

## NOTE

### SULLA POESIA ITALIANA E STRANIERA

DEL SECOLO DECIMONONO

XII.

BALZAC.

Nella critica letteraria francese si nota in generale poca sicurezza teorica, perchè in Francia, diversamente che in Italia e Germania, la teoria dell'arte, filosoficamente intesa, ha avuto debole svolgimento. Nondimeno, io antepongo i critici francesi psicologi o impressionisti ai dottrinarii e sistematici, i Sainte-Beuve e i Lemaitre ai Taine e ai Brunetière: teorici bensì questi ultimi, ma dominati da quello spirito intellettualistico e dommatico che forma ostacolo alla comprensione dell'arte. Si legga il volume del Brunetière sul Balzac, testè ristampato in un'edizione quasi popolare, e si vedrà come le teorie vi abbiano oscurato anche quelle verità di evidenza, che si trovano nella coscienza comune e si ritrovano, poniamo, nella modesta e diligente monografia del Le Breton sullo stesso autore. Lasciamo andare (per non ripetere una critica che in Italia ormai sarebbe troppo ovvia) la premessa del « genere letterario », non inventata certo dal Brunetière, ma da lui trattata con assurda rigidità, e in virtù della quale il problema della sua critica si configura come quello del genere « romanzo », e del Balzac come dello scrittore che conferì a questo genere l'autonomia ed eseguì il « vero romanzo » e ne osservò i limiti invalicabili. Ma che cosa ha egli saputo vedere di quel che sia il « romanzo », o, per restringerci a ciò che è più particolarmente in questione, il romanzo « storico » e « sociale »? E che cosa ha compreso della disposizione spirituale del Balzac, così rispetto al « romanzo sociale » come rispetto all'arte?

Se al Brunetière non fossero mancati cultura estetica ed abito filosofico, non gli sarebbe stato difficile scorgere che il « romanzo

sociale » si può ben considerare come cosa diversa dalle altre forme di arte come un « genere autonomo », non già perchè esso sia una forma d'arte (nel qual caso, e quando è tale, la distinzione stessa si dimostra affatto empirica ed arbitraria), ma perchè, invece, esso, nella sua origine e nella sua propria qualità, non è punto forma d'arte, ma semplice schema didascalico. Quando in Grecia l'impeto religioso, mitico e poetico si esaurì e cedette all'opera dell'indagine e della critica, anche la commedia, dalla forma fantastica e genialmente capricciosa che aveva avuta in Aristofane, si convertì nella commedia menandrea, sulla quale (come forse per primo notava il Vico e il Nietzsche ha reso per ultimo di comune cognizione) era passato il soffio del filosofare socratico. E commediografi e moralisti si dettero allora la mano, e la commedia si giovò delle caratterologie dei filosofi e i filosofi adoperarono e ragionarono i tipi formati sul teatro. È risaputo che lo schema della commedia menandrea bastò per secoli, non solo cioè ai romani, ma anche agli italiani del Rinascimento e ai francesi del secolo classico, e la sua cerchia rimase quella dei caratteri, divenuti fissi e convenzionali, del vecchio, dell'innamorato, della fanciulla, del servo astuto, dell'avaro, del vantatore, e via dicendo, e se anche vi s'introdussero alcune varietà e arricchimenti, non si allargò mai o quasi mai fuori dello studio e della rappresentazione dell'uomo in generale, degli umani vizi e debolezze. Ma, tra il sette e l'ottocento, le lotte e i rivolgimenti sociali dapprima e poi l'accresciuto interessamento storico, da una parte rioperarono anche sulla commedia e la indussero a rappresentare caratteri e ambienti sociali e storicamente determinati, e dall'altro s'impadronirono della prosa dei romanzi e la volsero all'idea del « romanzo storico » e « sociale ». La prefazione, che il Balzac mise alla *Comédie humaine*, espone appunto questo rinnovato programma di Menandro e di Teofrasto: di un Menandro che ha dietro di sé la rivoluzione francese e innanzi a sé il dominio della borghesia, ed esso stesso è, a suo modo, rivoluzionario e borghese, o controrivoluzionario e antiborghese; e di un Teofrasto, che qualcosa ha appreso dalla nuova filosofia storica e dalla nuova scienza della natura. Il Balzac, infatti, si richiamava alla dottrina del Geoffroy Saint-Hilaire e al modello letterario del Buffon; e, giacchè sono esistite ed esistono in ogni tempo « des espèces sociales, comme il y a des espèces zoologiques », si domandava perchè non si possa fare per la società qualcosa di simile a ciò che il Buffon ha fatto in un'opera magnifica, « en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie ». L'opera, che egli vagheggiava, do-

veva avere triplice contenuto: « les hommes, les femmes et les choses, c'est à dire les personnes, et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée: enfin l'homme et la vie »; e, non paga della semplice osservazione, innalzarsi alla ragione o legge dei fatti sociali, e da questa andar più su ai principii del giudizio o agli ideali del Bene, del Vero e del Bello. Notevole è anche l'accenno a Walter Scott, e la richiesta che la storia debba essere « sociale », cioè non più genericamente umana, come nell'individualismo del secolo precedente.

Il proposito del Balzac, e degli altri che con lui, e prima e dopo di lui, disegnarono il romanzo storico e sociale, succedaneo della tramontata commedia greco-romana, è un proposito non direttamente artistico, ma storico e sociologico e filosofico; e, in quanto essi volevano giovare dell'immaginazione per compendiare ed esporre le loro osservazioni e teorie, miravano a formare nient'altro, come ho detto, che uno schema didascalico. Ma poichè in questo schema scienza e immaginazione venivano accostate e la fusione delle due tornava impossibile, due casi accadevano: o che l'elemento poetico si affermasse come il vero centro dell'opera e asservisse gli elementi scientifici, riducendoli a suoi toni e colori, e ne nasceva una pura opera di poesia, la quale ascendeva fino alla vetta del romanzo-poema del Manzoni, che è stato giustamente detto la forma concreta e storica degli *Inni sacri* dello stesso autore; — ovvero, che l'interesse scientifico si costituisse centro, e allora gli elementi poetici erano a loro volta asserviti e valevano come forme immaginose e popolari di discorso. E questa seconda cosa è stata eseguita di solito da ingegni mediocri, da facitori di libri d'istruzione e divulgazione, perchè chi ha veramente intelletto e capacità originale di osservatore e di filosofo non si accomoda a comporre favole ed apologhi e a cincischiare d'immaginazioni il suo pensiero, e impugna subito la buona spada della prosa scientifica, storica e polemica. Gli artisti, non isforniti di certe doti che sono proprie dei critici e pensatori, e di una certa tendenza all'osservazione e alla meditazione, non sono mai andati oltre un certo segno in tale interessamento e capacità, e o hanno risoluto i loro pensieri e concetti nelle viventi rappresentazioni, cancellando in quelli il carattere propriamente scientifico, o li hanno lasciati sparsi in appunti, diarii e piccoli saggi, senza farne una vera elaborazione sistematica.

Che a questo vario rapporto dello schema didascalico del romanzo con l'arte o poesia, e alle varie soluzioni cui dà luogo, il Brunetière non facesse attenzione alcuna, non è meraviglia, perchè

dell'arte stessa e della poesia egli coltivava, come si è notato, un concetto intellettualistico.

Ma ciò che a me sembra prova di singolare accecamento, prodotto di fallace teorizzare, è la sua insistenza nel considerare il Balzac come incarnazione dell'idea stessa del romanzo (« Balzac c'est le roman même »), creatore del libro, di oggettiva osservazione sociale, che avrebbe il carattere essenziale della « *rassemblance avec la vie* », e sarebbe stato composto con « *l'entière soumission de l'observateur à l'objet de son observation* », così seguendo il metodo « *qui a renouvelé la science* », e che perciò non si potrebbe mai giudicare per sé stesso, ma solo « *en le comparant avec la vie* »: val quanto dire riscontrando l'esattezza delle osservazioni con nuove osservazioni e sperimenti. Giacchè chiunque abbia, non dico fatto oggetto di esame tutte le opere del Balzac, ma saggiato solo qualcuno dei suoi romanzi, ha visto subito, come cosa che si tocca con mano, che la disposizione del Balzac è proprio opposta a quella dello scienziato osservatore (questo tutto dubbii e cautele e nemico delle affermazioni recise, ed egli sicuro di sé e trionfante nel suo asserire), ed opposta altresì alla disposizione del letterato pedagogo, che chiude alcuni concetti e interpretazioni storiche in racconti simbolici ed esemplificativi e compone libri d'istruzione. E sebbene ogni lettore ammira i profondi aforismi psicologici che s'incontrano nei suoi romanzi, non meno gli accade di avvertire l'incapacità sistematica dell'aforista, la quale si mostra aperta nella prefazione sopra mentovata (il suo sforzo maggiore di teorizzamento), dove quella sua impacciata filosofia si affretta a coronarsi con le « *deux Vérités éternelles: la religion, la monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament ecc.* ». E sebbene alcune sue osservazioni di storia sociale lampeggino fulgidissime, sono lampi e non luce diffusa e ben distribuita: cioè sono piuttosto suggestioni di domande che risposte a domande. Il Balzac, per esempio, avrà la visione della potenza dell'alta finanza nella società moderna, e farà dire al piccolo vecchietto ebreo, Gobseck: « *Je suis assez riche pour acheter les consciences de cent qui font mouvoir les ministres, depuis leurs garçons jusqu'à leurs maîtresses: n'est-ce pas le Pouvoir? Je puis avoir les plus belles femmes et leurs plus tendres caresses: n'est-ce pas le Plaisir? Le Pouvoir et le Plaisir ne résument-ils pas tout votre ordre social? Nous sommes en Paris une dizaine ainsi, tous rois silencieux et inconnus, les artistes de nos destinées. La vie n'est-elle pas une machine à laquelle l'argent imprime le mouvement?... L'or*

est le spiritualisme de vos sociétés actuelles ». Ma codesta non è poi scienza, perchè la scienza comincia quando si ricerchi, stavo per dire scetticamente, se e fino a qual punto e in qual modo l'oro domini la società, e da quali fini sociali sia esso stesso guidato e perciò dominato. Il problema critico non spunta nel Balzac che egli già lo converte in un sentimento di stupore e di terrore. « Je retournai chez moi stupefait. Ce petit vieillard sec avait grandi. Il s'était changé à mes yeux en une image fantastique où se personnifiait le pouvoir de l'Or. La vie, les hommes me faisaient horreur... ».

Tutti sanno che il Balzac da giovane si nutrì della più stravagante letteratura romanzesca inglese e francese, di avventure, conquiste, scoperte di tesori, delitti, fantasmi, allucinazioni, e ne compose egli stesso; e che di codeste storie maravigliose non seppe mai far senza, e ne introdusse in copia più o meno grande, e talora a profusione, in molti suoi libri della piena maturità. Ma anche in quei romanzi, e in quella serie di romanzi che il Brunetière giudica « obiettivi » e « naturalistici », il Balzac non fa altro che dare a ciò che è ordinario, borghese e popolano l'aspetto dello straordinario; e non v'ha pittura di carattere o di ambiente che egli non iperbolizzi a tal segno che ne riesce tutta maravigliosa e fantastica: sia che narri la vita di un ex-ufficiale napoleonico come Philippe Bridcau, sia che rappresenti l'amor paterno di un Goriot, sia che descriva la casa del padre Grandet o la bottega *du chat qui pelotte*. Egli prende qua e là alcuni pezzi della realtà per farsene oggetto di fascinazione, ed entrare per mezzo di essi in un sogno dello sfrenato e dell'immenso, attraverso il quale si muove, tra ammirato ed atterrito, quasi come in una visione apocalittica. Scambiare ciò per « metodo delle scienze naturali » è veramente, come dicevo, cosa singolare, perdonabile solo al volgo acritico e irriflessivo che prende per storia di Francia la storia narrata nei romanzi del padre Dumas (scrittore col quale il Balzac ha sovente non piccola somiglianza di procedimenti, talchè potrebbe dirsi, non senza verità, che egli trasporti i *Trois mousquetaires* nel mondo della politica, delle speculazioni, delle invenzioni, della banca, e crei dei d'Artagnan affaristi, degli Athos industriali, degli Aramis ministri e dei Porthos che con la violenza e col delitto giungono alla ricchezza).

Già buoni intenditori avevano messo sull'avviso contro l'anzidetto scambio volgare; e, per esempio, il Baudelaire, in uno dei saggi raccolti nel volume su *l'Art romantique*, scriveva: « J'ai maint fois été étonné que la gloire de Balzac fût de passer pour un observateur: il m'avait toujours semblé que son principal mérite était

d'être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves. Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas fonds de la plèbe, tous les acteurs de la Comédie sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans la malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est Balzac lui même.... ».

L'ardore d'immaginazione del Balzac non solo gli vietava di fare l'opera di osservazione scientifica, che il Brunetière vanta di lui, ma esso era così violento e vorace da turbargli l'opera stessa di artista; e ciò importa mettere in chiaro, perchè fornisce un dato capitale per la lettura critica dei suoi romanzi. Il Brunetière anche in questo punto se la cava assai male: « C'est la représentation de la vie que l'intéresse, et non pas du tout la réalisation de la beauté, comme s'il se rendait compte un peu confusement, qu'en art la réalisation de la beauté ne s'obtient guère qu'aux dépens, ou au détriment de la fidélité de l'imitation de la vie ». Storture estetiche, che annullerebbero insieme arte e critica, e che mostrano come il Brunetière se ne stesse placidamente adagiato sopra due dei peggiori vecchiumi rettorici, l'idea dell'imitazione della realtà, e l'altra della bellezza come trascendente la realtà, e non sospettasse che la rappresentazione della realtà e la bellezza sono in arte la stessa cosa, e che, dove si sente che manca la bellezza, manca nient'altro che la perfezione stessa del rappresentare.

Come mai, dunque, l'ardore dell'immaginazione, che sembra così favorevole all'ingegno artistico, danneggiava invece l'arte del Balzac? Gli è che nel delicato processo dell'arte bisogna accuratamente tener distinte la fantasia che configura le impressioni e le passioni del reale dominandole, e l'immaginazione che si vale delle intuizioni della fantasia a proprio diletto, trastullo o acre sfogo che sia. Per l'appunto, ciò che si chiama nel Balzac ardore d'immaginazione era, sotto un unico nome, due cose diverse e operava in due modi diversi, una volta ispirandogli l'arte e un'altra deformandogli l'arte prodotta e iniziata. Che il Balzac fosse poeta nel miglior senso della parola, si sente nel vigore onde rappresenta caratteri, situazioni e ambienti, nella schiettezza dei motivi che prorompono dalla sua fantasia commossa. Non ha nulla egli, pur nei suoi difetti, del fare di Victor Hugo, il quale, nei romanzi e nei drammi, non pro-

cede da motivi poetici, ma da escogitazioni intellettive, e perciò, nella ridda d'immaginazioni che suscita intorno ad esse, serba sempre chiarezza di disegno, pur essendo assai scarso di afflato poetico e di genuina fantasia. Il Balzac si muove di solito con energica genialità, come artista di vena, ma via via che va innanzi, invece di lasciar libere le sue creature di seguire la loro legge interiore, e crearsi quelle compagne, quell'ambiente, quell'azione, quel principio, mezzo e fine che sono impliciti nel loro motivo fondamentale, e, per conseguenza, di moderarsi, temperarsi e intonarsi, le costringe a seguire la legge del suo rapace temperamento, di lui, Onorato di Balzac, che ha il gusto delle passioni spinte all'estremo, dei contrasti recisi e intransigenti, delle colossali intraprese, dell'astuzia astutissima e degl'infernali raggiri, dei successi mirabolanti, e gode di queste immaginazioni e le esaspera per goderne più abbondantemente.

È stato detto e ripetuto (e mi pare che così dicesse anche il Sainte-Beuve) che nel Balzac i caratteri sono eccellenti, l'azione è meno buona e lo stile è vizioso: altro empirismo della critica, che bisogna correggere con la teoria estetica esatta, che quelle tre cose ne fanno una sola, e che l'una non può andare esente dal difetto delle altre, e i difetti di tutte debbono essere riportati a una comune origine. Questa origine comune è nella disposizione psicologica che ho ricordata, per la quale il Balzac, imprimendo un impulso capriccioso alle sue creazioni, fa sì che i caratteri dei suoi personaggi girino rapidamente e crescano vertiginosamente sopra sé medesimi, diventando via via sempre più folli di sé stessi, e talora, nel vertice a cui pervengono, si convertano nell'opposto di ciò che erano, o rivelino in modo inaspettato altre loro qualità, contraddittorie o discordanti con le prime; le azioni, per il medesimo correre vertiginoso, o perdono ogni logica, e, sforzandosi di svolgere quei caratteri, assumono l'andamento di romanzi d'appendice, ovvero anch'esse, a un tratto, precipitano e languiscono; e lo stile, che è tutt'una cosa con quelle azioni e quei caratteri, cade dalla robusta e semplice plasticità nella fiacchezza e sciattezza o trapassa al tono esplicativo e riflessivo. I caratteri non giungono all'armonia della concordia discorde, e perciò le azioni non si snodano con naturalezza, e lo stile non è ritmico.

Qualsiasi romanzo del Balzac, preso tra i migliori, offre pronti esempi di questi difetti; ma io mi restringerò ad additare quello che è reputato forse il più perfetto di tutti, o uno dei più perfetti, *Eugénie Grandet*. Dove, dopo la stupenda pittura della casa di pro-



vincia e dell'ambiente familiare nel quale fiorisce l'affetto gentile della giovane Eugenia, non è chi non senta che e il padre Grandet e la madre Grandet e la stessa Eugenia si vengono rettorizzando in tipi fissi; e il padre Grandet non è più un avaro nella sua umanità, ma un matto, e da matto è la scena in cui egli sorprende in mano alla figlia l'astuccio lasciatole in deposito dal fidanzato.

Au regard que jeta son mari sur l'or, madame Grandet cria :

— Mon Dieu, ayez pitié de nous!

Le bonhomme sauta sur le nécessaire comme un tigre fond sur un enfant endormi.

— Qu'est-ce que c'est que cela? dit-il en emportant le trésor et allant se placer à la fenêtre. — Du bon or! de l'or! s'écria-t-il. Beaucoup d'or! Ça pèse deux livres...

Con siffatto maniaco di padre e con un carattere senza carattere come quello del cugino fidanzato, la storia di Eugenia che prometteva di riuscire commovente e poetica, si perde nell'insignificante. E sembra che all'autore, che ha speso le sue maggiori forze per spingere all'estremo i caratteri e i contrasti, manchi la lena per rappresentare il dramma che era venuto preparando. Ed ecco, il romanzo precipita, e ciò che doveva essere rappresentato, è annunciato come bello e accaduto: « Cinq ans se passèrent... »; ovvero: « Pendant que ces choses se passaient à Saumur, Charles faisait fortune aux Indes, ecc. ». Peggio ancora lo stile s'impoverisce, e, in qualche punto, sembra la prosa di un componimentino di scuola:

A trente ans Eugénie ne connaissait encore aucune des félicités de la vie. Sa pâle et triste enfance s'était écoulée auprès d'une mère dont le cœur méconnu, froissé, avait toujours souffert. En quittant avec joie l'existence, cette mère plaignit sa fille d'avoir à vivre, et lui laissa dans l'âme des légers remords et d'éternels regrets. Le premier, le seul amour d'Eugénie était, pour elle, un principe de mélancolie. Après avoir entrevu son amant pendant quelques jours, elle lui avait donné son cœur entre deux baisers furtivement acceptés et rendus; puis il était parti, mettant tout un monde entre elle et lui...

E troppe volte, innanzi ai romanzi del Balzac, si resta addolorati come si sia assistiti alla menomazione di un capolavoro, e si ripensa a quella novella dello stesso Balzac che s'intitola *Un chef d'œuvre inconnu*, dove si parla di un quadro che è un confuso ammasso di colori, sotto i quali spunta qua e là qualche pezzo stupendamente dipinto.



Che cosa volete farci? — si dirà. — Il Balzac era così. — Certamente; ed era grande anche così. Perchè, malgrado la deformazione, la sopraffazione e l'abbandono, in lui così frequente, del fine dell'arte, la sua arte è gagliardissima, ed è cosparsa di pensieri ed osservazioni acute, che ne accrescono l'attrattiva. Ma alla serenità estetica il Balzac non giunse mai o solo in rari momenti; e, quando alcuno in Italia lo ha messo a confronto con Alessandro Manzoni (a proposito: perchè non si vuol ricordare il poco favorevole giudizio che sui *Promessi sposi* il Balzac pronunziò in una conversazione a Milano, e che io ho letto tanti anni fa in un volume di Tullo Dandolo?), lo ha messo, dicevo, a confronto col Manzoni, e costui ha giudicato timido e sterile e lui ardito e fecondo, io sono rimasto anzitutto stupito che si sia potuto pensar mai a un paragone di quella sorta, ma peggio che stupito poi nel vedere che nemmeno la divina equalità manzoniana abbia avuto, per quel taluno, vigore di far balzare in piena luce il difetto artistico che travagliava Onorato di Balzac.

BENEDETTO CROCE.