e alla tristezza. La tristezza è già nei prolegomeni del racconto, nella storia del giovane Charles Bovary, della sua famiglia, dei suoi studi, di quel suo primo matrimonio, ridicolo anch'esso, con la vecchia sposa; assetata d'amore, tormentatrice e tormentata, che in breve è portata via da un malanno:

Quand tout fut fini au cimetière, Charles rentra chez lui. Il ne trouva personne en bas; il monta au premier dans la chambre, vit sa robe encore accrochée au pied de l'alcôve; alors, s'appuyant contre le secrétaire, il resta jusqu'au soir perdu dans une rêverie douloureuse. Elle l'avait aimé, après tout.

E la tragedia, che seguirà, è come preannunziata in quel punto in cui, finita la lunga festa nuziale, il padre di Emma segue gli sposi per un tratto della strada che li mena a casa, e, nello staccarsi da essi, si volge ancora a guardarli, sentendosi struggere il cuore. Nè v'ha nulla che faccia ridere nella irrequietezza spirituale di Emma, accanto alla beatitudine del marito innamorato e soddisfatto, e nelle sue aspettative dell'ignoto e dello straordinario. E quando Emma, dopo il primo suo atto di adulterio, viene facendo risuonare tra sé e sé nell'ebbrezza di una gioia infantile: « J'ai un amant! J'ai un

amant! », e, in quella ebbrezza, ribollono tutte le sue letture di cattivi romanzi, e l'autore con ironica solennità rialza il tono per descrivere la commozione ch'essa provava:

— Alors elle se rappelle les heroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient.... —

neanche allora si ride o si sorride, perchè il giuoco in cui Emma è entrata è un giuoco di perdizione. Ed ella ne ha come un sentore, nel ricevere una lettera del padre, che le richiama le immagini della fanciullezza:

Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quelle abondance d'illusions! Il n'en restait plus, maintenant! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour; — les perdant ainsi le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesses à toutes les auberges de la route.

Ma, se la comicità o lo scherno è escluso da questa rappresentazione, sarebbe impossibile scoprirvi simpatia, tenerezza o pietà; e vi si sente, per contrario, come una ferocia nel mettere a nudo ogni piega dell'anima di Emma, nel rifiutarle ogni lampo di bontà morale e nell'assaporare lo strazio, che l'assale quando è premuta e schiacciata dagli inganni in cui si è venuta avvolgendo, a guisa di un topo preso in trappola. Pure non si riesce a negarle una sorta di grandezza, come di chi sia ossessa di una forza demoniaca e, a tratti, eroica. Emma non è vile. Quale ardore e quale risolutezza a dar tutto per tutto; come si sente superiore a ogni legge, che non sia quella del suo sogno, della sua brama, della sua passione; come, serrata da ogni parte, procura di svincolarsi, e poi corre deliberata e senza rimpianto alla morte! Uditela nel suo scatto di disprezzo contro l'amante, al quale ha chiesto soccorso e che si chiude nel suo egoismo e la lascia a dibattersi sola nel gorgo in cui affogherà:

... Mais, moi, je t'aurais donné tout, j'aurais tout vendu, j'aurais travaillé de mes mains, j'aurais mendié sur les routés, pour un sourire, pour un regard, pour t'entendre dire merci!...

E muore superbamente, senza pentimento, senza conversione, senza redenzione alcuna, ubbidendo alla necessità di quella morte che doveva seguire quella vita. Al povero marito, che piange accanto a lei che si è avvelenata:

— Ne pleure pas! — lui dit-elle. — Bientôt je ne te tourmenterai plus!

— Pourquoi? Qui t'a forcée?

Elle repliqua:

— Il le fallait, mon ami.

— N'étais-tu pas heureuse? Est-ce ma faute? J'ai fait tout ce que j'ai pu, pourtant!

— Oui... c'est vrai... tu es bon, toi!

Et elle lui passait la main dans les cheveux, lentement; mais la douceur de cette sensation surchargeait sur sa tristesse...

Muore senza odio, senza intenerirsi su sè stessa, con un senso di sollievo:

Elle en avait fini — songeait-elle — avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la tourmentaient. Elle ne haïssait personne maintenant; une confusion de crépuscule s'abattait sur sa pensée, et de tous les bruits de la terre Emma n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce pauvre cœur, douce et indistincte comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne.

Nell'istesso modo è trattato Charles Bovary, senza idealizzazioni di simpatia o pietà, senza *leggerezza* di sorriso, e anche lui è infine presentato immerso nella disperazione del sognare, dopo la morte di Emma: di Emma che, come dice l'autore, seguitava a corromperlo di là dalla tomba:

Il en conçut un désir permanent, furieux, qui enflammait son désespoir et qui n'avait pas de limites parce qu'il était maintenant irréalisable.

In questa tortura incessante, nello sfasciarsi della sua vita, solo con la figliuoletta malaticcia, si va consumando miserabilmente, senza ottenere nemmeno la pace dell'ebetudine. Intanto:

en face de lui s'étalait florissante et hilare la famille du pharmacien, que tout au monde contribuait à satisfaire. Napoléon l'aidait au laboratoire, Athalie lui brodait un bonnet grec, Irma découpait des rondelles de papier pour couvrir les confitures, et Franklin récitait tout d'une haleine la table de Pythagore. Il était le plus heureux des pères, le plus fortuné des hommes.

Il più felice dei padri e il più fortunato degli uomini era il farmacista Homais, che impersona tutto quanto il Flaubert odia, insieme con sè stesso e il suo vano bramare: la vita secondo le leggi, accomodante sè stessa alle leggi e le leggi a sè stessa, e intenta a sod-

disfare i suoi meschini bisogni di benessere individuale e di rispettabilità sociale. Il Flaubert si move tra questi due odii diversamente colorati, troppo fine per adottare gli ideali etici del signor Homais, ma non abbastanza forte per attraversare il rovelo ardente delle sue morbose passioni e attingere un nuovo ed alto ideale etico. E perciò pochi libri sono così desolatamente pessimistici come *Madame Bovary*.

Ciò nonostante, Emma Bovary, verso la quale il suo autore è inesorabile, diventa cara ai lettori (dico a ogni lettore ingenuo e sano, e non parlo di coloro che hanno fondato in Francia il culto della signora Bovary, recandosi persino in pellegrinaggio ai luoghi dei suoi amori, e hanno concepito una filosofia del « bovarismo »): cara ai lettori come la Francesca, che Dante non redime, non fa pentita e getta in preda alla bufera infernale che mai non resta, e di cui tuttavia intende e risente commosso i « dolci pensieri » e il « desio », che la menarono al doloroso passo. La pietà nasce dalle cose stesse, dalla stessa rappresentazione artistica, che, essendo piena e vera, è tutt'insieme tremenda e pietosa:

Con *Madame Bovary* il Flaubert era giunto al maggiore o piuttosto all'unico dominio di sé medesimo, del quale fosse capace; e nel secondo suo romanzo, *l'Éducation sentimentale*, reggendo ancora il freno di quel dominio, non ripresenta se non la stessa soluzione o insoluzione, alla quale si era fermato: la rinuncia dolorosa ai sogni, senza che nulla di più degno li sostituisca. Ma, nella sostanziale identità dell'idea, diversissimo è il nuovo romanzo nella intonazione: con un protagonista, sognatore del grande amore, che non ha il battito celere del polso di Emma Bovary, ed è un buon giovane il quale si lascia portare dai casi anziché piegarli a sé o spezzarsi urtandovi contro; con una trama narrativa nella quale, di conseguenza, « non accade nulla », sicché il protagonista, trascorsa la giovinezza, ricapitolando lui e un amico dei primi anni la loro vita, riconosce che entrambi « l'avaient manquée, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait ambitionné le pouvoir »; — e con un involgente sentimento generale, che non è più sarcasmo, ma malinconia, non più amarezza ma lassezza. L'autore sembra bene che si sia avveduto che non c'è solo al mondo cupidità, egoismo e stupidità, ma anche bontà e sacrificio e un errare che è senza malvagità, e riempie di queste cose il suo racconto: pure, ciò non cambia la sua visione pessimistica, benchè la renda meno acre e pungente. A fronte dell'Inferno di *Madame Bovary*, *l'Éducation sentimentale* è quasi un Purgatorio, non perchè si coronì di speranza

ma per le tinte più delicate che vi assume il medesimo soffrire: e questo spiega come c'è chi preferisce l'uno e chi l'altro romanzo, e i più il primo e i pochi il secondo: preferenze che sono determinate da disposizioni individuali intorno alle quali non giova disputare come non si disputa sulla preferenza che altri accordi al mezzogiorno o alla sera.

In questi due romanzi c'è dunque, in due diversi toni d'affetto, sempre la contemplazione di sè medesimo, che l'autore in questo contemplare, vede come non vorrebbe vedere e tuttavia non può non vedere: nella figura, cioè, di una donnetta sensuale, eccitata dai romanzi, che distrugge la sua vita, e in quella di un inconcludente sentimentale, che distrugge il suo tempo. Ma c'è un'altra serie di opere del Flaubert, che i critici provano imbarazzo nel ricongiungere a queste due, con le quali s'intrecciano ora precedendole e ora seguendole, e rispetto alle quali appaiono ora intrinsecamente disgiunte ora congiunte. Opere che la sentenza pronunciata in modo più o meno consapevole dalla totalità dei lettori (fatta eccezione di alcuni raffinati e, come tali, di dubbio gusto) giudica inferiori ai due romanzi, chiamiamoli così per distinguerli, borghesi; e che, con pari ragioni, debbono apparire, rispetto a questi, ora congiunte ora disgiunte, perchè loro materia è sempre il sogno dello straordinario, dell'ignoto e dell'impossibile, senonchè questa materia, invece di esservi considerata con occhio medico e fatta oggetto di rinuncia sarcastica o malinconica, vi è lasciata libera di muoversi a suo piacimento e vi rumoreggia dentro come torrente impetuoso e vorticoso. Il Flaubert che, ritenuto da pudore, rifuggiva dall'esibire la sua morbosa bramosia, nelle opere di cui ora discorriamo non solo depona questo pudore, ma si approssima a quell'arte di sfogo e di libidine, che egli teoricamente condannava e disdegnava.

Perchè ciò avvenisse, era necessario che egli tendesse a sè medesimo un'insidia e foggiasse un'apparente giustificazione. E l'insidia e la giustificazione fu la sua dottrina dell'arte come forma pura, la quale è, anch'essa polisensa, e una volta, come si è già detto, afferma il carattere universale dell'arte, che nella perfezione della forma attinge la perfezione del contenuto, ma un'altra volta viene a distaccare in certo modo la forma dal contenuto. E così, rendendo la forma una bellezza per sè stante, che ha una sua propria virtù « dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface et l'harmonie de l'ensemble », non solo permette che il contenuto resti materiale e segua la libidine dell'individuo, ma della forma stessa fa una sorta di libidine. Il Flaubert, il quale

mercè la limpidezza dell'arte che rifulge in *Madame Bovary* si era salvato dal « misticismo », a cui lo conduceva la sua *immensa cupido*, ricadde, con l'intermedio di questa dottrina estetica, in un nuovo misticismo. « Soyons religieux! — scriveva in una lettera, parlando della sua febbre letteraria — *Moi tout ce qui m'arrive de fâcheux en grand ou en petit, fait que je me resserre de plus en plus à mon éternel souci. Je m'y cramponne à deux mains et je ferme les deux yeux. À force d'appeler la grâce, elle vient!... Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique...* ». Chiunque ha letto nei biografici o direttamente nel suo epistolario il modo in cui il Flaubert, particolarmente negli ultimi anni, lavorava, riporta di lui non tanto l'impressione di un artista che crei la bellezza, quanto l'altra di un maniaco ed erotomane che deliri, o, se così piace, di un mistico che passi dalla flagellazione all'estasi e dall'estasi alla flagellazione.

Salamambo è lo spasimo cieco verso il barbarico-misterioso-lussuoso-sanguinario, verso il voluttuoso-sacrilego, e la vera patria della sua eroina non è già Cartagine, ma quel castello di Brettagna nel quale lo Chateaubriand formò il primo germe delle sue Atala e Velleda. Il Flaubert ha colto con prontezza l'occasione che gli si offriva, sotto specie di una ricostruzione archeologica in istile perfettamente elaborato, di disfare per un tratto il demone che aveva in sé, al quale prima non aveva permesso di uscire all'aperto se non rinchiudendolo e castigandolo nel corpo della moglie infedele di un mediconzolo di provincia. In una lodata monografia sul Flaubert, è detto che egli, con quel libro, se non soddisfece i lettori, soddisfece certamente se stesso; e la cosa è vera. Ma con meraviglia ho poi letto l'aggiunta, che egli, a quel modo, operò « *comme tous les grands artistes* », i quali non scrivono se non « *pour se satisfaire* »: cioè, cangiato in lode quel che pareva e doveva essere un biasimo, la soddisfazione edonistica e non estetica, che il Flaubert cercò e trovò nell'opera sua. Il Sainte-Beuve, che in tali cose aveva il naso fine, pronunciò, innanzi a quel libro inquietante, la parola « *sadismo* », contro la quale il Flaubert mosse amichevole protesta, impaurito dall'effetto che quella parola avrebbe prodotto sul pubblico e dell'arma che avrebbe fornita contro di lui ai suoi nemici. Ma egli stesso, quando componeva i celebri capitoli del serpente e della tenda, confidandosi con l'amico Feydeau, scriveva: « *Je prépare actuellement un coup, Je coup du livre! Il faut que cela soit à la fois cochon, chaste, mystique et réaliste* »: sicchè noi sappiamo che cosa dobbiamo pensare della difesa che egli, tentennando, oppo-

neva al Sainte-Beuve: « La curiosité, l'amour qui m'a poussé vers des religions et des peuples disparus, a quelque chose de moral en soi et de sympathique, il me semble ». Il vero è che nella forma artisticamente decorosa di *Salammbô* il Flaubert non ha domato la materia, ma l'ha ricoperta, e, se mai, lo stile e le radunate cognizioni archeologiche raffreddano bensì, qua e là, la sensualità, ma non la vincono e dominano. A lui è mancata, in quel libro, per l'appunto la « forma interna », nella quale consiste veramente l'arte, e che egli aveva attuata nella *Bovary* e nella *Éducation*. Similmente le *Tentations de Saint-Antoine*, nonostante la perfezione dei loro versetti di prosa, sono un caos, e oscillano tra la freddezza dell'esercitazione letteraria ed erudita da una parte, e dall'altra, la nostalgia spasmodica verso un non so che d'inesprimibile. Nei *Trois contes* proségue l'ispirazione stessa del libro cartaginese nella rievocazione della Giudea di Erodiade, e anche nel gusto con cui sono descritte le stragi del cacciatore san Giuliano l'ospitaliere; laddove, la terza novella, *Un cœur simple*, riprende piuttosto i motivi della *Éducation*, narrando la vita di una umile creatura tutto istinto, docile e affettuosa, ma di una virtù che si sposa all'angustia e debolezza mentale e finisce come in una dolce follia.

È che il Flaubert inclinasse, negli ultimi tempi, sempre più verso un'arte che era dualismo d'immaginazione o, magari, di malumore da effondere, e di formalismo stilistico, è confermato dall'ultimo libro a cui lavorava quando morì, *Bouvard et Pécuchet*; nel quale, non pago del ben intonato ritratto che già aveva dato del signor Homais, si rimise di proposito a sfogare la sua avversione alla politica e alla scienza in ogni loro forma, e a quant'altro, a diritto o a torto, offendeva i suoi nervi, o perchè era veramente cosa sciocca o perchè egli non bene l'intendeva. È un'opera alla quale torna impossibile accordare alcun valore di critica, e di cui è tenue il valore di arte. Ben c'è ancora qualche tocco felice, particolarmente a principio; quando i due impiegati s'incontrano, prendono gusto a discorrere tra loro e si riconoscono anime gemelle:

Leurs paroles coulaient intarissablement, les remarques succédant aux anecdotes, les aperçus philosophiques aux considérations individuelles. Ils dénigrèrent le corps des ponts et chaussées, la régie des tabacs, le commerce, les théâtres, notre marine et tout le genre humain, comme des gens qui ont subi de grands déboires: chacun en écoutant l'autre retrouvait des parties de lui-même oubliées....

Ma, nel tutt'insieme (lo stesso vale per la commedia *Le candidat*) la satira, in questo libro critico, si è sformata, come della lirica era accaduto nei due libri archeologici; e queste opere sono da considerare, dunque, costituite degli elementi medesimi che si trovano fusi nelle due principali, se non che in esse appaiono nella forma asintetica, che avevano prima della fusione, o che hanno preso dopo, per passionale decomposizione.

BENEDETTO CROCE.