

In questo processo di recupero o di restauro di figure poco note e di momenti imprevisi nella storia interna anche di grandi scrittori, la Corti fa funzionare non soltanto le sue agguerrite tecniche professionali di valente storica della lingua, a cui non restano estranei i più recenti contributi del formalismo, dello strutturalismo e della semiologia, ma impegna anche il suo finissimo intuito di scrittrice, il suo fiuto nel dipanare questioni intricatissime, la sua lucida vocazione allo smontaggio analitico e quindi al montaggio, o ricomposizione armonica, degli eventi antichi e recenti, storici e letterari, secondo ritmi di esecuzione che molto più tengono dei mobili e suggestivi moduli narrativi, non senza effetti calcolati di romanzesca *suspense*, piuttosto che dei modi distaccati e neutri del referto meramente filologico o erudito, o dei modi divaganti e scarsamente incisivi della pura critica sensibilstica o solo velleitariamente « storica ».

Il lettore troverà in questo libro, piuttosto raro nel panorama non proprio entusiasmante della presente storiografia letteraria italiana, saggi dedicati ad autori antichi e moderni (dal Sannazzaro all'Alfieri, dal Manzoni al Leopardi, da Bilenchi a Fenoglio e al dantismo di Montale), e anche pagine di discussione e polemica attuale nelle quali la Corti prende coraggiosamente posizione contro il pigro attardarsi delle vecchie ideologie idealistiche e il loro ritirarsi di fronte alle tecniche moderne, e contro l'improvvisazione superba di certa critica d'avanguardia il cui uso delle tecniche è molto spesso approssimativo, per non dire arbitrario. Non mancano

neppure, nel libro della Corti, ricostruzioni di scrittori pressoché ignoti sino ad oggi: Marco Antonio Ceresa e Filenio Gallo. L'ampio studio, documentatissimo, dedicato al Gallo è uno dei punti di forza del volume per sicurezza di metodo e per ampiezza di recuperi culturali. Né saranno da trascurare le pagine suggerite dalla lettura e meditazione di certe opere fondamentali di Terracini e di Segre, perché rivelano il tracciato della formazione intellettuale della Corti: tra la scuola di Terracini e il sodalizio con Segre, adesso direttamente sperimentato nella comune direzione, con Avale e Isella, della rivista *Strumenti critici*.

L'ordine cronologico nella presentazione degli autori è inverso rispetto a quello tradizionale: va infatti dal moderno all'antico, dai contemporanei ai classici, da Fenoglio al Sannazzaro. Ed anche questo accorgimento, non meramente formale ma piuttosto volutamente polemico, tende a dimostrare l'intenzione militante della critica della Corti sia che essa si eserciti sui moderni, sia che si rivolga agli antichi. Sempre infatti va riconosciuto alle pagine della Corti una spiccata vocazione a rompere il silenzio che ci divide dagli scrittori del passato, riducendo così le distanze che si interpongono tra noi e loro, attraverso un processo di rianimazione che nulla concede all'invenzione arbitraria, ma punta invece sul rigore di recuperi sottili e ben dosati, scientificamente ineccepibili, e mira così ad una felice restituzione di autenticità storica e di vitalità persistente a « messaggi » che provengono da opere lontane e che per secoli erano rimasti purtroppo indecifrati.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Balzac e l'avventura dell'essere

Segnaliamo questa volta ai nostri lettori l'inizio di un'impresa che, se condotta a buon fine, come non dubitiamo, arricchirà le nostre letture di un complesso affascinante: l'editore Casini pubblica

il primo volume e promette l'edizione integrale della *Commedia umana* di Honoré de Balzac, affidata a un'*équipe* di traduttori, a cura di Massimo Colesanti, e preceduta da una lunga e lucidissima prefazione di Giovanni Macchia, dal titolo *Il cammino di Balzac*. Il volume comprende i primi « Studi di costume » che costituiscono la prima parte della

Commedia, sotto il segno delle « Scene della vita privata ». E sono intanto, oltre al racconto *La borsa*, quattro romanzi: *Al « Gatto che gioca a pelota »*; *Il ballo di Sceaux*; un romanzo epistolare, *Memorie di due giovani sposi*; e infine *Modeste Mignon*, che è già del Balzac più felice.

Prima di arrivare alla concezione organica di questa serie romanzesca, Balzac aveva avuto un lungo oscuro tirocinio con romanzi neri, del tipo cosiddetto gotico, scritti a più mani, e firmati con pseudonimi, comprendenti tutta la parte più melodrammatica che il romanticismo aveva suscitato o riesumato in un *revival* di grandi gesta, di malefici incanti, di passioni rovinose. I personaggi erano i superuomini di un'immaginazione senza stile, e dunque senza controllo etico, assai simili agli eroi incontestabili degli attuali fumetti: anch'essi facenti parte di un neogoticismo di maniera, seppure la maniera sia divenuta l'odierna *chanson de geste* astrale e fantascientifica. E sarà il melodramma, in verità, a investirsi di questo lato incredibile, cupo e meraviglioso, dell'esistenza: nel melodramma i fantocci, sull'ala scivolosa della musica, acquisteranno un corpo canoro, una credibilità emotiva, che certo questa produzione giovanile di Balzac non ha, per quanto anch'essa abbia oggi i suoi rivalutatori, con in testa uno studioso, il Barbéris, che si è dedicato con particolare fervore a queste *Sources de Balzac*. Invano lo scrittore stesso vorrà accreditare la leggenda di avere volutamente sperimentato in questa produzione commerciale, assunta da grande imprenditore dell'immaginario, le armi per il suo futuro capolavoro ciclico; e per quanto si possa accedere all'idea che l'esperienza balzacchiana non sia mai stata un'esperienza di laboratorio, del tipo flaubertiano, e che i cascami egli avesse sempre bisogno di vederli indosso alle comparse che potevano trasformarsi da un momento all'altro, per uno scatto dell'estro, nel grande protagonista. È il gusto romantico della maschera dei sentimenti e dell'arbitrio del cuore: il genio romantico, si sa, è regolato soprattutto in termini quantitativi e ama mettere alla prova, per il gusto dei contrasti, le contraddizioni impossibili. Ma d'altronde, non ha detto Nietzsche, alla fine del secolo, che « tutto

ciò che è profondo ha bisogno della maschera »? E nel nostro secolo non è stato proprio Pirandello, l'esploratore delle profondità psichiche quando sradicate vengono alla superficie storica dell'uomo, a proclamare che solo con la maschera la verità è credibile? Solo che quelle pirandelliane sono « maschere nude »: maschere che hanno bollato a fuoco la carne dei volti che le hanno sostenute, in una tragica e paradossale compenetrazione fenomenologica.

La società francese tra il primo Impero e l'età di Luigi Filippo offrirà invece il grande materiale che darà origine alla *Commedia umana*. Ma vorremmo segnalare, già nel titolo, il permanere di questo valor « comico », nel miglior senso dantesco, d'un realismo assoluto ma anche recitato a fini esemplari e classificatori, cioè d'un realismo in partenza ideologico, nell'utopica idea del grande affresco sociale, di cui la *Commedia umana* è permeata. Le varie « scene » — della vita privata, della vita di provincia, della vita parigina, della vita politica, della vita militare, della vita di campagna — sono i cerchi, i gironi, i cieli di questo cosmo sociale che pulsa in termini biologici. Il divino è divenuto l'umano, il concentrico dantesco ha perso il centro: lo zoliano e positivistico « ventre di Parigi », il nuovo centro « basso » del naturalismo della fine del secolo, è ancora lontano, coi suoi fini rivoluzionari, e in Balzac non è determinante. Il cosmo sociale in ebollizione della *Commedia umana* non ha un centro prefissato: esso pulsa dappertutto, in una caotica policentricità in cui solo le passioni, il cuore o le ambizioni umane, tendono a dare un centro momentaneo, un punto di coagulo nella massa amorfa e agitata che lo scrittore « studia ». Non si dimentichi che la tripartizione della *Commedia* è in: Studi di costume, Studi filosofici, Studi analitici; ma la lente del naturalista trema ancora in mano al grande ideologo, divenuto con la Restaurazione il grande possessore di idee naturali, di « idee » sulla natura sociale dell'uomo. Il suo naturalismo è ancora quello classificatorio di Buffon, non quello evolutzionistico di Darwin.

È facile sbagliare il senso della lettura della *Commedia umana*: Balzac può essere considerato un

grande realista in senso lukacsiano e basta, oggi si direbbe uno scrittore impegnato ad esaurire, a fini nomenclatori di conservazione, il panorama di un'epoca in grande trasformazione e che ha segnato il trionfo della borghesia capitalistica sulle rovine dell'Impero napoleonico. Dice Lukács: «Se i residui feudali determinano la necessità della Rivoluzione, dalla loro dissoluzione, dal continuo sviluppo degli elementi capitalistici, si determina al tempo stesso l'oggettiva impossibilità di un ritorno all'antico. Nonostante i disperati tentativi della Santa Alleanza per ripristinare o conservare le condizioni politiche anteriori alla Rivoluzione, la rapida avanzata del capitalismo in Europa si compie senza tregua, con tutte le sue conseguenze ideologiche e politiche, ed entra, anche durante il dominio della Restaurazione, in continue e sempre più acute contraddizioni con la sua politica e ideologia ufficiale. In Francia è Balzac il grande storico di questo processo in cui la potenza del denaro trionfa su tutte le apparenze della nobiltà, e in cui quei pochi individui isolati che prendono sul serio l'ideologia della Restaurazione diventano tragicomici "cavalieri della triste figura"».¹ C'è anche questo, è chiaro, ma il filo delle ragioni in mano al romanziere è più sottile e complesso. Già Macchia stesso ci mette in guardia sul valore provocatorio, e insomma di tipo romantico, di questa «realità» balzacchiana, di questo intrico naturale che è la società francese in tutti i suoi meandri, di questa foresta perigliosa che è la Parigi tanto di Baudelaire quanto di Balzac: «Della giovanile esperienza resterà fedelmente in Balzac il piacere nascosto di riconoscere, da qualsiasi parte ci volgiamo, essenze e forze demoniache, irrazionali e misteriose. Resterà una maniera rozza, incredibile di sviluppare vicende romanzesche. Ma se nella prima produzione egli si affidava all'immaginario per arrivare alla realtà, si affiderà poi alla realtà per scoprire l'immaginario. Escluderà i "faits imaginaires" per sostituirvi "ce qui se passe partout". "La vita parigina — scriveva Baudelaire nel 1846, sotto la suggestione di Balzac — è feconda di argomenti poetici e mera-

vigliosi. Il meraviglioso ci avvolge e c'impregna come l'atmosfera, ma noi non lo vediamo". Balzac lo vedeva, e su quel suo secondo sguardo articolava la vita della sua immensa Parigi, e anche Baudelaire articolava la sua in quella Commedia Umana in versi che sono le *Fleurs*».

È dunque un'immensa, espansiva avventura dell'essere che vuole sentirsi tale in un voraginoso accrescimento di sé attraverso gli altri. La società balzacchiana acquista un valore centrico se al centro è l'autore, un io che diviene, e un po' per volta è, tutti gli altri per sentire romanticamente di più, e più esteso, il possesso, e il dominio altrimenti impossibile e sfuggente, di se stesso. In questi ultimi anni Balzac è stato letto appunto con strumenti critici più acuminati e ne è risultata più evidente questa trama più sottilmente immaginaria ed egocentrica di cui è contestata la realtà della *Commedia umana*. Che anzi, io direi, è tale, ha cioè questo valore «comico», di grande affresco che contiene tutto e il contrario di tutto, in maniera la più credibile e la più incredibile, proprio perché al centro è questa autentica «volontà di potenza» che è lo scrittore Balzac, in pieno romanticismo con la maschera del grande realista sul volto per conquistare — lui diceva «studiare» — più realtà, cioè per avere più dominio di «ce qui se passe partout». E la «realità» è tutta mossa da questo segreto lievito soggettivo, da questa saliente eccentricità immaginaria. Balzac in verità vuol nascondere, o forse meglio condizionare nei gradi successivi del reale, questa sua vertiginosa volontà di un io al centro di un universo sociale che si manifesti come terreno di conquista e di espansione di quell'io romantico altrimenti incontenibile. Volontà e desiderio sono i grandi motori della *Commedia umana*: e i suoi personaggi, centinaia di personaggi, sono segretamente invasati da questo inarginabile desiderio che superando via via i limiti si trasforma in immaginazione debordante e in avventuroso delirio, morsi dalla tarantola di una volontà d'essere che è sì il carattere trionfante della borghesia protoindustriale del secolo e costituisce la sua volontà di affermazione, ma che ne costituisce altresì il male oscuro, l'orgasmo segreto, la vertigine ossessiva. L'insoddisfazione o l'esibi-

¹ GYÖRGY LUKÁCS, *La distruzione della ragione* (trad. it.), Torino, Einaudi, 1959, pp. 165-6.

zionismo sociale hanno anche questo nascosto motore d'un io romantico in espansione che adopera, e divora, la realtà proprio per scoprirvi al di là la regione sconfinata dell'immaginario: che è la realtà stessa fatta propria dall'io, la realtà dell'io. Per cui l'organizzazione sociale è la stessa scala percorribile o impervia dell'io; e certe indimenticabili figure balzacchiane, come Eugénie Grandet, sono le figure scalari, e quasi le erme pazienti, che segnano i momenti d'un moto centrifugo per l'io narrante che è in verità un io concupiscente. Risulta, la loro grazia indimenticabile, in quell'essere lasciate indietro, in quell'affondare in se stesse come nel proprio luogo ultimo, in un centro emulsivo, in quel loro liberarsi dalla febbre, spossate e convalescenti, sulla scia sconvolta di un'utopia sociale che prosegue scintillante oltre di loro.

Dice, nel bellissimo saggio su Balzac, Georges Poulet: « Il primo momento in cui si rivela l'essere balzacchiano, il punto di partenza della sua esistenza cosciente, non è un momento in cui saprebbe afferrarsi nella pienezza del suo essere presente, uguale a quel che esso è nell'istante in cui è. Nulla di meno cartesiano o di meno cornelianiano di questo *Cogito* balzacchiano, che è quello d'un essere subito orientato verso quel che non è, verso quel che desidera essere... Essere, è desiderare, cioè voler essere... L'essere balzacchiano si scopre dapprima come una specie di vuoto vivente, di richiamo alla vita. È piuttosto un bisogno di esistere che non un'esistenza: "Ho fame, e niente s'offre alla mia avidità!". - "Io contengo nel mio seno questa fame, questa sete, questo ardore dell'inferno". - "Ho sete del mondo, mi chiama,

mi reclama". Un tal essere non può sopportare il suo momento d'esistenza che legandola subito e tutt'intorno all'universo. L'isolamento gli sarebbe insopportabile: "L'uomo ha orrore della solitudine". Ha orrore di sentirsi limitato alla sua sola coscienza d'essere, staccato dal mondo e dal tempo, chiuso nella cinta del presente. Deve sentirsi vivere in un momento immerso nel tempo, circondato da distese. È il momento d'un pensiero che richiede, intorno e davanti a sé, un mondo in cui potersi versare, svolgersi, possedersi ».²

È questa, concludiamo, la società di Balzac: questo enorme possesso conoscitivo dell'io romantico, che tanto più si possiede quanto più si sente mimetizzato negli altri, fuso in quell'immensa galassia in espansione che è la società borghese degli anni Trenta, con tutto il suo bene e il suo male secolari negli individui e nuovi nelle partizioni sociali, nuovi cioè come spettacolo: bene e male così avviluppati in un tutto unico che l'io stesso dello scrittore poteva materialmente toccarsi rassicurato in ogni singola parte di un tale immenso e indistricabile viluppo che sentiva agitarsi in ogni suo membro come il proprio stesso corpo. Le urla di Balzac mentre componeva nella sua camera, sono le grida di una gestante che metta al mondo fisiologicamente il corpo stesso del proprio essere, che è, più che essere al mondo, essere il mondo, ma insieme sono il vagito originario di quell'io corporeo.

PIERO BIGONGIARI

² GEORGES POULET, *Études sur le temps humain. II. La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, pp. 122-3.

LETTERATURA INGLESE

Inglese in Toscana

Tutti sanno che specialmente nel secolo scorso Firenze era quasi una città inglese, cioè una città che ospitava una grossa colonia straniera alla quale gli inglesi davano il tono. Ma a Firenze d'estate fa caldo; ed allora anche loro « andavano in villa », particolarmente a Bagni di Lucca, stazione termale

in quel tempo frequentatissima: vi furono Byron, Shelley ed i Browning, e con loro tanti meno noti o addirittura dimenticati.

Cosicché, quando nel settembre del '67 l'Istituto Britannico di Firenze ha celebrato il suo cinquantenario, ha scelto come sede proprio Bagni di Lucca, che ancora conserva i segni architettonici