

**studi  
germanici**



**5** **2014**

# Naturalismo e avanguardia.

## Aspetti della poetica del naturalismo tedesco

Giuliano Baioni

1. - La polemica nietzscheana contro l'idealismo eclettico e decorativo della *Gründerzeit* e contro l'accademismo degli epigoni classico-romantici viene apparentemente ripresa dai proto-naturalisti. Sin dalla prima delle *Unzeitgemäße Betrachtungen* Nietzsche aveva definito la cultura del suo tempo *ein System der Nicht-Kultur* e aveva indicato nella frattura tra forma e contenuto, tra vita e arte la caratteristica fondamentale del *Bildungsphilistertum* che attraverso gli apparati delle università e delle accademie e gli organi della stampa e della letteratura di consumo trasformava ogni esperienza d'arte e di pensiero in un fenomeno istituzionale. Anche i fratelli Hart nel primo numero dei «Kritische Waffengänge» (1882) insorgono contro la convenzione e parlano di un «eldektischer Dilettantismus», di una «Flutwege novellistischer Fabrikarbeit» (*Man.* 20);<sup>1</sup> e allo stesso modo M. G. Conrad, nell'espone il programma della sua rivista «Die Gesellschaft» (1885), si scaglia contro il «journalistischer Industrialismus» dei romanzi e delle riviste per famiglie (*Man.* 55). Se tuttavia Nietzsche aveva affermato che la cultura poteva essere se medesima solo in quanto fosse cultura 'inattuale' e ciò significa diretta *a priori* contro lo spirito del tempo, i *Jüngstdeutsche* proclamano proprio la necessità di una *zeitgemäße Literatur*.

Il loro problema, come scriveva H. Hart nel 1878, sembra essere «l'influsso sulla letteratura degli attuali rivolgimenti nella scienza e nella tecnica» (*Man.* 15); ma il loro volenteroso tentativo di colmare la frattura tra lo scientismo positivista e l'idealismo artistico dell'istorismo è a sua volta eclettico ed epigonale. Le prese di posizione programmatiche dei vari Hart, Conrad, Conradi, Bölsche, von Troll-Borostyani e dei molti altri che E. Ruprecht ha raccolto nei suoi *Literarische Manifeste des Naturalismus* sono, con pochissime eccezioni, delle pie manifestazioni di piccolo riformismo borghese. L'aggiornamento

<sup>1</sup> Con la sigla *Man.* seguita dal numero della pagina citiamo: *Literarische Manifeste des Naturalismus, 1880-1892*, a cura di E. Ruprecht, Stuttgart 1962.



della letteratura ai risultati della scienza e della tecnica, che H. Hart reclama già nel 1878 nella «Neue Welt», anticipa tutti gli equivoci del più noto *Für und gegen Zola* (1882), di *In his signis pugnabimus* (1882), dello *Unser Credo* (1884) di H. Conradi e della *Vorrede* (1885) di M. G. Conrad. Ché dietro il ritardo della letteratura sulla scienza, unanimemente indicato come il compito fondamentale della nuova generazione, si cela – a ben guardare – solo il ritardo della letteratura tedesca su quella francese. «Das jüngste Deutschland – skriverà Hermann Bahr nel 1893 – hat sich ursprünglich erhoben, nicht gegen eine bestimmte Litteratur, sondern weil es überhaupt gar keine Litteratur gab, und mit keinem anderen Programme als der unwiderstehlichen Sehnsucht, wieder eine Litteratur zu schaffen».<sup>2</sup> In effetti, l'unico dramma di questa generazione è che alla potenza politica del *Reich* sorto dalla vittoria sulla Francia non corrisponda una potenza culturale degna dello *status* di impero da poco assunto dalla nazione. La loro missione – come scrivono i fratelli Hart – è di creare una nuova letteratura nazionale che scaturisca «dall'anima popolare germanica» e sia l'orgogliosa espressione «del possente risorgimento della nazione» (*Man.* 21). Il loro compito è di condurre a termine il grande edificio costruito dai classici: «Der Bau, den unsere Heroen aufgeführt, ist noch nicht vollendet; unsre Sache ist es, ihn auszubauen» (*Man.* 38).

Una condizione di epigonismo dunque, di cui essi sono estremamente consci e che rappresenta senza dubbio la radice del verboso velleitarismo della loro polemica;<sup>3</sup> e soprattutto una condizione nella quale il reiterato appello al metodo scientifico rappresenta solo un appiglio per trarsi dalle secche della riproduzione epigonale. Su quali basi, infatti, sarà possibile coronare il grande edificio costruito dai classici? Su una base diremmo quantitativa o verosia sui nuovi materiali, sui nuovi temi, sui nuovi contenuti che la realtà politica del *Reich* e le scoperte della scienza moderna possono fornire alla nuova

<sup>2</sup> H. Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus*, a cura di G. Wunberg, Stuttgart 1968, p. 123.

<sup>3</sup> La condizione di epigonismo in cui si sviluppa il naturalismo teorico è ben individuata, tra gli altri, da R. Hamann - J. Hermand, *Naturalismus*, Berlin 1959, p. 15 e soprattutto da E. Ruprecht, nell'introduzione a *Literarische Manifeste des Naturalismus*, cit., p. 4.



generazione. Nonostante i classici, dunque, e grazie a Bismarck e alla scienza – sembrano argomentare i fratelli Hart – è ancora possibile creare una grande letteratura che non sia vuota ed esangue ripetizione di temi ormai sorpassati; questa nuova letteratura potrà essere solo una poesia in armonia con il *Zeitgeist*, «denn die experimentelle Literatur ist ebenso die Literatur unseres wissenschaftlichen Zeitalters wie die romantische und klassische Dichtung einem Zeitalter der Scholastik und Theologie entsprochen hat» (*Man.* 31).

La citazione dello sperimentalismo zoliano, bollato come «ein Gewebe von Einseitigkeiten, falschen Voraussetzungen, Entstellungen und halben Wahrheiten» (*Man.* 31), è tuttavia solo un pretesto polemico contro la *Backfisch-Literatur* diffusa dalla *Gartenlaube* e contro il “Carrikatur-Idealismus” di Gottschall e compagni; e trova infatti immediatamente un *Ersatz* tedesco e nazionale nel realismo dello *Sturm und Drang* e del *Junges Deutschland*. Con ciò il naturalismo teorico diventa manifestamente un’operazione di riporto. Si combatte, è vero, il classicismo accademico che Goethe, come si legge, avrebbe introdotto nella letteratura tedesca con la *Iphigenie*, ma si esalta al tempo stesso un «Naturalismus des Genies» (*Man.* 34) che, a differenza dal morboso e deprecabile realismo zoliano, deve rappresentare «das rechte Medium zwischen erdfrischem Realismus und sittlich hoher Idealität, zwischen kosmopolitischer Humanität und gesundem Nationalismus» (*Man.* 16, 34).

Il nuovo realismo in sostanza è, a dispetto dei suoi echi stürmeriani, una mera citazione, nello spirito dell’istorismo, della cultura di Weimar dalla quale si mutua non solo l’idea della bella sintesi equilibratrice di realtà e di idealità, ma anche della missione pedagogica della poesia. È quanto sostiene Irma von Troll-Borostyani in *Die Wahrheit im modernen Roman* (1886). Zola è l’alfiere di quel “Trivialismus” che passa sotto il nome di naturalismo; questo non riflette attraverso la rappresentazione delle ingiustizie della società la pura idealità umana, ma si compiace della rappresentazione della miseria e della degradazione laddove la missione dell’arte e della poesia è di educare l’umanità «durch die sanft siegende Macht der Schönheit» (*Man.* 77).

Certo, la critica che la Borostyani muove a Zola – o a quello che lei credeva fosse Zola – è, nella sua astrazione, pertinente; soprat-



tutto quando afferma, con K. Bleibtreu (*Man.* 84), che chi si attiene al puro mondo dei fenomeni è altrettanto falso ed unilaterale di chi si ispira solo al mondo delle idee. Ma il continuo, insistente, toccante richiamo alla buona, consolatoria, nobile verità della sintesi<sup>4</sup> fa subito intendere che se la storia del primo naturalismo tedesco è innanzi tutto la storia della ricezione della dottrina zoliana, il suo problema fondamentale è a ben guardare soltanto quello del decadentismo. Di Zola si cerca di filtrare un generico richiamo alla realtà, l'impegno di una attualità letteraria che abbandoni i paludamenti e le maschere dell'eclettismo; ma se ne combatte, come si è visto, l'indugio sui temi della malattia, del vizio e della degenerazione. Il naturalismo francese, convenientemente riveduto e corretto e soprattutto adattato alle tradizioni dell'idealismo tedesco, si riduce in questo modo ad una assimilazione della poesia alla scienza che, lungi dall'essere sperimentalismo, è solo una ritirata strategica della morale piccolo-borghese di fronte ai pericoli del decadentismo.

L'evoluzionismo darwiniano<sup>5</sup> si presta egregiamente a questa operazione di riduzione metodologica, massimamente in *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887) di Wilhelm Bölsche, che concilia facilmente l'idea della continua promozione biologica della specie con le più oleografiche illustrazioni della tradizione weimariana. L'evoluzione positiva in virtù della quale, come si legge, «das Gesunde verdrängt wird durch ein Gesunderes», gli fornisce lo schema del suo asserito naturalismo antizoliano: «Ich erwarte eine neue Literatur – scrive il Bölsche polemizzando contro il decadentismo di Zola – die uns mit derselben Schärfe das Gegenstück, den Sieg des Glückes in Folge wachsender, durch Generationen vererbter Gesundheit, in Folge fördernder Verknüpfung des schwachen Individuellen mit einem starken Allgemeinen in Vergangenheit und Gegenwart vorführen soll» (*Man.* 97). La nuova letteratura fondata sull'oggettività del metodo

<sup>4</sup> Cfr. anche l'intervento di B. Wille, *Idealismus - Naturalismus - Realismus* (*Man.* 143) ove il termine di *Realismus* rappresenta la sintesi di *Idealismus* (tesi) e *Naturalismus* (anti-tesi).

<sup>5</sup> Sul darwinismo in Germania è utile l'aneddotica di F. Bolle, *Darwinismus und Zeitgeist* in: *Zeitgeist im Wandel*, a cura di H. J. Schoeps, Stuttgart 1970, pp. 235-270.



scientifico – così ancora il Bölsche – dovrà in sostanza eliminare scrupolosamente da se medesima ogni resto di individualismo, il che significa ogni traccia di soggettività romantica, la quale, nel quadro dell'evoluzione positiva della specie, può rappresentare soltanto l'eccezione patologica all'ideale stato della norma e della salute (*Man.* 90). Bölsche riconosce infatti un solo grande principio che regge tutto l'edificio del suo monismo: «Das gesicherte Gleichmaß, der Zustand des Normalen, die Gesundheit» (*Man.* 95).

Non si potrebbe immaginare mistificazione più ingenua dell'equazione naturalistica e decadentistica di individuo e malattia. Nell'anno in cui usciva in Germania la traduzione di *Genio e follia* del Lombroso, il 1887 appunto, la famosa condanna goethiana del romanticismo deve prestarsi alla formulazione di un nuovo classicismo positivista fondato sull'equazione plurima di idealità, norma, salute, felicità. Il “sano realismo” del Bölsche che, diversamente dal morboso verismo zoliano, indica come oggetto della poesia «das Harmonische, in seiner Existenz Glückliche und Normale» (*Man.* 96), si rivela immediatamente essere un nuovo accademismo normativo che tenta di salvare nel metodo e nell'*ethos* della scienza il virtuoso idillio della morale borghese. Ché la proclamata riconciliazione della poesia con la scienza non è già il problema della scienza per la letteratura, bensì la semplice riduzione del fare poetico al criterio dell'efficienza strumentale, ove l'elemento morboso e irrazionale del genio è annullato nella categoria del fare artigianale.

«Arbeiten wir!» proclama il Bölsche. Il principio del progresso tecnico viene applicato, sotto l'etichetta della sperimentazione, anche all'opera di poesia introducendo nel processo della produzione letteraria la nozione quantitativa di strumentazioni espressive che consentono alla poesia di progredire allo stesso modo della scienza (*Man.* 100).<sup>6</sup> I sensi, che devono essere gli strumenti di questa riduzione del reale alle categorie della *bewußte Welt*, escludono rigorosamente da se medesimi qualsiasi elemento inconscio e istintuale, assicurando in questo modo il regresso del borghese nell'operoso idillio della ra-

<sup>6</sup> Cfr. anche H. Hart, *Die realistische Bewegung* (*Man.* 150), che ribadisce la perfettibilità della ricerca letteraria in rapporto a quella scientifica.



zionalità tecnico-strumentale. La forma razionale dell'io negato viene semplicemente trasferita alla società che ne assume tutte le funzioni, costituendosi sulla metafora classica dell'entelechia dopo aver sostituito alla nozione della monade individuale quella collettiva della specie.

Il nuovo realismo è insomma, come già si è detto, una citazione eclettica dell'umanesimo weimariano e la sua funzione è, anche in questo caso, dichiaratamente antiromantica. L'arte come pulito, onesto, puntuale esercizio artigianale si difende dai demonismi erotici e vitalistici dell'ispirazione e si riconosce totalmente, anticipandole, nelle manniane *Wonnen der Gewöhnlichkeit*. La umiltà del laborioso letterato-sperimentatore ha molto ben compreso che il mondo, visto attraverso il prisma dell'io, si decompone, che l'io è *a priori* l'elemento patologico della decadenza, che la specie, in altre parole, può morire ed essere tragica solo nell'individuo. Perciò il nuovo realismo recupera la *Humanität* weimariana per il più edulcorato positivismo, e allontanando da se medesimo il morbo della genialità porta il suo contributo allo spirito dell'efficienza tecnico-scientifica del nuovo *Reich*. Non c'era davvero – come scriverà Hermann Bahr – nessuna situazione rivoluzionaria, così come «non c'era nessuno da detronizzare». «Le nuove idee non avevano nemici»<sup>7</sup> perché rappresentavano una operazione, provinciale e filisteica, di aggiornamento riformistico della borghesia liberale che, nel momento della massima crisi del liberalismo tedesco, cercava di acquisire e di assimilare a se medesima, almeno culturalmente, la realtà feudale e reazionaria della Germania imperiale. Anche gli intellettuali in sostanza vogliono partecipare alla grande opera realizzata dalla nazione, sicché il progettato rinnovamento della letteratura tedesca, non per nulla in polemica competitiva con la nuova letteratura francese, deve rappresentare il *pendant* culturale dell'impresa politica di Bismarck al quale i fratelli Hart, puntualmente, si erano già rivolti con una lettera aperta per chiedergli l'istituzione di un *Reichsamt* per le arti e le lettere (*Man.* 26).

<sup>7</sup> H. Bahr, *op. cit.*, p. 122.



\* \* \*

2. - I risultati teorici più interessanti del primo naturalismo tedesco, quanto mai equivoco e contraddittorio data l'assoluta mediocrità dei suoi rappresentanti, si hanno solo quando la metafora ottimistica dello sviluppo evolutivo fa posto alla metafora pessimistica della lotta per l'esistenza dietro la quale si nascondeva, secondo la nota interpretazione di Engels, il principio della concorrenza capitalistica.

Si è appena accennato al carattere di recupero epigonale e riformistico che l'idea dell'evoluzione positiva assume per molti teorici del protonaturalismo. L'immagine dell'evoluzione che nel classicismo di Weimar aveva avuto la funzione di significare, in un'epoca rivoluzionaria, un armonioso progresso etico-estetico dell'umanità fondato sulla natura, serve ora per delineare l'idea di una continua promozione biologica e civile della specie che, essendo *a priori* necessaria e positiva, esclude qualsiasi intervento attivo di rivolgimento, di pianificazione o di progettazione da parte dell'uomo che deve solo assecondarne il movimento. Questo schema, che non ha ancora recepito l'idea della lotta per l'esistenza, ha – come è naturale – una funzione di copertura ideologica. Esso attribuisce indirettamente agli apparati politici ed economici costruiti dal *Reich* l'organicità di un tutto necessario e naturale di cui l'individuo (il suddito) non può che essere funzione. Questo processo di oggettivazione dell'individuo nell'idea della specie rende così possibile quel rammodernato e rivestito classicismo del progresso di cui s'è detto; e i termini di adeguamento e di *Anpassung* della letteratura alla scienza, usati dai vari Hart, Conrad, Bölsche e compagni, rivela appunto il carattere accademico e idealistico di questo realismo progressivo piccolo-borghese, che rifugge da tutte le tentazioni dell'individualismo pessimistico e musicale. Il movimento che esso propone per la letteratura è allora a sua volta un movimento organico, armonico e naturale: «Die Entwicklungsstadien der Poesie – osserva ad esempio W. Kirchbach – behalten ihre Werte für die Nachkommenden», ove l'idea della continuità della tradizione non è per nulla intesa in senso dialettico, ma vuole esprimere unicamente una continuità biologica, perché il progresso, come si assicura, non distrugge i valori della tradizione, ma li





ingloba in uno stadio organico superiore di cui essi rappresentano il seme nei confronti della pianta, la cellula nei confronti dell'organismo (*Man.* 115). La metafora biologica fa sì che il nuovo sia ereditariamente il prodotto organico del vecchio, e in questo concetto dell'ereditarietà positiva viene risolta l'ormai evidente frattura delle generazioni e si evade al tempo stesso il problema, già definito da Nietzsche nelle sue *Unzeitgemäße Betrachtungen*, del conflitto istituzionale tra la convenzione e l'innovazione culturale.

Fondamentalmente diversa è la funzione che per la cultura del tempo assume la metafora della lotta per l'esistenza, in virtù della quale la nozione di progresso non viene più affidata all'idea di una armoniosa, pacifica e passiva necessità dell'evoluzione che ricordava, sin troppo da vicino, lo sviluppo vegetale della pianta archetipica goethiana, bensì all'idea della competizione<sup>8</sup> e, diremmo quasi, alla ferinità di un tragico conflitto esistenziale. Attraverso la metafora dello *struggle for life* l'idea ottimistica, classicheggiante e contemplativa dell'evoluzione lineare che non conosce salti e fratture qualitative viene sostituita dall'idea di una conflittualità permanente che, se porta il nome di Darwin, è in realtà il primo chiaro sintomo dell'influsso di Nietzsche.<sup>9</sup>

I presupposti storici e sociologici di questo fondamentale mutamento di prospettiva sono da ricercarsi probabilmente nella grande crisi politica e ideologica del liberalismo tedesco, che coinvolge tutta la tradizione dell'illuminismo weimariano. La costituzione della *Sozialistische Arbeiterpartei* (1875), la fondazione delle due confederazioni degli industriali e degli agrari e, parallelamente, della *Deutschkonservative Partei* (1876), i *Sozialistengesetze* e la scissione del partito liberale (1878), l'inizio infine, con i *Schutzzollgesetze*, della politica del neomercantilismo imperialistico sono tutte fasi dell'ineluttabile processo di decomposizione del liberalismo classico.<sup>10</sup> L'era del capitalismo romantico, ispirato al principio della libera concorrenza individuale, si conclude in modo definitivo; si inaugura l'epoca

<sup>8</sup> Cfr. M. Steiner, *Die Lehre Darwins in ihren letzten Folgen. Beiträge zu einem systematischen Ausbau des Naturalismus*, Berlin 1908, p. 100.

<sup>9</sup> Cfr. P. Pütz, *Friedrich Nietzsche*, Stuttgart 1967, p. 63ss.

<sup>10</sup> Cfr. H. Rosenberg, *Probleme der deutschen Sozialgeschichte*, Frankfurt 1969 e *Moderne deutsche Sozialgeschichte*, a cura di H. Wehler, Köln 1966.



del capitalismo programmato e pianificato delle grandi concentrazioni bancarie, dei grandi *trusts* controllati dall'apparato dei burocrati politici, dei tecnocrati e dei *managers*.<sup>11</sup> Si assiste già, in sostanza, a quel grande fenomeno della sempre più stretta interdipendenza di ricerca scientifica, applicazione tecnologica, potenza politica e commerciale che caratterizza l'età moderna.

La trasformazione della scienza in tecnica e la conseguente creazione di automatismi burocratici e produttivi di cui l'individuo era, sempre più chiaramente, solo funzione, rappresenta un salto qualitativo di tale portata che non poteva non essere recepito dalla cultura del tempo. L'idea del progresso allora non poteva più identificare, in questo nuovo contesto, scienza e natura nella categoria della contemplazione disinteressata delle eterne leggi del cosmo; doveva invece prendere atto che la scienza, sotto la specie della tecnica, si era trasformata in apparato, in congegno, in un sistema autosufficiente di strumenti di potere che modificavano non solo la natura, ma anche (quel che più conta) la società dell'uomo.<sup>12</sup> Lo comprende ancora il Kirchbach quando, probabilmente sulle orme di Nietzsche, osserva che la tecnica dei moderni mezzi di comunicazione e di informazione ha rivoluzionato la vita dell'uomo; annullando lo spazio e il tempo essa diffonde le più diverse esperienze a livello di massa, e nello stesso momento in cui la riduzione dello spazio moltiplica la velocità del tempo aumenta in proporzione il ritmo dell'evoluzione delle convinzioni morali, civili e letterarie (*Man.* 112). Il Kirchbach, certo, tenta poi – come si è già osservato – una soluzione di carattere idealistico magnificando la tecnica come trionfo dello spirito umano (*Man.* 113); ma l'essenziale, ci sembra, è che egli abbia individuato, accanto alla vecchia idea dell'evoluzione, la presenza di un fenomeno qualitativamente nuovo che affida il movimento del progresso non più alle leggi della natura, ma alla tecnica appunto, che si è costituita

<sup>11</sup> Cfr. H. Böhme, *Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und im 20. Jahrhundert*, Frankfurt 1968; cfr. anche J. Habermas, *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt 1969, p. 74ss.

<sup>12</sup> Per la distinzione dei concetti di *Entwicklung* e di *Fortschritt* cfr. K. Löwith, *Das Verhältnis des Fortschritts* in: *Die Idee des Fortschritts*, a cura di E. Burck, München 1963, pp. 17-40.



nella sua logica e nella sua autonomia e soprattutto nel suo illimitato dinamismo al di sopra della natura e della società.

Se, ora, l'idea classica del progresso ispirato alla natura e fondato sulla natura consentiva di conciliare idealisticamente l'evoluzione della natura stessa con il progresso della scienza e della cultura, l'idea del progresso tecnico apriva tra scienza e cultura quella dicotomia di fondo che Nietzsche aveva già denunciato nelle sue *Unzeitgemäße Betrachtungen*. La cultura non poteva più invocare il metodo della scienza come descrizione e analisi della natura; doveva invece fare riferimento alla scienza come sovrastruttura, rilevarne, almeno intuitivamente, il principio della razionalità tecnico-formale e rinvenirne gli effetti nella vita stessa della letteratura e dell'arte.

La polemica letteraria si pone in questo modo, per la prima volta, in termini veramente moderni con la scoperta del fenomeno della istituzione e della convenzione come insieme di cristallizzazioni formali e di meccanismi passivi di riproduzione, che soffocano e violentano la mutevole verità della natura vivente. Con ciò la vita della letteratura non è più semplicemente progresso, per favorire il quale era necessario e sufficiente adeguare il metodo della poesia al metodo delle scienze sperimentali e colmare così il ritardo delle scienze umane sulle scienze naturali; essa è invece perpetuo conflitto tra l'istituzione e l'innovazione, tra il vecchio e il nuovo. Allo stesso modo in cui la natura affidava la propria evoluzione alla lotta tra organismi vecchi e organismi giovani, la cultura si costituiva come lotta delle generazioni ove il nuovo e il giovane della vita entravano in un conflitto insanabile e senza possibili sintesi dialettiche con il convenzionale e il vecchio dell'istituzione. Se così il termine dell'evoluzione era suscettibile di aggiornamenti idealistici e classicheggianti, quello della lotta per l'esistenza introduceva per la prima volta nella letteratura tedesca degli 'anni ottanta' lo schema conflittuale dell'avanguardia.

\* \* \*

3. - L'intuizione della cesura prodotta dalla rivoluzione tecnico-scientifica nella cultura dell'uomo porta alla formulazione di quella



nuova categoria della *Moderne* che Eugen Wolff coniò nel 1886 in una conferenza al «Verein Durch», pubblicata poi nel 1888 nel saggio *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne*. Il Wolff è, a dire il vero, molto confuso e superficiale; il suo unico merito, oltre a quello che gli viene dall'essere l'inventore del fortunato neologismo, è di aver compreso, soprattutto in *Zehn Thesen* (1888), che la vita della letteratura può essere determinata ormai solo dalla lotta di gruppo e di generazione contro l'autorità dell'istituzione (*Man.* 142).

Molto più intelligente e più acuto il saggio *Naturalismus schlechtweg!* (1886) di Julius Hillebrand, il primo che abbandoni finalmente i pretestuosi 'distinguo' dei teorici del nuovo realismo nei confronti di Zola e che, proclamando la fine di qualsiasi "estetica assoluta", non solo separa nettamente il naturalismo dal realismo precedente, ma indica anche nel naturalismo il fenomeno assolutamente nuovo di una letteratura che, in lotta contro la convenzione, si rinnova continuamente anche nei suoi presupposti teorici e programmatici (*Man.* 64, 65).

Ma è soprattutto in un articolo di Conrad Alberti, *Karl Frenzel und der Realismus* (1888), che si delinea chiaramente il naturalismo come prima espressione teorica dell'avanguardia.<sup>13</sup> Alle dichiarazioni di K. Frenzel, che aveva affermato essere il naturalismo solo una moda effimera e passeggera, l'Alberti risponde che «der Realismus ist keine Mode, sondern ist die Reaktion gegen die Mode, das heißt gegen den Konventionalismus [...]» (*Man.* 126). Con ciò la fondamentale intuizione nietzscheana dell'identità di idealismo e di convenzione e ciò significa del processo di formalizzazione al quale, in una civiltà di massa, è sottoposta qualsiasi espressione artistica e culturale, entra per la prima volta nelle polemiche dell'attualità letteraria. «Der Idealismus, das heißt der Konventionalismus – scrive l'Alberti – ist eine ganz natürliche, naturgesetzmäßige Erscheinung, die Anwendung des Trägheitsgesetzes in der Kunstgeschichte» (*Man.* 127). Questo principio di inerzia che spinge l'artista a lavorare con il minimo dispendio di energie fa sì – così ancora l'Alberti – che ogni nuova

<sup>13</sup> Che il naturalismo conseguente sia un fenomeno che apre il Novecento anziché chiudere l'Ottocento è la tesi fondamentale che G. Bevilacqua ha sostenuto in *Letteratura e società nel Secondo Reich*, Padova 1965 e soprattutto nel saggio *Arno Holz nel Centenario della nascita* in: *Studi di letteratura tedesca*, Padova 1965, pp. 117-169.



forma d'arte tenda, necessariamente e per legge di natura, a farsi *Schablone* e dunque a porsi come modello statico riproducibile al di sopra di una realtà sempre nuova e sempre diversa (*Man.* 127).

L'Alberti è talmente compreso della novità di questo principio che non esita a definirlo una «scoperta newtoniana» che avrebbe inferto un colpo mortale alla vecchia estetica speculativa. In effetti, l'idea di un'arte determinata esclusivamente dai fattori della convenzione e dell'innovazione, secondo la dinamica di mistificazione e demistificazione che sarà propria di ogni avanguardia, inserisce nel momento stesso della sua concezione un principio di natura tecnica che deve prevenire la sua istituzionalizzazione programmatica e la sua traduzione in schemi speculativi. Il metodo che l'Alberti invoca non è allora più quello dell'oggettività filologica che riproduce descrittivamente il movimento di un'assoluta, esemplare verità della natura, ma il relativismo attivistico dell'avanguardia che si rapporta via via polemicamente a un sempre diverso contesto di conservazione culturale. «Aus diesem Grunde – scrive l'Alberti – nimmt auch in unserer Bewegung die Kritik, die Negation, eine so hervorragende Stellung ein [...]» (*Man.* 127). Il metodo dell'analisi e dell'osservazione cui egli si richiama non è dunque una tendenza o un programma che proponga, su basi speculative e al modo dell'estetica classica di tipo metafisico-deduttivo, una nuova norma dell'arte; sarà invece, *a priori*, la negazione di ogni programma, sarà polemica e provocazione pura in nome della verità, ove la verità – certo – altro non è che la vaga immediatezza di una natura<sup>14</sup> che può definirsi solo come negazione della moda, della convenzione e dell'ideologia. E infatti l'Alberti scrive: «Was die realistische Schule zusammenhält, ist einfach der Widerspruch gegen die absichtliche Verfälschung der Wahrheit in der Kunst» (*Man.* 126), e con ciò giustifica e valuta positivamente l'ete-

<sup>14</sup> In *Die Bourgeoisie und die Kunst* (*Man.* 122-124) del 1888 l'Alberti a dire il vero parla di socialismo; ma lo rappresenta allegoricamente come un angelo vendicatore che si abbatte sui simulacri dell'arte e della cultura borghese. I passi più significativi dell'articolo dell'Alberti coincidono, nella stessa metaforica, con le immagini apocalittiche di G. Heym, soprattutto di *Der Gott der Stadt*, a tal punto che è forse lecito avanzare l'ipotesi – tutta da dimostrare, si intende – che le pagine dell'Alberti possano aver influenzato il poeta espressionista.



rogenità e la contraddittorietà delle posizioni programmatiche dei rappresentanti della giovane generazione dei nuovi realisti.

La fine proclamata di ogni estetica normativa assolutizza in questo modo l'istituzione e la tradizione letteraria e assimila le lettere e le arti alla stessa natura, sottoponendole alle medesime leggi che determinano l'evoluzione della vita: la lotta per l'esistenza, la selezione, l'ereditarietà, l'adattamento all'ambiente. L'Alberti tuttavia non ritorna, come parrebbe, a una concezione organica dell'arte, ma tenta, da quel positivista che ancora è, di stabilire una omo-organicità tra la metodologia della scienza e quella della polemica militante. La presenza nelle sue considerazioni dello schema darwiniano della lotta per l'esistenza tradisce tuttavia, così almeno ci sembra, l'influsso di Nietzsche, che gli permette di collocare su basi vitalistiche quel nuovo decisivo elemento della conflittualità permanente di cui si è detto.

È appunto su basi vitalistiche e in evidentissimi stilemi nietzscheani che esordisce Hermann Bahr in uno dei suoi primi articoli, *Die Moderne*, pubblicato nel gennaio del 1890, in cui la situazione della cultura degli 'anni ottanta' non viene interpretata come uno stadio di un uniforme e continuo processo evolutivo, ma come un crollo apocalittico dal quale, con la totale distruzione del vecchio, potrà nascere l'arte nuova della *Moderne*.

Lo schema dell'evoluzione e della continuità biologica delle correnti e degli stili della letteratura e dell'arte, cui si rifaceva il Kirchbach, è stato – come si vede – sostituito da quello della rivoluzione; nel quale tuttavia è assente qualsiasi rigore o possibilità di dialettica. «Wir wollen werden, was unsere Umwelt geworden. – scrive il giovane Bahr – Wir wollen die faule Vergangenheit von uns abschütteln, die, lange verblüht, unsere Seele in fahlem Laube erstickt. Gegenwart wollen wir sein».

L'imperativo avanguardistico dell'attualità è evidentissimo, come è altrettanto evidente il principio naturalistico della mimesi del letterato militante che ha il solo compito di vincere la forza di inerzia dello spirito della convenzione per diventare egli stesso il mondo nuovo. «Die Moderne ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste». Ché mentre la vita si è mutata e continua a mutarsi senza posa «der Geist blieb alt und starr»: lo spirito, in altre parole, si è cri-



stallizzato nella forma vecchia della convenzione e della tradizione culturale. Perciò Bahr può scrivere: «Draußen, in dem Gewordenen von heute, ist die Erlösung. Drin, in dem Überlieferten von gestern, ist der Fluch»;<sup>15</sup> ove il problema del letterato d'avanguardia non è già quello di dare una qualsiasi interpretazione della realtà nuova, che è a priori positiva, ma di abbattere e di distruggere le forme vecchie della convenzione al solo scopo di poter catturare attraverso i sensi e di poter riprodurre mimeticamente la materia o la vita di quel mondo che è semplicemente “divenuto” al di fuori dell'uomo e al di là dei valori interiori della tradizione che egli porta in se medesimo.

L'automatismo del progresso tecnico-scientifico viene in questo modo mistificato attraverso la metafora naturale del *Werden* che gli conferisce gli attributi dell'organicità nello stesso momento in cui la tradizione, per il solo fatto di rappresentare il passato, riceve tutti i caratteri dell'artificio e della costruzione ideologica. I termini nei quali il giovane Bahr vive la cultura del suo tempo sono così quelli dell'attivismo puro, che impone a ogni generazione la distruzione totale delle vecchie forme e dei vecchi valori che nella loro inerzia e nella loro fissità soffocano la mobilità perenne della vita. La missione allora è questa: «Wir müssen uns reinigen zuvor, [...] reinigen von den Tyrannen. Es darf keine alte Meinung in uns bleiben, kein Betrug der Schule [...]: Es muß ausgeholt werden [...]: Die Axt muß mörderisch übers Gestrüpp» – ove il *pathos* della purificazione non indica già una ascesi di tipo morale o rivoluzionario, ma la pura e semplice liberazione da qualsiasi schema ideologico e speculativo, in altre parole un totale disimpegno programmatico e di corrente che è positivo solo come fatto generazionale. Scrive infatti il Bahr: «Leer müssen wir werden, leer von aller Lehre, von aller Wissenschaft der Väter, ganz leer. Dann können wir uns füllen».<sup>16</sup>

La forma vecchia dell'istituzione si è solo rovesciata, come tradisce la metafora usata da Bahr, nella forma nuova della giovane generazione pronta a riempirsi dei contenuti della modernità, ma nell'uno e nell'altro caso l'introduzione della nozione naturalistica

<sup>15</sup> H. Bahr, *op. cit.*, p. 35s.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 37.





dello scadimento fisiologico delle correnti culturali serve per dichiarare la morte definitiva dell'estetica classica, e affida il progresso della cultura alla legge della competizione biologica. Su queste stesse basi Hermann Conradi, in un saggio poco noto del 1889, *Zum Begriffe der induktiven Literaturpsychologie*, fonde il principio dello *struggle for life* con il vitalismo nietzscheano per indicare una dinamica della cultura sorretta esclusivamente da rapporti di forza e di energia. Non esistono verità eterne – argomenta il Conradi – perché, come nella natura, anche nella cultura una determinata verità resta valida finché non viene scalzata da una verità più giovane. Capire questa tendenza – egli dice ancora – è il vero problema dell'arte moderna, che non conosce più criteri di valore ma solo rapporti di forza. Ogni nuova tendenza letteraria è solo un *Kraftzentrum* che polarizza intorno a sé una certa quantità di energia. «Aber das Wesen der Bewegung ist es, neue Kombinationen zu schaffen. So werden neue Satzungen zu alten Satzungen, d.h. zu neuen Vorurteilen».<sup>17</sup>

Siamo, come nel caso di Bahr, all'attivismo puro. L'essenza della cultura è l'atto vitale dell'azione che accelera il processo di obsolescenza delle vecchie forme. L'assoluta relatività di tutte le norme conferma solo l'assoluta validità della legge dell'evoluzione che non è più intesa in senso provvidenziale e finalistico; ma come mero conflitto di forze, al di là di ogni giudizio di valore estetico, filosofico o morale. Ecco allora che la scienza moderna della letteratura si trasforma in una sorta di metodologia esistenziale. Essa dovrà verificare continuamente, attraverso l'esperimento e l'osservazione, la tragicità della condizione umana nascosta dalle menzogne della conservazione culturale e della mistificazione metafisica e ideologica: «Anatomie, Seziersaal, Kaltwasserheilanstalt, Irrenhaus –: sind das vielleicht die Räumlichkeiten, die wir als Invalidenpensionat für die alte Dame Metaphysik einrichten dürfen?»<sup>18</sup> – conclude il Conradi. Il suo saggio rivela una contaminazione molto sintomatica di darwinismo e di nietzscheanesimo, che lo colloca forse tra i documenti più

<sup>17</sup> H. Conradi, *Gesammelte Schriften*, a cura di P. Ssymank und G. W. Peters, München-Leipzig 1911, II, p. 114.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 122.





interessanti del naturalismo tedesco. Per la prima volta si indica chiaramente lo spazio in cui si sviluppa il naturalismo vero e proprio e, venti anni più tardi, il primo espressionismo.

\* \* \*

4. - Il carattere d'avanguardia del naturalismo tedesco è confermato, ci sembra, dalla stessa fenomenologia della sua nascita ufficiale, che viene generalmente indicata nella fondazione della rivista «Freie Bühne für modernes Leben» (gennaio 1890) seguita alla costituzione del *Verein Freie Bühne* dell'aprile 1889. Il programma della rivista,<sup>19</sup> enunciato nella *Vorrede* di Otto Brahm, non ha più nulla dell'*Ideal-Realismus* degli 'anni ottanta', anche se sul primo numero firmavano, accanto a Hauptmann e a Holz, Wilhelm Bölsche, Julius e Heinrich Hart, Eugen Wolff e Bruno Wille.<sup>20</sup> Esso è già decisamente sulla linea di quell'azionismo e di quell'attivismo avanguardistico che si è indicato nelle pagine precedenti. «Wir schwören auf keine Formel – proclama Brahm – und wollen nicht wagen, was in ewiger Bewegung ist, Leben und Kunst, an starren Zwang der Regel anzuketten» (*Man.* 155). L'unità vitalistica di vita e arte come gesto e atto dionisiaco riprende, come si vede, la posizione antiprogrammatica dell'Alberti e del giovane Bahr; e come in questi due autori, il vecchio della forma istituzionalizzata e il nuovo della vita in divenire si traducono nello schema del conflitto delle generazioni: «Kein Schlagbaum der Theorie, kein heiliggesprochenes Muster der Vergangenheit hemme die Unendlichkeit der Entwicklung, in welcher das Wesen unseres Geschlechtes ruht» (*Man.* 156). La prassi della polemica pura e della totale disponibilità nei confronti del nuovo anticipa già, nel suo aprioristico ed estetizzante disimpegno ideologico e programmatico, l'azionismo dell'avanguardia più formalistica. E infatti la *Freie Bühne*, nel momento stesso in cui esordisce come organo del naturalismo – che era già, dopo la clamorosa prima di *Vor Sonnen-*

<sup>19</sup> Cfr. anche H. Pross, *Literatur und Politik*, Olten 1963, p. 45ss.

<sup>20</sup> Cfr. Peter De Mendelssohn, *Die Geschichte der 'Neuen Rundschau'* in: «Neue Rundschau» 1969, pp. 597-615.



*aufgang*, un grosso fatto teatrale e una grossa notizia di stampa – immediatamente se ne distanzia sul piano programmatico. Scrive il Brahm che il gruppo si considera solo un compagno di strada del naturalismo il quale, se rappresenta per il momento l'arte nuova e giovane, presto sarà l'arte vecchia della convenzione «denn an keine Formel, auch an die jüngste nicht, ist die unendliche Entwicklung menschlicher Kultur gebunden» (*Man.* 157).

L'assolutizzazione dell'idea del processo evolutivo come perpetuo conflitto di istituzione e di innovazione rappresenta una vera e propria ideologia negativa del disimpegno che caratterizza il naturalismo come una manifestazione di aristocratismo d'avanguardia; e infatti esso verrà, come è noto, puntualmente buttato a mare da tutti i suoi rappresentanti non appena la sua diffusione e il suo successo trasformeranno l'atto elitario in un fatto di moda e di costume. Che la *Freie Bühne* fosse, sin dal momento della sua costituzione, un teatro di *élite* lo conferma un articolo del 1895 di Max Halbe, il cui dramma *Die Jugend* era stato acclamato appena due anni prima come un capolavoro del naturalismo. L'idea originaria della *Freie Bühne* – così scrive Max Halbe nel secondo numero di «PAN», ormai illustre e sofisticato organo dello *Jugendstil* – era un teatro di *élite* che voleva essere, al di fuori delle leggi del mercato teatrale e soprattutto del gusto del grosso pubblico che per il suo danaro reclamava una determinata merce, «der Zusammenschluß aller Reifen und Feinen!». Ma il principio illusionistico del *Meiningerthum*, imperante sulle scene della *Freie Bühne* come nei teatri di corte, determinerà poi, quale successiva reazione elitaria e polemica nei confronti di un gusto ormai formalizzato dalla generale accettazione da parte della cultura ufficiale, la fondazione dello *Intimes Theater* monacense, cui è dedicato l'articolo: un teatro da camera esclusivo, rigorosamente riservato ai *Kenner* e ai *Könner*, ove le validissime ragioni di una reazione al verismo antiquario e naturalistico dell'ecllettismo positivista non provengono tanto da una considerazione di ordine programmatico, ma sono fondate soprattutto sul processo di consunzione di un certo gusto e di una certa forma.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> M. Halbe, *Intimes Theater* in: «PAN», Berlin 1895, pp. 106-109.



Estremamente indicativo a questo proposito è un saggio retrospettivo che Paul Schlenther dedicava nel 1896 alla *Freie Bühne* ancora dalle pagine di «PAN». Schlenther, dopo aver fatto la storia del *Verein*, conclude: «Die Freie Bühne hatte sich immer nur als eine Art dramaturgischen Laboratoriums angesehen. Sie wollte nichts weiter als experimentieren. Nun kam sie zu einem Beruhigungsschluß, der sophistischer scheint, als er ist: “In der Natur des Experiments liegt es, daß sein größter Sieg zugleich sein Ende ist”».

La missione ‘naturalista’ della *Freie Bühne*, fa intendere lo Schlenther, può considerarsi conclusa non appena Max Burckhard, direttore dello *Hofburgtheater*, accoglie nel repertorio del teatro imperiale viennese gli *Einsame Menschen* di Hauptmann.<sup>22</sup> Con questa fatale consacrazione il naturalismo diventa patrimonio dell’istituzione. Esaurito il suo ciclo biologico, consumata la sua carica vitale sul mercato delle novità letterarie, esso – come capi immediatamente l’attentissimo Hermann Bahr – era ormai arte vecchia che doveva far posto a esperienze radicalmente nuove: in questo caso all’esperienza simbolista e all’impressionismo decadentistico.

<sup>22</sup> P. Schlenther, *Die Freie Bühne* in: «PAN», Berlin 1896, pp. 27-32.