

Vincenzo Baraldi

A CONFRONTO COL DESTINO

LEZIONE 5

Premessa

Una studiosa del romanzo come genere letterario, **Marthe Robert**, ha intitolato il capitolo dedicato a Flaubert *“In odio al romanzo”* (1). Ciò per sottolineare che l'autore detestava molti modi di presentarsi del romanzo della propria epoca: ad esempio la trattazione dilatata degli eventi, i protagonisti eroici, le imprese di personaggi immersi ormai nell'interesse e nel calcolo del mondo borghese, la dimensione perduta dell'epopea. Nella storia della narrativa europea dell'Ottocento, **Flaubert** in effetti si colloca come l'erede e il liquidatore della sensibilità romantica e degli intenti rappresentativi e sociali dei romanzieri del primo Ottocento. Nei manuali scolastici spesso viene ancora compreso sotto l'etichetta del realismo, operando una classificazione vera ma parziale, poiché la varietà di opere con cui si misurò (oltre ai due romanzi realisti per eccellenza: *“Madame Bovary”* e *“L'educazione sentimentale”*) indica un impegno continuo di sperimentare diversi generi, forme e stili, tentando sempre nuove strade in letteratura.

Il mestiere dello scrittore comporta per lui una concezione altissima della parola, dello stile, della produzione artistica; solo per tale via la letteratura diventa in grado di esprimere con i suoi mezzi una approfondita forma di conoscenza.

I grandi scrittori del Naturalismo, (a partire da Zola), lo riconobbero come loro maestro e precursore, ma, nell'insieme, la sua opera si dispone su un'onda più lunga che conduce alle più radicali istanze narrative del Novecento (da Kafka a Musil a Joyce) (2).

Il primato accordato da Flaubert allo stile non lo porta, come accennato, all'estetismo come fine: il principio dell'arte per l'arte viene rifiutato, proprio come viene rifiutata qualsiasi subordinazione della creazione a parametri ideologici. Nell'insieme la sua produzione scava al di là delle apparenze quotidiane, nell'intimo dei valori sottintesi, per restituirci la vuota banalità della vita quotidiana, il divario tra illusione e realtà, l'etica della rinuncia ma anche la codardia di personaggi “senza qualità”. Un testo esemplare in tal senso è *“L'educazione sentimentale”*, su cui ci intratterremo oggi (3).

5.1 Frederic Moreau: un destino personale privo di svolte decisive

Cominciamo considerando due scene, collocate rispettivamente nella pagina iniziale del romanzo e poco prima del finale, nel penultimo capitolo. Sono cronologicamente distanti all'incirca 28 anni.

Nel primo caso il protagonista, **Frederic Moreau**, un liceale diciottenne, scorge sul battello fluviale che lo riporta a casa in provincia (a Nogent sulla Senna) una figura femminile; è una donna in viaggio accanto al marito. Poche parole e l'incrocio degli sguardi fanno scoccare il colpo di fulmine. Nel trambusto della folla, la giovane signora **Marie Arnoux** risulta per il giovanotto come una splendente apparizione, una figura angelica o una delle donne cantate dagli stilnovisti. E' un'esperienza che il protagonista continuerà a considerare fondamentale per la propria identità nel corso degli anni successivi.

La seconda scena presenta l'incontro tra lo stesso personaggio, ormai maturo quarantenne, e un'incanutita Marie Arnoux; sull'onda della memoria i due intessono l'elegia di un amore mai concretizzatosi; la donna sembra avere un ripensamento e ammette di aver condiviso gli stessi sentimenti di Frederic, che l'aveva cercata e inseguita a lungo, senza compiere mai azioni decisive per riuscire a conquistarla effettivamente. La passione di un tempo è distanziata; durante la loro passeggiata i due ne parlano sull'onda della nostalgia, come di un sogno luminoso, destinato a restare tale per sempre. Alla fine, la signora taglia una ciocca dei propri capelli, ormai bianchi, e la consegna a Frederic perché la conservi; un bacio in fronte <<come una madre>>, e poi i due si separano.

Siamo di fronte al rovesciamento del modello del romanzo di formazione: alla fine il protagonista si ritrova allo stesso punto di partenza; le prove che avrebbe dovuto superare per giungere alla completa maturazione sentimentale si sono, nel corso del tempo, trasformate in occasioni per non rischiare; la presa sulla realtà è mancata; lui ha continuato a coltivare interiormente ideali astratti e grandiosi, trasformati in difese dalla vita. Si è cullato in una sorta di attesa perpetua, di adolescenza prolungata nel tempo e destinata ormai a precipitare in una mediocre vecchiaia (4).

La visione amara e disincantata dell'esistenza è confermata anche nel capitolo conclusivo. Qui si ritrova con l'amico d'infanzia e di adolescenza **Deslauriers**; insieme cercano di compiere un bilancio della loro esperienza di vita: la parte migliore risulta costituita, ai loro occhi, dagli anni giovanili, in cui tra ingenuità, vaghe speranze, incertezze si affacciavano verso un futuro indeterminato. Il momento culminante fu, a 16 anni, l'esperienza del bordello, pagata da Frederic, che non aveva avuto il coraggio di procedere oltre, e consumata invece da Deslauriers: << "E' la

cosa migliore che ci sia toccata!” disse Frederic. “Già, forse è proprio così. E’ la cosa migliore che ci sia toccata!” disse Deslauriers>> (5).

Tutti gli avvenimenti concreti della vita di Frederic sono stati da lui –dopo l’incontro con M.me Arnoux- considerati non importanti; egli ha vissuto in uno stato permanente di scissione della sua personalità che lo ha spinto a collocarli su un asse parallelo e secondario rispetto alla purezza dei suoi sogni e della fantasticheria amorosa per quella signora. Le vicende quotidiane, la vita sociale, i rapporti con altre donne –che pure ci sono state e risultano ben vive- appartengono a una sfera retta dal caso, dalle convenzioni ipocrite, dalla corruzione o dall’attrazione sensuale.

La “betise”, l’imbecillità, ha corroso in profondità anche l’arrabattarsi politico e sociale di un’intera generazione, dall’età della monarchia di luglio, ai sommovimenti quarantotteschi, al colpo di stato di Luigi Napoleone, al Secondo Impero, con il suo seguito di affarismo e corruzione.

Il narratore non imprime al discorso un’architettura che strutturi gli eventi secondo una gerarchia ben individuata; per questo è difficile e perfino inutile provare a riassumerli. Quella che si accampa, attraverso una moltiplicazione di episodi, discorsi, azioni e personaggi, è la sostanziale fugacità del tempo e con essa il vuoto, la completa insensatezza dell’esistenza; ciò emerge attraverso l’implacabile ironia con cui sono delineate le situazioni, i comportamenti, i discorsi dei personaggi (6).

5.2 Storia, arte ed esperienze amorose

Continuando a tenere presente il tema di fondo di una vita sostanzialmente non vissuta da Frederic, proviamo a mettere a fuoco alcuni ambiti significativi.

Il primo può essere quello storico e politico. In una lettera a Louise Colet, l’autore aveva dichiarato di voler tracciare la storia morale di un’intera generazione di francesi, attraverso un romanzo di costume ambientato a Parigi. In effetti, “*L’educazione sentimentale*” offre un vasto affresco sociale e politico che copre alcuni lustri del recente passato. Nella prima parte vi sono riferimenti che riguardano gli antecedenti del Quarantotto: si citano le pubblicazioni di Guizot, i cambiamenti dei ministeri all’epoca del re Luigi Filippo; alcuni scandali e grandi progetti pubblici; la fluttuazione della borsa; il ricorso a “banchetti” per pronunciare discorsi pubblici; i processi più famosi. Le ultime pagine della seconda parte del romanzo e il primo capitolo della terza sono dedicate invece agli eventi rivoluzionari, dal febbraio 1848 fino al mese di giugno, quando i progetti democratici e

socialisti vengono spazzati via dalla sanguinosa repressione militare. Nei quattro capitoli seguenti assistiamo alla preparazione del colpo di stato di Luigi Bonaparte (del dicembre 1851) (7).

Sul piano della ricostruzione storica, due grandi studiosi dell'Ottocento Marx e Tocqueville, ci hanno dato analisi e descrizioni memorabili dello stesso corso degli eventi. Flaubert, come narratore, è impegnato soprattutto a illustrare il dissolversi delle grandi idealità romantiche, che lasciano il posto a quella che Machiavelli avrebbe chiamato la <<realità effettuale>> delle cose. Tuttavia i passaggi dedicati all'insurrezione o all'euforia che segue il momento inaugurale della proclamazione della Repubblica restano fissati nella mente dei suoi lettori con altrettanta incisività di quella messa in campo dai due autori citati. Le descrizioni di Flaubert sono spesso sarcastiche e feroci nel descrivere la turbolenza generale e la confusione del momento, le incompetenze dei tanti, l'opportunismo degli ultimi arrivati, i tradimenti singoli e collettivi; il suo disgusto si esprime tanto verso i borghesi che verso gli operai e i sostenitori del socialismo.

L'autore è imparziale nella critica tanto quanto è profondamente attratto dagli eventi rivoluzionari per le potenzialità estetiche che offrono al racconto. E' però preoccupato che il quadro generale possa sommergere l'individualità del suo protagonista, cui assegna quindi una sorta di ambigua indifferenza che permette di salvaguardarne il carattere distintivo. In ciò potremmo individuare un fenomeno sociologico destinato in seguito ad essere ampiamente approfondito da Georg Simmel, il quale nel suo saggio sui rapporti tra "*metropoli e vita spirituale*" osserverà la tendenza da parte degli individui a reagire alla infinita molteplicità di stimoli nervosi, provenienti dalla grande città moderna, mediante un meccanismo di distacco.

Frederic Moreau attraversa la grande storia senza saper cogliere, negli avvenimenti in corso, nessuna occasione per scrollarsi di dosso l'apatia e la passività. Attraverso i suoi movimenti siamo introdotti nei salotti dei banchieri frequentati da politici, giornalisti e alta borghesia; lo possiamo seguire tra caffè, ristoranti, balli di società, acquisti e boutiques o soste nei luoghi di piacere e nell'ambiente delle mantenute di lusso. Qui sentiamo esprimere dai presenti tutta la gamma delle posizioni politiche del momento; le voci e gli atteggiamenti appartengono a uomini d'affari che badano soprattutto al loro interesse economico (come **Arnoux**); a repubblicani tanto intransigenti e fanatici quanto pronti poi a cambiare bandiera (**Sénécal**); a borghesi resi spietati dalla paura (padre **Roque**); a banchieri esperti nei maneggi politici e finanziari (**Dambreuse**); a giornalisti arrivisti e politicanti in senso deteriore (**Deslauriers**); a democratici idealisti e generosi destinati a soccombere (**Dussadier**).

Nelle grandi giornate della rivolta parigina, il protagonista –che pure simpatizza per i democratici– continua ad aggirarsi, spesso a piedi, per le vie della capitale come trasognato, incuriosito dagli eventi, ma privo di un solido punto di riferimento conoscitivo, che gli permetta di affrontare il

sovrapporsi tumultuoso e spettacolare dei fatti e dei discorsi. Egli incontra le persone della propria cerchia e le folle in azione come se assistesse ad un grande carnevale accompagnato da un coro disarmonico di voci. Perciò in Frederic non si verifica nessun mutamento interiore di rilevante portata.

A conclusioni analoghe perveniamo se analizziamo le sue esperienze nella sfera professionale ed economica.

Frederic Moreau appartiene alla piccola nobiltà di provincia. Quando, a diciott'anni, lascia la madre per recarsi a studiare a Parigi, insieme all'amico Deslauriers, nutre ambizioni grandi, ma tanto vaghe che per lui vari obiettivi possono coesistere sullo stesso piano puramente virtuale: pensa che potrà dedicarsi alla narrativa, scrivendo romanzi capaci di gareggiare con quelli di Walter Scott, oppure affermarsi nel campo della pittura o, chissà, magari in quello della politica. Il suo amico invece ha già un preciso orientamento: seguirà gli studi di legge, per diventare poi giornalista e uomo politico.

Privo di un'autentica vocazione che indirizzi le sue energie personali, Frederic si dedica a contraddittori progetti letterari, percorre varie strade senza concludere nulla. Non compie nessuna scalata sociale; rischia la rovina economica e deve far ritorno provvisoriamente in provincia, finché l'inaspettata ma cospicua eredità da parte di uno zio gli permette di insediarsi a Parigi, per condurre una vita agiata, frequentando i dibattiti culturali ed interessandosi alla produzione degli artisti. Accettato nell'ambiente di **M.me e Monsieur Arnoux**, viene in contatto con l'attività economica svolta da quest'ultimo, che è l'editore di un periodico <<*L'art industriel*>>, che fin dal titolo evidenzia la degradazione dell'arte quando sottoposta ai criteri del mercato. Mr Arnoux è anche imprenditore e proprietario di una fabbrica di ceramiche, che produce scodelle "artistiche" e decorazioni mitologiche per bagni.

D'altro canto il protagonista frequenta il personaggio di **Pellerin**, ex pittore che voleva emulare Veronese e, dopo aver piegato la propria arte al servizio dei politici, finisce per diventare fotografo di professione. Il protagonista incontra poi qualche attore che prostituisce il proprio talento, prestandosi a leggere istrionicamente poesie e discorsi ai banchetti politici.

Disponendo di mezzi finanziari, invece di utilizzarli per dedicarsi risolutamente a qualche attività, Frederic continua nel gioco dei rinvii e delle attese. Nei confronti dei conoscenti è disponibile ad elargire prestiti: passa per generoso, ma quei gesti rivelano la sua tendenza ad evitare i conflitti risolutivi, a cercare equilibri e composizioni provvisorie anche nel campo economico. Non riuscirà tuttavia ad impedire che un vorticoso giro di cambiali travolga nel fallimento le attività di Arnoux; in una scena famosa Frederic assiste all'asta delle suppellettili e degli oggetti di valore conservati

nell'appartamento degli Arnoux; essi sono ormai spogliati di ogni alone o significato artistico, ridotti a cose, distinte tra loro solo in base al prezzo di mercato.

Per quanto riguarda infine le esperienze amorose e sentimentali di Frederic, possiamo accogliere i suggerimenti interpretativi di Stefano Agosti (8), che ha proposto di schematizzare questi rapporti disegnando un quadrato ideale ai cui vertici stanno, oltre a **M.me Arnoux**, altre tre donne: **Louise Roque, Rosanette e Mme Dambreuse**. Come già detto, a M.me Arnoux viene accordato un amore continuamente inappagato: il fatto che sia sposata consente di immaginare un rapporto di devozione nei suoi confronti, simile a quello dei trovatori cortesi al servizio di una castellana irraggiungibile. Per definizione, si tratta di un'esperienza che prescinde sia dal matrimonio che dalla ricchezza che dal possesso. Opportunamente, dal punto di vista della coerenza narrativa, una malattia del figlioletto Eugenio impedisce a Marie Arnoux di recarsi a quell'appuntamento con il protagonista che potrebbe imprimere un cambiamento in quest'amicizia, che invece resta su un piano idillico platonico.

Louise Roque è, a sua volta, una giovane milionaria fortemente attratta da Frederic; si conoscono fin dall'infanzia, ma la frequentazione amichevole non porta al matrimonio da lei auspicato. Infatti Frederic se la lascia "soffiare" da Deslauriers.

Con **Mme Dambreuse**, che rappresenta la dama dell'alta società, si sviluppa invece un amore strumentale, che, quando lei resta vedova, fa sperare il protagonista di poterla sposare, ereditando le ricchezze del defunto marito, banchiere famoso e promotore di affari poco chiari. Ma la vedova non ottiene l'eredità e il rapporto si guasta.

Un rapporto meno basato sul calcolo strumentale viene vissuto dal protagonista con la cortigiana **Rosanette**, conosciuta a un ballo in maschera; per un certo periodo egli gode dei suoi favori sessuali a turno con Monsieur Arnoux; con questa mantenuta si verificano momenti che prescindono sia dalla ricerca della ricchezza che dal matrimonio. Frederic, non avendo compiuto la conquista di Marie Arnoux, arriverà a dire, prima dell'amplesso con Rosanette, <<*Seguo la moda, mi riformo*>>. Per varie settimane, la passione sensuale di questa coppia funziona come un perfetto parallelo della passione politica che si scatena tra le strade e le piazze di Parigi. Invece, nei rapporti con Mme Dambreuse, per eccitarsi, il protagonista ricorre all'immagine di Marie Arnoux o della stessa Rosanette. Da quest'ultima ha anche un bambino, che muore abbastanza presto.

Tutto sommato, sarebbe abbastanza facile concludere che il nostro protagonista sia un semplice vigliacco, che non si sottrae ai desideri delle donne e si destreggia tra loro ricorrendo alle bugie e alla malafede. Ma c'è in lui probabilmente anche una dose di sofferenza interiore che pare rinviare al fantasma materno, di cui le varie donne incarnano diversi aspetti: <<*Marie Arnoux è la madre idealizzata, ma inaccessibile; Rosanette la madre ingenua, primitiva ed esigente, e Mme*

Dambreuse, infine, la madre crudele, che si diverte a umiliare, ma al tempo stesso seducente e innamorata>> (9).

Resta il fatto che Frederic si perde nella sua inerzia morale e preferisce restare legato alle rassicuranti fantasie di un amore impossibile, piuttosto che mettersi in gioco realmente. Le sue difese narcisistiche incanalano quindi il corso della sua vita nella stagnazione, imprimendo al racconto un andamento opposto rispetto al romanzo di formazione. Non c'è sviluppo, né ricerca, né crescita in umanità per un simile personaggio; al massimo la presa d'atto del vuoto.

Non sono più possibili né il dramma né la tragedia; semmai resta qualche spazio per la comicità o per il paradosso (come nell'episodio del duello per difendere l'onore di Rosanette).

Ciò spiega tra l'altro perché lo scrittore Henry James parlò, a proposito di questo testo, di “*epopea del banale*”.

Nelle intenzioni si trattava di un giudizio limitativo, tuttavia sintetizza efficacemente la diagnosi che Flaubert esegue sulla condizione tipica del soggetto borghese nella fase della modernità dispiegata. Infatti lo spazio per l'individuo e il suo agire risulta sempre più prossimo allo zero, via via che si va concludendo il XIX secolo, con il trionfo della grande industria, della grande finanza e l'affermarsi dei monopoli. Il mito, così caro alla cultura romantica, del grande uomo capace di forgiare il proprio destino con la volontà eroica e l'iniziativa, sia nella sfera pubblica sia nella sfera privata, si dissolve. A cavallo dei due secoli nella letteratura europea diventeranno sempre più numerosi gli antieroi, personaggi immaturi, impotenti di fronte alla realtà; si andrà affermando il nuovo tipo umano del- l’“*inetto a vivere*”, che possiamo incontrare ad esempio nel protagonista del romanzo “*Senilità*” di Italo Svevo (1898), di cui ci siamo occupati l'anno scorso. In questa più ampia prospettiva può essere, a buon diritto, considerato anche il romanzo di Flaubert.

Ciò consente inoltre di comprendere meglio perché Flaubert non faccia nulla per rendere simpatico il protagonista, per corredarlo di qualche dote positiva spiccata (al di là di tratti superficiali di generosità, nostalgia dell'innocenza, generiche intenzioni di perfezionarsi per diventare degno dell'amore di Marie Arnoux, entusiasmi passeggeri, finezza, bisogno più o meno sincero di affetto). Al più l'autore mostra una certa indulgenza nel rappresentare le sue debolezze della volontà, dell'intelletto e del cuore, perché è consapevole che sono difetti mediamente distribuiti in tutti noi e che la vita, nel suo scorrere, non comporta di per sé – né grandi possibilità di oltrepassare la mediocrità né ostacoli completamente insormontabili per chi voglia seriamente provarci. Nel complesso l'esistenza si snoda indifferente alle nostre velleità e tende a svanire, conservando il proprio senso inesplicabile e disperdendo l'amore, le promesse di bellezza, di libertà e di giustizia nel suo fluire, che di volta in volta ci si presenta attraverso eventi più o meno casuali.

Il compito della letteratura sarà allora quello di immergerci in questo ritmo, mediante un sistema di echi, richiami a distanza, dissonanze, occasioni capaci di restituirci la fugacità del tempo e il disgregarsi delle illusioni. Non a caso viene spesso citata la frase di Flaubert in cui dichiarava l'intenzione di scrivere un libro “*sul niente*”.

5.3 Qualche cenno agli aspetti formali

Per raggiungere il proprio scopo, nell' “*Educazione sentimentale*” l'autore ricorre ad alcuni procedimenti espressivi peculiari. Un primo modo, per comunicare il caos della vita senza deformazioni da parte dello scrittore, consiste nel ricorso ad una sintassi particolare, capace di adattarsi alla varietà delle situazioni: la pagina scritta accosta le frasi, senza esplicitare legami di causa o di scopo delle azioni, in uno sviluppo privo di gerarchie di senso, avvicinandosi alla forma del puro elenco, nel quale vengono accatastati piccoli eventi disparati e incontrollabili. Un campione rappresentativo di tutto ciò è dato nel terzo brano in fotocopia, prelevato dal primo capitolo della parte III.

Un secondo aspetto ha invece a che fare con la presenza nel testo dell'**autore**, che per Flaubert deve essere garantita ma **non visibile**, esprimendosi sommessamente attraverso il punto di vista dei personaggi. Dal punto di vista tecnico ciò si traduce nello **stile indiretto libero**. Facciamo un piccolo esempio, che riguarda la reazione psicologica e superstiziosa di Marie Arnoux alla malattia del figlio:

<<Il pensiero di Frederic le si presentò tutt'a un tratto in modo preciso, inesorabile. Era un avvertimento della provvidenza: anche se il Signore, nella sua misericordia, aveva voluto risparmiarle per ora la punizione. Quanto avrebbe dovuto spiare, in futuro, se avesse perseverato in quell'amore. Suo figlio, di certo sarebbe stato colpito a causa di lei, lo vide giovane uomo ormai, ferito in qualche sfida, portato via su una barella, moribondo>>.

Come si comprende, qui non abbiamo un discorso diretto tradizionale con i due punti e le virgolette, che permette di attribuire il pensiero al personaggio; ma non c'è neanche una costruzione oggettiva introdotta da “che” (“Madame Arnoux pensò che fosse un avvertimento della provvidenza”). Abbiamo invece una soluzione più ambigua o sfumata, che mescola punto di vista dell'autore e percezioni del personaggio.

Infine non possiamo fare a meno di ricordare un tratto espressivo cui **Proust** attribuì grande rilievo positivo: l'uso dell'ellisse, del vuoto temporale e dello **spazio bianco** sulla pagina. L'esempio più macroscopico si trova nel penultimo capitolo.

<<Egli viaggiò.

Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto la tenda, lo stordimento dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle amicizie interrotte.

Ritornò>>.

Qui, più che di fronte a un riassunto, siamo di fronte a un sommario, a un concentrato di azioni in pochissime righe. Non si parla di ore, giorni, settimane ma del trascorrere degli anni e dei decenni. Il brano è nettamente separato nel testo dal capitolo precedente, che si interrompe per lasciar posto ad un enorme “spazio bianco”, che censura ogni commento superfluo del narratore.

5.4 Ibsen e la storia del dramma

Poiché la prossima volta ci occuperemo di due testi teatrali, scritti dal norvegese **Henrich Ibsen** (1828-1906), proviamo a fissare qualche coordinata culturale per meglio inquadrare la sua produzione creativa. E' superfluo ricordare che, per molti aspetti, l'autore viene considerato uno dei padri del dramma moderno.

George Steiner (10) ha scritto: <<Con Ibsen la storia del dramma ricomincia da capo. E basta questo a farne il più importante drammaturgo dopo Shakespeare e Racine>>. La novità di Ibsen, secondo questo studioso, non consiste nel rifiuto delle convenzioni drammaturgiche esistenti, né degli espedienti –ormai logori- del teatro tradizionale (come, ad esempio, “il passato misterioso, la lettera intercettata, o la confessione sul letto di morte”), ma nel fatto di essersene servito per trattare <<gravi e urgenti problemi sociali>>.

Ibsen nacque a Skien, nella Norvegia sud-orientale, nel 1828 e morì a Cristiania –oggi Oslo- nel 1906. La sua produzione è assai vasta e può essere suddivisa, per comodità, in tre periodi (11).

Il primo di essi (1850-73) è di stampo romantico: dopo aver portato in scena opere ispirate alle storie e al folklore norvegese, l'autore scrive tre opere significative. La prima, “*Brand*” (1866), propone la figura di un sacerdote seguace di un Dio che gli impone scelte drastiche e assolute, fino al sacrificio di sé. Del tutto diversa la figura centrale di “*Peer Gynt*”: si tratta di un giovane uomo curioso, millantatore, irridente e amorale, che si muove con la leggerezza di un sognatore (1867). L'opera fu musicata da Grieg. Il terzo testo, “*Cesare e Galileo*” (1873) viene dedicato alla figura di Giuliano l'apostata ed è centrato sul tema della conciliabilità tra paganesimo e cristianesimo.

A partire dal 1875 si apre la fase dei drammi sociali, in cui Ibsen elabora una sua personale versione del realismo e del naturalismo. Il primo testo notevole è *“Le colonne della società”*, in cui i personaggi scavano nel loro passato sull’onda della memoria, per rintracciare le origini della loro infelicità presente. Nel 1879 apparve l’opera più discussa di Ibsen, che segnò la sua affermazione nel panorama letterario europeo. L’opera era intitolata *“Casa di bambola”* ed affrontava la cosiddetta *“questione femminile”*; su di essa ci soffermeremo tra poco. Con *“Spettri”* (1881) l’autore mise quindi in scena lo sfacelo di un’altra famiglia borghese, segnata da tare ereditarie.

La terza fase della produzione di Ibsen è caratterizzata dal superamento del realismo in una direzione simbolica e comprende i principali drammi della maturità: *“L’anitra selvatica”*; *“Casa Rosmer”*; *“La donna del mare”*; *“Hedda Gabler”* (1890). Su quest’ultimo testo ci soffermeremo adeguatamente. Ad eccezione di *“La donna del mare”*, tutte queste opere si concludono con la morte del protagonista; la visione cupa dell’esistenza prosegue anche negli ultimi drammi, come *“Il costruttore Solness”* e come *“John Gabriel Borkman”* (1895-96).

Forse, andando alla ricerca di consonanze con la grande cultura europea dell’Ottocento, potremmo osservare che sia il superamento della tragedia e dell’idealismo romantici sia l’indagine spinta nelle profondità dell’esistenza di singoli soggetti, presentano tratti di sapore Kirkegaardiano; il dramma di tante “anime vacillanti”, impegnate in un confronto con un universo e una società che le soffocano attraverso le rigide convenzioni borghesi, la tesa esplorazione di un territorio interiore sotterraneo rispetto alla superficie della vita quotidiana possono suggerire rinvii a Dostoevskij; mentre nella fase finale è percepibile il riferimento ad aspetti e motivi del nichilismo di Nietzsche.

In relazione alla storia del teatro, infine, va ricordato che nelle opere della maturità e della vecchiaia Ibsen tenne criticamente conto dei risultati cui erano pervenuti altri due drammaturghi: **Strindberg** e **Cechov**.

In un suo intervento del 2006 **Claudio Magris** ha scritto:

<<Ibsen è un momento fondamentale e fondante di quella mutazione che ha scosso e trasformato la civiltà occidentale, uno sconvolgimento che non si è ancora riassetato. Molti grandi scrittori e filosofi che hanno affrontato questo mutamento- la crisi del soggetto, il nichilismo, la vita vera e la sua assenza, il rapporto tra l’esistenza e il suo significato- sono partiti da un confronto con la sua opera (...) A questa problematica, a volte maschilmente aspra e tirannica, Ibsen ha saputo spesso dare un’altissima, struggente voce poetica, esprimendo la nostalgia e l’amore, la femminilità dell’esistenza e del mondo>> (12).

NOTE ALLA LEZIONE 5

1. Robert Marthe, *"Origines du roman et roman des origines"*, Balland, Parigi 1982.
2. Cfr. Magris Claudio, *"Flaubert e il libro su niente"* in *"Itaca e oltre"*, Garzanti, Milano 1999, pp.16 ss.
3. Flaubert Gustave, *"L'educazione sentimentale"*, in *"Opere"* Vol. II, Mondadori, Milano 2000.
4. Il nostro discorso ha ripreso ampiamente lo studio di Franco Moretti intitolato *"Il romanzo di formazione"*, Garzanti, Milano 1986.
5. Flaubert Gustave, *"L'educazione sentimentale"*, in *"Opere"* Vol. II, Mondadori, Milano 2000.
6. Brombert Victor, *"The Novels of Flaubert"* (1966), trad. it Il Mulino, Bologna 1989.
7. Cfr. la *"Nota introduttiva"*, apposta da Giovanni Bogliolo all'edizione Mondadori nella collana *"Meridiani"*, cit.
8. Agosti Stefano, *"Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert"*, Il Saggiatore, Milano 1981.
9. Miller Alice, *"Il bambino inascoltato. Realtà infantile e dogma psicanalitico"*, Bollati-Boringhieri, Torino 1989, p.90.
10. Steiner George, *"Morte della tragedia"*, Garzanti, Milano 1976, p.225.
11. Perrelli Franco, *"Introduzione a Ibsen"*, Laterza, Roma Bari 1988. Dello stesso autore utile il contributo dedicato a *"La grande stagione del teatro scandinavo"*, pubblicato nel vol. II di Alonge R.- Davico Bonino G. (a cura di): *"Storia del teatro moderno e contemporaneo"*, Einaudi, Torino 2000.
12. Magris C., *"Pretendere di vivere"*, articolo per il Corriere della Sera, poi compreso in: *"Alfabeti. Saggi di letteratura"*, Garzanti, Milano 2008.