

# I. Τα τέλη του 19ου αιώνα

## ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

### 1. Η περίοδος της Παρακμής και του Συμβολισμού

Η ιστοριολογιοτεχνική περίοδος, με την οποία θα ασχοληθούμε στο πρώτο μέρος του βιβλίου, καλύπτει περίπου την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα και την ανάπτυξη δύο κινημάτων: της Παρακμής και του Συμβολισμού. Παρά την αναπόφευκτη γενίκευση των ταξινομήσεων, πρόκειται για κινήματα ουσιαστικής σημασίας, καθώς σχηματίζουν μια ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα στον Ρομαντισμό και τα πρωτοποριακά ρεύματα των αρχών του 20ού αιώνα. Είναι δύσκολη η διάκριση μεταξύ Παρακμής και Συμβολισμού, επειδή μέρος της πρόσφατης κριτικής χρησιμοποιεί τους δύο όρους με την ευρεία τους έννοια, για να περιγράψει εκείνη την παράλογη, μυστικιστική, υπερεκλεπτυσμένη στάση που έφερε στο άκρον άωτον τη 'συμβολιστική γραμμή' του Ρομαντισμού. Από τη σκοπιά αυτή αναγνωρίζεται πια η γένεσή τους παράλληλα μ' εκείνη του Νατουραλισμού, ο οποίος συνιστούσε μια έντονα νεωτερική εξέλιξη της 'ρεαλιστικής γραμμής' με ρίζες στο Ρομαντισμό και, κατά τη δεκαετία του '80, συμβίωνε, έστω και σχεδόν πάντα σε αντιπαλότητα, με τα παρακμιακά και τα συμβολιστικά ρεύματα.

Η τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση και ανάπτυξη μιας πλειάδας ρευμάτων που θεωρούν ως βάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας την υπερεκλεπτυσμένη ευαισθησία για την αισθητική, προσανατολισμένη στην αναζήτηση μορφών και θεμάτων σπάνιων και εξεζητημένων. Αυτός ο τύπος αισθητισμού αποτελεί συστατικό στοιχείο του Πα-

ρακμιακού ρεύματος, το οποίο επισημοποιήθηκε το 1883, όταν ο Πολ Βερλέν δημοσίευσε στο περιοδικό *Le Chat Noir* το σονέτο *Langueur* (Λάγγωμα) που ανοίγει με τον περιβόητο στίχο «Είμαι σαν τη [ρωμαϊκή] Αυτοκρατορία στο τέλος της παρακμής της». Εναντία στο ρεύμα του θετικισμού, ο οποίος βασιζόταν θεωρητικά στο επαληθεύσιμο, στην πεποίθηση ότι η πραγματικότητα διέπεται από μηχανικούς νόμους μετά τη διερεύνηση των οποίων η επιστήμη καθιστά δυνατή τη γνώση της πραγματικότητας και τη συνεχή πρόδοσή της, και ενάντια στην αστική κουλτούρα, η οποία συνδέεται με την προσήλωση στην εργασία και το κέρδος και με τα ιδεώδη της αυστηρότητας και «ευκοσμίας», που ταυτιζόνταν με τον αυτοέλεγχο, τη σεμνότητα στα ήθη, τη συγκάλυψη ενστίκτων και συναισθημάτων, οι παρακμιακοί διεκδικούσαν έναν χώρο για την παράλογη διάσταση του έργου τέχνης, καθώς και για την ανάδειξη των «αμίμητων» αισθήσεων, εκείνων δηλαδή που, ξεπερνώντας τη νόρμα, γίνονται μοναδικές. Ο νέος παρακμιακός ήρωας ήταν ο δανδής, ο εκκεντρικός εστέτ που καλλιεργούσε ασυνήθιστα πάθη, όπως αυτό για τα εξωτικά αντικείμενα (ιδίως τα ανατολίτικα) ή για τα μοναδικά ευρήματα της αρχαιότητας. Το παρόν, τετριμμένο και χυδαίο, έπρεπε να εμπλουτισθεί και να μεταρσιωθεί τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη. Έτσι, οι αιώνες της παρακμής της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας με τη διάχυτη ατμόσφαιρα της δύσης και της διάλυσης ενός πολιτισμού, από τον οποίο ωστόσο παρέμεναν οι μεγαλειώδεις και συνάμα τραγικές μαρτυρίες ενός υπερεκλεπτυσμένου και εξεζητημένου γούστου, αποτελούσαν μια εποχή με ιδεώδη παρόμοια μ' εκείνα των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα.

Η Παρακμή πρόβαλε ένα σύνολο θεμάτων και κοινών τόπων που εν μέρει κατάγονταν από τον Ρομαντισμό, μόνο που τώρα αντιμετωπιζόνταν με ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις βαθύτερες παρορμήσεις παρά για τα έκδηλα συναισθήματα του ατόμου. Γενικότερα, φυσικές καταστάσεις ή ακραία συναισθήματα ή ενορμήσεις, όπως η αρρώστια, ο ολέθριος έρωτας, ο ακραιφνής βιταλισμός, η καλλιτεχνική φαντασία, ερευνήθηκαν στις πιο μύχιες πτυχές τους, ώστε να εξαχθεί το βαθύτερο νόημά τους, συχνά εκθειασμένο για τη συμβολική του αξία. Ειδικότερα, στο πάντα επίκαιρο δοκίμιο *Η σάρκα, ο θάνατος και ο διάβολος στη ρομαντική λογοτεχνία* (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1930), ο μελετητής της αγγλικής λογοτεχνίας Μάριο Πρατζ τόνισε ότι στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, από τον Μαρκίζ ντε Σαντ (ενίοτε και από τον Τορκουάτο Τάσο και το Μπαρόκ) ως τον Γιαμπριέλε ντ' Ανούντσιο, παραμένουν και μεταμορφώνονται ένα πλέγμα μυθικο-συμβολικών μορφών και τόπων: η Μέδουσα, η κατατρεγμένη και μοιραία γυναίκα, ο Σατανάς και οι ποικιλώνυμες δαιμονιακές ενσαρκώσεις του, η πόλη του Βυζαντίου. Στις πιο πρόσφατες με-

λέτες διευκρινίζονται ακόμα περισσότερο οι ποικίλες μορφές του φαντασιακού και της ρητορικής της Παρακμής, προσδιορίζονται οι σχέσεις της με την ιστορία, ενώ υπογραμμίζεται η ξεκάθαρη απόρριψή της για την αστική μετριότητα και η ουσιαστική αντιστοιχία μεταξύ αναζήτησης του εξαιρετικού και ανάγκης για διάκριση που επέβαλλε, ιδίως στους καλλιτέχνες, η αναδυόμενη κοινωνία της μάζας.

Όπως προαναφέρθηκε, η Παρακμή συνδέεται συχνά με ένα άλλο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό ρεύμα, τον Συμβολισμό, ο οποίος επισημοποιήθηκε το 1886 —έτος που δημοσιεύθηκε στην παρισινή εφημερίδα *Le Figaro* το άρθρο-μανιφέστο Ο Συμβολισμός του ποιητή Ζαν Μορεάς— και συνέχισε να εξαπλώνεται στην Ευρώπη έως τις αρχές του 20ού αιώνα. Η ποιητική του Συμβολισμού, αποτυπωμένη ήδη τη δεκαετία του '70 στα έργα ποιητών όπως ο Πολ Βερλέν, ο Αρτίρ Ρεμπό και ο Στεφάν Μαλαρμέ, πήγαζε επίσης από τον Ρομαντισμό και είχε ως κύριο εκπρόσωπό της τον Σαρλ Μποντλέρ. Τα κύρια χαρακτηριστικά του κινήματος ήταν:

- α) η πίστη στην παρεμφατική, σχεδόν μαγική-θρησκευτική, αξία της λέξης, που έχει τη δύναμη να αποκαλύπτει κρυφές «αντιστοιχίες» ανάμεσα στην ψυχή του καλλιτέχνη και στην ψυχή του κόσμου· η προτίμηση μιας αόριστης γλώσσας, γεμάτης αμφισημίες και πολυσημίες, προκειμένου να διερευνηθούν αμιγείς συνηχήσεις και να αξιοποιηθεί η μορφή των σημαινόντων και το ηχοσυμβολικό στοιχείο τους ως το επίπεδο της καθαρής ποίησης·
- β) η εικόνα του ποιητή ως προνομιακού εκπροσώπου της ανθρωπότητας, στον βαθμό που μπορεί να αποκαλύπτει κόσμους άδηλους για τους κοινούς ανθρώπους, και ταυτόχρονα ως απόβλητου, στον βαθμό που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός από τον κόσμο·
- γ) η απόρριψη των εξωτερικών εκφάνσεων της πραγματικότητας και, κατά συνέπεια, των κάθε είδους επιστημονικο-θετικιστικών ερμηνειών της, αφού η αληθινή ουσία της πραγματικότητας κρύβεται πίσω από τα φαινόμενα·
- δ) η ανάγκη της ανεύρεσης ανέκδοτων μορφών είτε με την παράλογη και σχεδόν υποσυνείδητη χρήση της γλώσσας, είτε με πειραματισμούς που αποκρύνονται από την παραδοσιακή ποίηση. Η αιτία είναι η ρήξη με τους κανόνες της μετρικής και η χρήση του ελεύθερου στίχου, που αποδεσμεύεται από την ομοιοκαταληξία και τον ισοσυλλαβισμό. Στην πεζογραφία και το θέατρο οι νεοτερισμοί ήταν παρόμοιοι, αν και λιγότερο προσδιορισμένοι, κυρίως στη θεματολογία.

### Αισθητισμός

Ο όρος *αισθητισμός* δηλώνει, στη γενική σημασία του, μια στάση που περιλαμβάνει την αναζήτηση καλλιτεχνικών προεκτάσεων ακόμα και στην καθημερινή ζωή ή την επιθυμία να περιστοιχίζεται κανείς από σπάνια και πολύτιμα αντικείμενα. Αυτή η λατρεία του ωραίου ασκείται κυρίως από τους παρακμιακούς καλλιτέχνες, καταγράφεται όμως σε προηγούμενη περίοδο, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, με την τάση της «τέχνης για την τέχνη», δηλαδή μιας τέχνης που δεν καλείται να εκφράσει αλλότριες αξίες (λόγου χάρη πολιτειακές ή ηθικές) πέρα από εκείνες της ίδιας της τέχνης, ειδικότερα δε μιας τέχνης εκλεπτυσμένης και κομψής που εξαιρεί το γούστο του αναγνώστη και του συγγραφέα. Στην ακραία του μορφή ο αισθητισμός ρέπει προς την αναζήτηση του ωραίου καθαυτού, δίχως σύνδεση με την ιστορία, την κοινωνία, την ηθική της εποχής. Για τον εστέτ η ίδια η ζωή πρέπει να γίνει ένα έργο αισθητικής τελειότητας: ο εστέτ εκφράζει το προσωπικό του ιδεώδες για το ωραίο όχι μόνο με τα έργα τέχνης του, αλλά και με τη συμπεριφορά, τον τρόπο διαβίωσης, την ενδυμασία, τα μέρη όπου συχνάζει κ.λ.π., και διακρίνεται από τη μάζα χάρη στο εκλεπτυσμένο του γούστο (πρόκειται για τη μορφή του *δανδή*, που θέτει την κομψότητα ως κανόνα ζωής). Συντελείται έτσι η ταύτιση τέχνης και ζωής που χαρακτηρίζει πολλούς παρακμιακούς συγγραφείς, από τον Ισμάν ως τον Ουάλντ και τον ντ' Ανούντσιο.

## 2. Πλαίσιμα και συγκρίσεις

### 2.1. Πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες

Κατά τη διάρκεια της τελευταίας εικοσαετίας του 19ου αιώνα μεταβάλλονται πολλές από τις οικονομικές, πολιτικές και πολιτισμικές διαδικασίες που είχαν ενεργοποιηθεί στην Ευρώπη την επαύριο του 1848 και συνεχίσθηκαν έως τον γαλλο-γερμανικό πόλεμο του 1870. Αρχικά, ύστερα από τη ραγδαία οικονομική ανάπτυξη των προηγούμενων δεκαετιών, με την εξάπλωση του βιομηχανικού τομέα σε όλες τις δυτικές χώρες και τον θρίαμβο του ελεύθερου ανταγωνισμού και της ελεύθερης διακίνησης των εμπορευμάτων, από το 1873 ξεκινά μια περίοδος κρίσης, που στα μεταγενέστερα χρόνια θα ανάγκαζε πολλά κράτη να περιφρουρήσουν τις εθνικές τους βιομηχανίες καταφεύγοντας στο μέτρο του προστατευτισμού. Η ανάπτυξη του βιομηχανικού τομέα επέβαλλε στα κράτη την εξασφάλιση φθηνότερων πρώτων υλών και νέων αγορών για τη διοχέτευση των επενδύσεων και της βιομηχανικής παραγωγής. Η χώρα που σε μεγάλο βαθμό επωφελήθηκε ήταν η Μεγάλη Βρετανία, η οποία κατόρθωσε να εκμεταλλευτεί υπέρ των βιομηχανιών της τις πρώτες ύλες που προέρχονταν από τις αποικίες της στην Αφρική και την Ασία, με τις οποίες διατηρούσε προνομιακό καθεστώδες εμπορικών συναλλαγών. Όμως η εμπορική διείδυση στις εκτός Ευρώ-

της περιοχές δεν επαρκούσε πλέον για τον σκοπό αυτό. Απαιτήθηκε επομένως η στρατιωτική κατάληψη πολλών περιοχών του πλανήτη, γεγονός που κατέληξε στη δημιουργία μιας τεράστιας αποικιακής αυτοκρατορίας από την αγγλική υπερδύναμη. Ήδη το 1876 η βασίλισσα Βικτωρία έφερε τον τίτλο της «Αυτοκράτειρας των Ινδιών», η κατάκτηση όμως νέων εδαφών συνεχίστηκε ως τις αρχές του 20ού αιώνα. Διάφορα ακόμη ευρωπαϊκά κράτη δραστηριοποιήθηκαν με σκοπό τη δημιουργία αποικιών ανά τον κόσμο και υποτάχθηκε, τις τελευταίες δύο δεκαετίες του 19ου αιώνα, το σύνολο σχεδόν της αφρικανικής ηπείρου, ενώ στην Ασία η Ρωσία κυριεύσε εδάφη που ανήκαν στην Κίνα και την Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Ανάλογα με αυτές τις οικονομικές τάσεις, στην πολιτική αναδείχθηκαν αυταρχικά καθεστώτα, τα οποία συχνά επέβαλαν ριζοσπαστικές επιλογές. Κύριος εκπρόσωπος αυτής της γραμμής ήταν ο καγκελάριος Ότο φον Μπίσμαρκ (1815-1898), που κατέστησε τη Γερμανία ένα κράτος πρότυπο γραφειοκρατικής αποτελεσματικότητας, πλην άκρως δύσκαμπτο και κατασταλτικό από άποψη κοινωνικής οργάνωσης. Προκειμένου να ανακοπεί αυτή η τάση, τα σοσιαλιστικά και μαρξιστικά κόμματα συνήλθαν στη Δευτέρα Διεθνή ή Σοσιαλιστική Διεθνή (Παρίσι, 1889), η οποία έδωσε ώθηση στους συνδικαλιστικούς αγώνες για τη διεκδίκηση μιας διεθνούς εργασιακής νομοθεσίας και την άμεση συμμετοχή των εργατών στην πολιτική. Έσχατος σκοπός της Δευτέρας Διεθνούς ήταν η κατάλυση του καπιταλιστικού συστήματος και η οικοδόμηση του σοσιαλισμού, δηλαδή η μεταβίβαση των μέσων παραγωγής από τους ιδιώτες επιχειρηματίες στον έλεγχο ή την κυριότητα του κράτους.

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο η Ιταλία προσπαθούσε να βρει μια θέση στη διεθνή σκηνή, αλλά πρώτα έπρεπε να επιλύσει τα σοβαρά της εσωτερικά προβλήματα. Η περίοδος που ακολούθησε την Ένωση (1861) και την ανακήρυξη της Ρώμης σε πρωτεύουσα της Ιταλίας (1870) χαρακτηρίστηκε από την προσπάθεια της κυβερνητικής πλειοψηφίας, της λεγόμενης ιστορικής Δεξιάς, να συγκροτήσει μια κεντρική πολιτική και γραφειοκρατική οργάνωση, κατάλληλη να υποστηρίξει το νεότευκτο κράτος. Ξεκίνησε επίσης η κατασκευή των απαραίτητων υποδομών (δρόμοι, σιδηροδρομικό δίκτυο) για την ουσιαστική γεωγραφική ενοποίηση της χώρας και την ανάπτυξη των εμπορικών συναλλαγών. Ανάμεσα στα μείζονα προβλήματα που επιζητούσαν λύση αναδείχθηκαν αμέσως η οικονομική καθυστέρηση ολόκληρης της νότιας Ιταλίας και το γενικό μορφωτικό έλλειμμα της χώρας (περίπου 70% του πληθυσμού ήταν αναλφάβητοι, ποσοστό εξαιρετικά υψηλό, ιδίως σε σύγκριση με τα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κράτη). Από το 1876 η νέα κυβερνητική πλειοψηφία, η Αριστερά, επιχείρησε διάφορες μεταρρυθμίσεις, απογοητεύοντας όμως πρώιμα τους οπαδούς της, ενώ επί Φραντσέσκο Κρίσιπ ασκήθηκε μια επιθετική και ενίοτε κατασταλτική πολιτική. Με

αυτή την πολιτική περίοδο ασχολήθηκαν πολλοί συγγραφείς της εποχής, ιδίως μυθιστοριογράφοι.

Η παιδεία αρχίζει να διαδίδεται συστηματοποιημένα από την κεντρική εξουσία, κυρίως με τα δημόσια σχολεία, τα οποία εφαρμόζουν τις κατευθύνσεις και τα προγράμματα των υπουργείων πολιτισμού και παιδείας. Στα πλαίσια μιας ευρείας προσπάθειας για τη μείωση του αναλφαβητισμού εγγράφεται η ανάπτυξη της εκδοτικής δραστηριότητας, η οποία, στην Ιταλία ιδιαίτερα, προσφέρει λογοτεχνικά και επιστημονικά βιβλία σε αρκετά προσιτές τιμές (γεγονός που επιτρέπει την αγορά τους από ένα πλατύτερο κοινό) και ευνοείται η ανάληψη σημαντικών εγχειρημάτων, λόγω χάρη νέων λεξικών, τα οποία συχνά αποσκοπούν στην καλύτερη εξοικείωση του πληθυσμού με την τοςκανική διάλεκτο. Σε ένα υψηλότερο επίπεδο πολλαπλασιάζονται τα περιοδικά και οι εξειδικευμένες εκδόσεις, πολλές φορές ακαδημαϊκού χαρακτήρα, άλλες πάλι “στρατευμένου” τύπου, δηλαδή προωθούμενες από συγκεκριμένες καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές ομάδες για τη διάδοση των ιδεών τους.

Για την Ιταλία ένα ιδιαίτερα σημαντικό φαινόμενο, τόσο από κοινωνική όσο και από πολιτισμική άποψη, ήταν η μετανάστευση. Κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα η οικονομική καθυστέρηση ώθησε περίπου δύο εκατομμύρια Ιταλούς (ιδίως από τη νότια Ιταλία, αλλά και από το Βένετο και πολλές άλλες περιφέρειες) να μετοικήσουν σε πλουσιότερες χώρες, με περισσότερες ευκαιρίες εργασίας, στην Ευρώπη και προπαντός στις Ηνωμένες Πολιτείες και, γενικά, στην αμερικανική ήπειρο. Το φαινόμενο της μετανάστευσης δημιούργησε μια Ιταλία έξω από την Ιταλία: πολλές κοινότητες συνωστιζόνταν σε συγκεκριμένες περιοχές των μεγαλουπόλεων της αλλοδαπής (περίφημη η *Little Italy* στη Νέα Υόρκη), συνήθως κρατώντας ζωντανούς τους δεσμούς με την κάπως εξιδανικευμένη μητέρα-πατρίδα. Στα θέματα αυτά (όπως και στα σκληρότερα του μαφιάζικου γκανγκστερισμού) θα αναφερόταν η εκτενής μεταναστευτική λογοτεχνία, γραμμένη σε ιταλική γλώσσα κατάφορτη με αλλοδαπές λέξεις και γλωσσικά σχήματα ή σε ξένη γλώσσα κατευθείαν.

Στη νέα αυτή κοινωνία, και σε συνάρτηση με τις αλλαγές που τη διαπερνούν, κυρίως την εκβιομηχάνιση και τη μαζικοποίηση, μεταβάλλεται σημαντικά και η θέση του καλλιτέχνη. Ο ποιητής (ο καλλιτέχνης γενικότερα) δεν απολαμβάνει πλέον κάποιο ιδιαίτερο προνόμιο, δεν διαθέτει κύρος λόγω της αυθεντίας του ή ρόλο “ταγού” του έθνους τον οποίο του είχε αναθέσει η ρομαντική κουλτούρα. Μολαταύτα μια τέτοια λειτουργία επανεκδηλώνεται στην Ιταλία, όπου η κατακτηθείσα (αλλά ατελής ακόμα) ενότητα ξυπνά εθνικιστικές τάσεις. Προσωπικότητες όπως ο ντ’ Ανούντσιο (ποιητής «dino») και, διακριτικότερα, ο Πάσκολι γίνονται υμνωδοί της παλιγγενεσίας του έθνους εξαίροντας τις αρχαίες του δόξες, με τη φιλοδοξία να ενδυθούν τον ρόλο του ποιητή “ταγού”, τον οποίο



μία γενιά νωρίτερα είχε διαδραματίσει απaráμιλλα ο Καρντούτσι. Πρόκειται ωστόσο για μια τάση που με την έλευση του νέου αιώνα εξαντλήθηκε μοιραία και στην Ιταλία. Γενικότερα ο νεότερος Ευρωπαίος διανοούμενος, αφού εγκαταλείπει τη θέση της ανωτερότητας, βυθίζεται στην κοινωνία της εποχής του και προσπαθεί να την ερμηνεύσει εκ των έσω, αποτυπώνοντας τις πλέον χαώδεις και τρομακτικές πτυχές της ή αποκαλύπτοντας τα όνειρα και τις προσδοκίες της. Αφενός συνεχίζεται η παραφυάδα του ρεαλισμού (με τη μορφή του Νατουραλισμού) με τον “ιδεολόγο” διανοούμενο που μελετά την κοινωνία, πολύ συχνά εντοπίζοντας τις παθολογίες της, με πρόθεση να επιχειρήσει μια κριτική ανάλυση της εποχής του· αφετέρου πλησιάζει η συμβολιστικο-παρακμιακή παραφυάδα, με την ευαισθησία της προς την αισθητική και την προτίμηση για σπάνια αντικείμενα και εξωτικά περιβάλλοντα (η τάση προς τον εξωτισμό είναι πράγματι εμφανής σε πολλά έργα τέχνης): είναι η περίπτωση του διανοούμενου “εστέτ”, που ξεχωρίζει από το σύνολο, για να αφιερωθεί στη σολιψιστική άσκηση μιας τέχνης εκλεπτυσμένης, σε ώσμωση με την ίδια του τη ζωή. Γενικότερα οι κατασκευασμένες πτυχές του κοινωνικού βίου αρχίζουν να αποκτούν μεγαλύτερη σημασία από τις φυσικές: η τεχνολογική και βιομηχανική πρόοδος πράγματι, με τα θετικά αλλά και τα αρνητικά της φαινόμενα, όπως η περιθωριοποίηση των τάξεων με χαμηλά εισοδήματα, αποτελεί πλέον μια κεντρική έννοια του συλλογικού υποσυνείδητου και της αστικής ιδεολογίας· γίνεται αποδεκτή ή καταγγέλλεται στα σπουδαιότερα έργα τέχνης της εποχής (και έπειτα ολόκληρου του 20ού αιώνα), τα οποία αποτυπώνουν —όπως συνέβη ήδη με τα Άνθη του Κακού του Μποντέρ— αυτή η νέα πραγματικότητα που σημαδεύεται ολόένα και βαθύτερα από την τεχνολογία.

## 2.2. Οι επιστήμες και η φιλοσοφία

Μετά τη θριαμβική περίοδο του θετικισμού και της επιστημονικής έρευνας, με τις εξαιρετικές καινοτομίες που κατόρθωσε να προσφέρει, λόγου χάρη με τον Δαρβίνο στα τέλη του 19ου αιώνα, αναπτύχθηκε πληθώρα αντιορθολογιστικών αντιδράσεων. Ανάμεσά τους υπερίσχυαν οι τάσεις για μορφές γνώσης του κόσμου εναλλακτικές ως προς εκείνες της ορθολογιστικής σκέψης και συχνά βασισμένες στη διαίσθηση και σε ασυστηματοποίητες διατυπώσεις. Η τέχνη κατάφερε να αντικαταστήσει τη θρησκεία, ως προνομιακή φάση για την ερμηνεία της βαθύτερης φύσης των πραγμάτων, δηλαδή των άλυτων από την επιστήμη μυστηρίων.

Ο φιλόσοφος που χάραξε περισσότερο απ’ όλους τον πολιτισμό στα τέλη του 19ου αιώνα, αλλά η σκέψη του οποίου απασχόλησε και ολόκληρο τον 20ό αιώνα, ήταν ο Γερμανός Φρειδερίκος Νίτσε (1844-1900). Στην πρώτη περίοδο

του στοχασμού του —η οποία χαρακτηρίζεται από φιλολογικά ενδιαφέροντα και μοτίβα παρμένα από τον φιλόσοφο Άρτουρ Σοπενχάουερ και τον μουσικό Ρίχαρντ Βάγκνερ— και κυρίως στο έργο του *Η γέννηση της τραγωδίας* (1872) ο Νίτσε εισηγήθηκε μια ερμηνεία της ελληνικής τέχνης και του ελληνικού πολιτισμού και άσκησε σφοδρή κριτική ενάντια στην ερμηνεία που είχε προτείνει ο γερμανικός κλασικισμός. Οι έννοιες της γαλήνης, της αυτοκυριαρχίας και του κάλλους, με τις οποίες ο κλασικισμός ταύτιζε το ελληνικό πνεύμα, αντιπροσώπευαν μία μόνον όψη του ελληνικού πολιτισμού. Οι αρμονικές φόρμες (το “απολλώνειο” στοιχείο) γεννιούνται πράγματι από την εγγενή ελληνική επίγνωση του χαώδους και παράλογου χαρακτήρα της ανθρώπινης ύπαρξης, η οποία διακατέχεται από βαθιές, αρχέγονες παρορμήσεις, δηλαδή από το “διονυσιακό” στοιχείο. Ο ορισμός της μορφικής αρμονίας λειτουργούσε ως καθησυχαστικό στοιχείο της ευαισθησίας, που αισθανόταν τον χαρακτήρα της ανθρώπινης ύπαρξης ως ουσιαστικά χαώδη και παράλογο. Αυτή η σχέση μεταξύ φόρμας και χάους διακόπτεται από την εμφάνιση της ορθολογικής σκέψης (και επομένως τη γέννηση της φιλοσοφίας), που δεν αφήνει πλέον περιθώριο στο διονυσιακό στοιχείο. Από τότε, σύμφωνα με τον Νίτσε, θα ξεκινούσε μια μακραίωνη ιστορία παρακμής, η οποία, μέσω του σταθμού της γέννησης της χριστιανικής ηθικής, θα κορυφωνόταν στη σύγχρονή του αστική κουλτούρα. Η δεύτερη φάση του νιτσεικού στοχασμού —σηματοδοτημένη από έργα όπως ο *Υπεράνθρωπος* (1878)— εστιάζει στην κριτική των ορθολογικών, μεταφυσικών και θρησκευτικών θεμελίων αυτής της κουλτούρας, υιοθετώντας την επιστημονική στάση, δηλαδή μια γνώση ανιδιοτελή και απελευθερωμένη από τη θρησκευτική επιρροή που χαρακτηρίζει τη φιλοσοφική παράδοση. Πάνω σ’ αυτή τη βάση στην τελευταία φάση του στοχασμού του, η οποία ανοίγει με το επιτυχεστάτο *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* (1883-85) και κορυφώνεται με *Το λυκόφως των ειδώλων* (1888), ο Νίτσε πείθεται ότι ο σύγχρονος άνθρωπος βρίσκεται σε στάδιο ανάρρωσης, έτοιμος να ανανήψει από τη νόσο της παρακμής υπό τον όρο ότι θα απορρίψει τα θεμέλια του πολιτισμού του: τον θεό, την ιδέα της Αλήθειας, τις αξίες της χριστιανικής ηθικής. Όμως ένας άνθρωπος έτοιμος να υποδεχθεί την τρομακτική αναγγελία του τέλους κάθε βεβαιότητας, πάνω στην οποία βασιζόταν έως τότε ο δυτικός πολιτισμός, αποτελεί έναν νέο τύπο ανθρώπου που πηγαίνει πέρα από τον άνθρωπο, έτσι όπως τον γνωρίζαμε μέχρι τότε (ο Νίτσε χρησιμοποιεί τον όρο *Übermensch*, που συχνά μεταφράζεται ως «υπεράνθρωπος», αλλά που κατά βάση σημαίνει “πέρα από τον άνθρωπο”). Ο νέος τύπος ανθρώπου δεν θα αρκестθεί στο ξεσκέπασμα της υποκρισίας της αστικής παιδείας· θα έχει τη δύναμη να αποτινάξει το βάρος του παρελθόντος, τα δεσμά της ηθικής και της δυσαρέσκειας, για να βιώσει στην ουσία του το τραγικό στοιχείο της ύπαρξης. Οι έννοιες του υπερανθρώπου και της θέλησης για δύ-



ναμη, με τις οποίες ο Νίτσε σκιαγραφεί τον τρόπο ζωής του νέου ανθρώπου, είναι από τις πλέον διφορούμενες στη νιτσεική φιλοσοφική σκέψη, δίνοντας πράγματι αφορμή για διάφορες πολιτικές ερμηνείες, έως και για τη ρατσιστική διαστρέβλωσή τους από τους ναζί. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι συνολικά το έργο του Νίτσε προσφερόταν για αντιφατικές ερμηνείες, λόγω της εξαιρετικής νεωτερικότητάς του (από όπου δεν έλειπαν και κάποια αριστοκρατικά και αντιδημοκρατικά στοιχεία), αλλά και της δυσκολίας που θέτει το αφοριστικό και παντελώς ασυστηματοποίητο ύφος του. Πάντως ο στοχασμός του, σφόδρα επικριτικός απέναντι στην αστική κουλτούρα και γενεσιουργός υποβλητικών μύθων, επηρέασε μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας και ειδικότερα την παρακμιακή και συμβολιστική τέχνη. Ύστερα από τη γενική και επιπόλαιη υποδοχή του έργου του κατά τον 20ό αιώνα η σκέψη του Νίτσε απέδωσε τα πλέον συνταρακτικά αποτελέσματα.

Σε διαφορετικό πλαίσιο από εκείνο του Νίτσε εγγράφεται ο αντιθετικισμός του Γάλλου φιλοσόφου Ανρί Μπερξόν (1859-1941). Η βασική παραδοχή της σκέψης του είναι ότι η συνειδησιακή ζωή δεν μπορεί να προσδιορισθεί ποσοτικά με μαθηματικό τρόπο, αφού συνιστά ένα *continuum*, μια συνεχή ακολουθία προσλήψεων και διαισθήσεων που είναι αδύνατον να τμηθεί σε επιμέρους χρονικές μονάδες χωρίς να χάσει τις θεμελιώδεις ιδιότητές της. Στο δοκίμιο του *Χρόνος και ελεύθερη θέληση* (1889) ο Μπερξόν διερευνά τη διαφορά μεταξύ επιστημονικού και συνειδησιακού χρόνου: ο πρώτος γίνεται αντιληπτός ως ακολουθία ξεχωριστών, ταυτόσημων (αδιακρίτως προς την ποιοτική διάσταση των όσων συμβαίνουν εντός τους) και, ως εκ τούτου, μετρήσιμων στιγμών, ενώ ο χρόνος που βιώνει η συνείδηση είναι μια *διάρκεια* κατά την οποία η παρούσα ψυχική κατάσταση δεν αλλάζει τη διαδικασία από την οποία προέρχεται, ενώ συνάμα αποτελεί κάτι το καινούριο. Η συνείδηση φανερώνει τη χρονικότητά της ως μια διαρκώς εξελισσόμενη αλληλοδιείσδυση καταστάσεων. Αυτήν ακριβώς την κίνηση αδυνατούν να εξηγήσουν ή να μετρήσουν οι έννοιες και τα μέσα της επιστήμης. Από αυτή τη βάση στο *Ύλη και Μνήμη* (1896) ο Μπερξόν αντιμετωπίζει το ζήτημα της μνήμης, νοούμενης ως ιδιότητας που συσσωρεύει και διατηρεί όλο το παρελθόν μας και επομένως μας επιτρέπει να αναγνωρίζουμε τα πράγματα που πέφτουν στην αντίληψή μας (μέσω της συσχέτισής τους με όσα αντιληφθήκαμε ωρίτερα), να φανταζόμαστε ελεύθερα και να ονειρευόμαστε. Στο έργο *Η δημιουργική εξέλιξη* (1907) ο Μπερξόν προτείνει μια ερμηνεία της έννοιας της εξέλιξης ικανή να εξηγήσει τον αυθορμητισμό που προέκυψε από τη μελέτη της ιδιότητας της συνειδησης: η εξέλιξη είναι *ζωτική ορμή*, δράση που ανασυντίθεται και εμπλουτίζεται ακατάπαυστα. Η γνώση, επομένως, για να μετέχει σε τούτο τον δυναμικό χαρακτήρα της πραγματικότητας, πρέπει να βασιίζεται στη διαί-

σθηση, δηλαδή την ικανότητα διείσδυσης στο εκάστοτε αντικείμενο και ταύτισης με τη μοναδικότητά του, και όχι στην επιστημονική ανάλυση. Η επίδραση του Μπερξόν, αν και μικρότερης κλίμακας σε σύγκριση με εκείνη του Νίτσε, ήταν αξιοσημείωτη, ιδίως στην ποίηση του 20ού αιώνα, αλλά η έννοια της μνήμης επρόκειτο να αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης εμβάθυνσης στο σπουδαίο έργο του Μαρσέλ Προυστ.

### 2.3. Οι τέχνες και η λογοτεχνία

Ενώ ξεπροβάλλει ένα πλήθος καινοτομικών ρευμάτων, ιδίως στη ζωγραφική (που φτάνει στο τέλος της νεωτερικότερης φάσης του Ιμπρεσιονισμού και στην προπαρασκευή νέων προϋποθέσεων οι οποίες σε λίγο θα εκδηλώνονταν στις επαναστατικές εξελίξεις του 20ού αιώνα), οι Άγγλοι ζωγράφοι του κινήματος των *προραφαηλιτών*, το οποίο αναπτύχθηκε στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα τόσο στην τέχνη όσο και στη λογοτεχνία, προσεγγίζουν τα παρακμιακά και συμβολιστικά θέματα. Ειδικότερα, ο κριτικός και συγγραφέας Ουόλτερ Πέιτερ (1839-1894) υποστήριξε ήδη από τη δεκαετία του '70 την ανάγκη της επιστροφής στην τέχνη ως πηγή 'αισθήσεων', δηλαδή σε μια φιληδονία απαλλαγμένη από κάθε ηθικό περιορισμό και σε μια άσκηση της «τέχνης για την τέχνη», με αποκλειστικό δηλαδή σκοπό την απόλαυση του ωραίου. Οι έννοιες αυτές, διατυπωμένες με μια κομψή και γλαφυρή πρόζα, όπως λόγου χάρη στο δοκίμιο *Η Αναγέννηση* (1873) και στο πεζογράφημα *Μάριος ο Επικούρειος* (1885), ήταν εξίσου ευπρόσδεκτες από καλλιτέχνες και ανθρώπους των γραμμάτων, όπως λόγου χάρη από τον Ουάιλντ και τον ντ' Ανούντσιο.

Θεματολογικά όμως οι πιο έντονες αναλογίες διαπιστώνονται με την παρουσία ορισμένων εικόνων και πλασμάτων που διέσχιζαν τη συλλογική φαντασία κατά την καμπή του αιώνα: λόγου χάρη, η «μοιραία γυναίκα», η γυναίκα που οδηγεί στο θάνατο (όπως η βιβλική Σαλώμη) με τη διαφορούμενη και συνταρακτική συμπύκνωση ερωτισμού και πνευματικότητας. Στη ζωγραφική θα αναφερθούν κυρίως ο Γάλλος Οντιλόν Ρεντόν (1840-1916) και ο Αυστριακός Γκούσταβ Κλιμτ (1862-1918), ο οποίος, μαζί και με άλλους καλλιτέχνες της λεγόμενης βιενέζικης Απόσχισης, διατηρούσε στενές επαφές με διανοούμενους και λογοτέχνες της Αφβουργικής πρωτεύουσας στα τέλη του 19ου-αρχές του 20ού αιώνα.

Στον χώρο της μουσικής είναι άφθονες οι συναντήσεις με τη λογοτεχνία, ιδίως με την ποίηση, τόσο στον συμφωνικό τομέα, λόγου χάρη στα έργα του Γκούσταβ Μάλερ (1860-1911), όσο και στο μελόδραμα, όπου παράγονται ορισμένα λαμπρά δείγματα χάρη στη σύμπραξη εκλεπτυσμένων μουσικών και συγγραφέων με παρακμιακό αισθητήριο. Πρόκειται για τους Αυστριακούς Ρί-

χαρντ Στράους και Ούγκο φον Χόφμανσταλ και, στην Ιταλία, για το έργο του Τζάκομο Πουτσίνι. Αυτός ο συγκερασμός μουσικής και λογοτεχνίας, τυπικό συμβολιστικό ιδεώδες, επιτυγχάνεται από μουσικούς που συχνά προσδιορίζονται ως «ιμπρεσιονιστές», λόγου χάρη τον Γάλλο Κλοντ Ντεμπισί (1862-1918), ο οποίος προσπαθούσε να χρωματίσει τις μελωδίες του με “εντυπώσεις” από καταστάσεις, εικόνες, στίχους, κάτι που εν μέρει οφείλεται και στην προοδευτικά πιο ελεύθερη χρήση της τονικότητας. Τα *Πρελούδια και άλλες συνθέσεις* του για πιάνο βρίθουν λογοτεχνικών εντυπώσεων, ενώ το συμφωνικό ποίημα *Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φαύνου* (1894) παραπέμπει κατευθείαν στον ποιητή Στεφάν Μαλαρμέ.

## 2.4. Σχέσεις της ιταλικής με τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες

### 2.4.1. Ο Συμβολισμός στη γαλλική ποίηση

Στη μετά Μποντλέρ γενιά ο Αρτίρ Ρεμπό (1854-1891) αποδεικνύεται πρώιμα ο πλέον αυθεντικός και ανατρεπτικός από τους “καταραμένους ποιητές”. Εμφορούμενος από επαναστατικές ιδέες από νεαρή ηλικία, το 1871 γράφει μερικά ποιήματα που προδίδουν τα γνωρίσματα της ποίησής του (όπως *Το μεθυσμένο καράβι*), ενώ στην *Επιστολή προς τον φίλο του Πολ Ντεμενί* ξεδιπλώνει την ποιητική του: ο ποιητής είναι “προφήτης”, ένας άνθρωπος που αδράχνει την κρυφή ουσία της πραγματικότητας, προικισμένος με σχεδόν μαντικά χαρίσματα, ικανός να φτάσει στο άγνωστο (λέξη-κλειδί στον Ρεμπό, αλλά που τη συναντάμε ήδη στον τελευταίο στίχο των *Ανθέων του κακού*) μέσω της «κραιπάλης όλων των αισθήσεων», δηλαδή διαμέσου της επιδίωξης μιας μέθης ικανής να καταλύσει τα όρια της αισθητής πραγματικότητας. Ρομαντικά ακόμη, ο ποιητής είναι ένας Προμηθέας που κλέβει τη φωτιά από τους θεούς (το μυστήριο που κρύβεται πίσω από τα πράγματα), για να τη δωρίσει στους ανθρώπους (εξού και η επαναστατική και προοδευτική λειτουργία του). Όμως είναι και “ο μεγάλος καταραμένος” ο οποίος, για να γίνει “άνωτερος Σοφός” πρέπει να απομακρυνθεί από κάθε κοινωνική σύμβαση, ώστε να γίνει “απόλυτα σύγχρονος”, όπως το έργο του. Ο Ρεμπό συγχωνεύει, λοιπόν, λίαν αποκλίνουσες προτάσεις, τις οποίες χρησιμοποιεί διαισθητικά με αναλογίες και μεταφορές που δεν ελέγχονται ορθολογικά, αλλά εκπορεύονται από προ-λογικές σφαίρες. Ουσιαστικά ο Ρεμπό, αφού οδήγησε πρόωρα στο έπακρο τις παρακμιακές και συμβολιστικές θέσεις, με τις συλλογές του *Μια εποχή στην κόλαση* (1873) και *Εκλάμψεις* (1886) άγγιξε τη μεγάλη σφαίρα του υποσυνείδητου, κάτι που αργότερα θα αφορούσε πολλά ποιητικά πρωτοποριακά κινήματα του 20ού αιώνα, ιδίως τον Σουρεαλισμό.

Αν ο Ρεμπό αποτελεί το αρχέτυπο του “καταραμένου ποιητή”, ακόμα και

με τον άστατο και ξεριζωμένο βίο του, ο πλέον διανοούμενος ποιητής του Συμβολισμού, ο Στεφάν Μαλαρμέ (1842-1898), χωρίς να επιδιώκει κάποια ρήξη με τα αστικά σχήματα, φέρνει τις ποιητικές του μορφές σε ένα επίπεδο εκλεπτυσμού που αγγίζει την καθαρή ποίηση. Κατά βάση ο Μαλαρμέ δεν επιζητά, όπως ο Ρεμπό, την ακύρωση, αλλά τη μεταρσίωση της παραδοσιακής ποιητικής εμπειρίας. Πράγματι, η πρώτη του διάπλαση είναι κλασική, στους κόλπους της λεγόμενης ‘παρνασσιστικής’ ποίησης, δηλαδή της ποίησης που εγγράφεται στο γαλλικό κίνημα του “σύγχρονου Παρνασσού”, το οποίο δραστηριοποιούνταν από το 1866 έως το 1876 και πρέσβευε τη λατρεία του κάλλους και δη με την ελληνική του έννοια (Παρνασσός είναι το όρος όπου κατοικούσαν οι Μούσες). Βαθμιαία, ωστόσο, ο Μαλαρμέ οδηγήθηκε στην επιθυμία να συνταιριάσει τις κλασικές φόρμες με πολύ πιο σύγχρονα θέματα και με εκλεπτυσμένες ανησυχίες και αισθήσεις, όπως λ.χ. στο σύντομο ποίημα *Το απομεσήμερο ενός φαύνου* (1876), το οποίο, αφού αστόχησε να συμπεριληφθεί σε μια ανθολογία των παρνασσιστών, τελικά υιοθετήθηκε ως πρότυπο από το παρακμιακό και συμβολιστικό ρεύμα. Παρά τη μάλλον ισχνή παραγωγή του —η προσήλωση στη μορφική τελειότητα τον υποχρέωνε σε μια ατέρμονη επεξεργασία των γραπτών του—, ο Μαλαρμέ θέτει ορισμένους θεμελιώδεις στόχους: πρώτον, η ποίηση πρέπει να αποτελεί πιο πολύ μια λεπτή και ενδόμυχη νύξη για το μυστήριο που κρύβεται πίσω από τα φαινόμενα, παρά μια ρεαλιστική περιγραφή ή επίδειξη του εσωτερικού κόσμου του ποιητή· δεύτερον, πρέπει να επιδιώκεται η καθαρότητα του στίχου με την ‘απόλυτη’ χρήση της λέξης, η οποία, λυτρωμένη από τις αναμενόμενες συντακτικές σχέσεις, μπορεί να ενταχθεί σε συγκεκριμένα που έχουν σκοπό την άντληση μυστικών νοημάτων· τρίτον, η έφεση προς τη μορφική τελειότητα μπορεί να οδηγήσει σε ρήξη με τις συμβάσεις, ιδίως τις μετρικές, και στη δημιουργία ανέκδοτων σχέσεων, όπως άλλωστε και ο ελεύθερος στίχος —τον οποίο είχε ήδη επιχειρήσει ο Ρεμπό— αντί των καθιερωμένων (που εξάλλου χρησιμοποιούνται συχνά). Τούτες οι πτυχές της ποιητικής θεωρίας του Μαλαρμέ επρόκειτο να συλλεχθούν σε ένα *Βιβλίο*, κάτι σαν πεμπτουσία της ποίησης ή κοσμική βίβλο, όπου η υπέρτατη τέχνη της λέξης θα αντικαθιστούσε τη θρησκεία. Το *Βιβλίο* δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ· ένα ίχνος του, όμως, εμπεριέχεται στη σύνθεση *Μια ριζιά ζαριών δεν καταργεί ποτέ την τύχη* (1897), όπου το εγχείρημα της δημιουργίας ένα κοσμικού και άπειρου ποιήματος δεν βασίζεται μόνο στις παραπάνω προϋποθέσεις, αλλά και στη χρήση πρωτότυπων τυπογραφικών τεχνικών που επιτρέπουν την κάθετη ή και την πλάγια ανάγνωση του κειμένου. Το πρότυπο του Μαλαρμέ θα αξιοποιήσουν πολλοί ποιητές των αρχών του 20ού αιώνα, όπως στην Ιταλία ο Τζουζέπε Ουνγκαρέτι και οι ερμητικοί.

### Καθαρή ποίηση

Με τον όρο *καθαρή ποίηση* (ή *λυρική*) δηλώνεται, ιδίως μετά τον Μαλαρμέ, η τάση προς την αποδέσμευση της ποίησης από το πραγματικό της αντίκρουσμα και τον προσανατολισμό στη δημιουργία ενός σύμπαντος όπου τα σημαίνοντα, οι ήχοι των λέξεων, αποδεσμευμένα από τα συνήθως σημαινόμενα, φορτίζονται με ανέκδοτες αξίες, με απρόσμενα και λανθάνοντα νοήματα που καταφέρνουν να αποτυπώσουν τις μύχιες και όντως ουσιώδεις όψεις της πραγματικότητας. Το κυριολεκτούμενο παραμένει νεφελώδες, ενίοτε μη αποκωδικοποιήσιμο και, ως εκ τούτου, η λυρική ποίηση διατηρεί ατόφια την απόλυτη ‘καθαρότητα’ της. Έτσι, το νεφέλωμα υποχρεώνει τον αναγνώστη σε μια προσωπική ερμηνεία, η οποία ωστόσο προϋποθέτει αξιοσημείωτη τεχνική δεξιότητα και ευρυμάθεια (ώστε να γίνουν αντιληπτές οι λεπτές νύξεις). Το ιδεώδες της καθαρής ποίησης εκδηλώθηκε ποικιλοτρόπως, ιδίως στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, ενώ στην Ιταλία είχε απήχηση στους ορφικούς (όπως τον Ντίνο Καμπάνα) ή τους ερμητικούς ποιητές.

#### 2.4.2. Η πεζογραφία

Στο πεδίο της πεζογραφίας η Παρακμή και ο Συμβολισμός, σε σύγκριση με την ποίηση, δεν είχαν τόσο πλατιά απήχηση· έλειπε άλλωστε μια μορφή αναφοράς όπως ο Μποντλέρ, παρότι η πιο πρόσφατη κριτική θέλει τον Φλομπέρ πρότυπο και για το παρακμιακό μυθιστόρημα (κυρίως επειδή ορισμένα έργα του έχουν ως φόντο αρχαία ή εξωτικά περιβάλλοντα, όπως το μυθιστόρημα *Σαλαμπό*, 1862). Στα τέλη του 19ου αιώνα εξακολουθούσαν να έχουν μεγάλη απήχηση διάφορα ρεύματα του ρεαλιστικού και νατουραλιστικού μυθιστορήματος, αν και οι μεγάλες επιτυχίες εξαντλήθηκαν στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '70. Όμως η αποτύπωση πλέον των κοινωνικών σχέσεων και των ιστορικών γεγονότων συνοδευόταν από μια ολοένα και βαθύτερη ανάλυση για την εσωτερικότητα, η οποία συνιστούσε το προνομιακό πεδίο του παρακμιακού μυθιστορήματος.

Ήδη, ο Γάλλος Ζορίς-Καρλ Ισμαάν (1848-1907), στο πολύχροτο μυθιστόρημά του *Αντίστροφη μέτρηση* (1884), υποστήριξε ότι έπρεπε να «σπάσουν τα όρια του μυθιστορήματος», αποφεύγοντας πράγματι την εστίαση στη μυθιστορηματική πλοκή και προκρίνοντας τη γλωσσική επεξεργασία του κειμένου και την έκπληξη που προξενεί η μοναδικότητα των καταστάσεων και των περιγραφών. Ο Ιρλανδός Όσκαρ Ουάιλντ (1854-1900), στο διασημότερο μυθιστόρημά του *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι* (1891), επίσης εμπνευσμένος από την *Αντίστροφη μέτρηση*, τείνει προς την απόρριψη των στερεότυπων νατουραλιστικών πλοκών και ενδιαφέρεται να αφηγηθεί την κατάσταση του καλλιτέχνη την εποχή του αστικού καθωσπρεπισμού, ειδικότερα του ασφυκτικού καθωσπρεπισμού

που επέβαλλε η βασίλισσα Βικτωρία της Μεγάλης Βρετανίας, επιδεικνύοντας την απόλυτη απελευθέρωσή του από τους κοινωνικούς περιορισμούς και τις συμβάσεις. Εδώ, όπως και σε άλλα έργα, ο Ουάιλντ διεκδικούσε την ολοκληρωτική αυτονόμηση της τέχνης από την ηθική· η τέχνη είναι προγραμματικά 'άχρηστη', ένας αυτοσκοπός, ενώ η απόλυτη ομορφιά της επιφυλάσσεται στους ολίγους εκλεκτούς. Όπως και ο Ντόριαν, ο ίδιος ο συγγραφέας αποτελεί στην ουσία τον τέλειο τύπο του *dandy*, του εκλεπτυσμένου και ταυτόχρονα εκκεντρικού και δηκτικού εστέτ (περίφημοι οι αφορισμοί του Ουάιλντ ενάντια στις αστικές κοινοτυπίες). Τα γεγονότα της ζωής του (φυλακίσθηκε για δύο χρόνια με την κατηγορία της ομοφυλοφιλίας) δίχασαν την κοινή γνώμη και διαμόρφωσαν τον μύθο ενός παρακμιακού συγγραφέα ως πηγή σκανδάλου, ενώ πρόβαλαν και την ιδέα του λογοτέχνη-αστέρα, η οποία θα αξιοποιηθεί, με διαφορετικό τρόπο, την εποχή εκείνη και από τον Γκαμπριέλε ντ' Ανούντιο.

Γενικότερα, καθώς οι εμπορικές ανάγκες πιέζουν όλο και περισσότερο την πεζογραφία, εκτός από τους νατουραλιστές ή τους παρακμιακούς και συμβολιστές μυθιστοριογράφους, πράγματι εμφανίζονται την τελευταία αυτή περίοδο του 19ου αιώνα και διάφοροι συγγραφείς που εισάγουν νέα είδη ή υποείδη. Θα πρέπει να αναφερθεί αρχικά ο Άγγλος Άρθουρ Κόναν Ντόουλ (1859-1930), ανανεωτής (μετά τα πρώτα έργα του Έντγκαρ Άλαν Πόε) του είδους της αστυνομικής περιπέτειας με ήρωα τον Σέρλοκ Χολμς. Ο Γάλλος Πολ Μπουρζέ (1852-1935), σήμερα λιγότερο γνωστός, αλλά στην εποχή του σημαντικός τόσο ως εστέτ όσο και ως μελετητής της ψυχολογίας (τον εκτιμούσε ακόμα και ο Νίτσε), εγκαινιάζει ένα πετυχημένο ρεύμα στο ψυχογραφικό μυθιστόρημα (*André Cornelis*, 1887· *Τα φέματα*, 1887· *Ο μαθητής*, 1889 κ.λπ.), το οποίο θα προετοιμάσει ως ένα βαθμό το έδαφος για την ενδοσκόπηση των αρχών του 20ού αιώνα. Μεγαλύτερη κλίση προς τις πρωτότυπες πλοκές με όχημα το επιστημονικό φαντασιακό επιδεικνύει ο Άγγλος Χέρμπερτ Τζ. Ουέλς (1866-1946), θεμελιωτής ενός 'λόγιου' ρεύματος επιστημονικής φαντασίας, ιδίως με τα μυθιστορήματα *Η μηχανή που ταξιδεύει μέσα στο χρόνο* (1895) και *Ο πόλεμος των κόσμων* (1898). Επίσης, ο Σκωτσέζος Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον (1850-1894), μολονότι μπορεί να ενταχθεί στην παιδική λογοτεχνία (ένα είδος με μεγάλη απήχηση στις δεκαετίες '60 και '70, χάρη στον Γάλλο Ζιλ Βερν και πολλούς άλλους), φέρνει μια μεγάλη ανανέωση κυρίως στο μυθιστόρημα περιπέτειας και ιδίως με το *Νησί των θησαυρών* (1883), καθώς και με το φανταστικό διήγημα *Δόκτωρ Τζέκιλ και κύριος Χάιντ* (1886), το οποίο εκφράζει έντονους προβληματισμούς για την υπερεξουσία της σύγχρονης επιστήμης. Ο Στίβενσον γενικότερα διαμορφώνει ένα αφηγηματικό μοντέλο το οποίο αντλεί από τη φαντασία και τους φόβους της παιδικής ηλικίας —που δεν εξαφανίζονται, απλώς μετασχηματίζονται, στους ενήλικες—, καθώς και από τη γοητεία του εξωτικού, που ήδη χαρακτήριζε το *romance*.



## Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

### 1. Μια συνολική εικόνα

Η κατάσταση στην ιταλική λογοτεχνία κατά την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα παρουσιάζει μια ευρωπαϊκή μοναδικότητα: αφενός συνεχίζονται, κυρίως στην ποίηση, φόρμες και θέματα του κλασικισμού ή του όψιμου Ρομαντισμού, κάποτε ανάμικτα, ιδιαίτερα στον ποιητή “ταγό” της ενωμένης Ιταλίας, τον Τζόζουε Καρντούτσι· αφετέρου, διαμορφώνονται νεωτερικά κινήματα, όπως ο Βερσιμός στην πεζογραφία, τα οποία τελικά αποδεικνύονται προσαρμογές τάσεων που είχαν δοκιμαστεί νωρίτερα στη Γαλλία, έστω και εκεί όπου το αποτέλεσμα διαθέτει μιαν αναντίρρητη πρωτοτυπία, όπως η περίπτωση του Τζοβάνι Βέργκα και έπειτα του Φεντερίκο Ντε Ρομπέρτο. Τρίτον, τέλος, αναδύεται ένα ρεύμα που, ορμώμενο από μιαν εκλεπτυσμένη (ενίοτε και επίπλαστη) ρητορική και υφολογική επεξεργασία της λογοτεχνικής ιταλικής γλώσσας, υιοθετεί παρακμιακά-συμβολιστικά θέματα, με κύριο εκφραστή του ρεύματος τον Γκαμπριέλε ντ’ Ανούντσιο ο οποίος χρησιμοποιεί κάποια από αυτά τόσο φανταχτερά που στις αρχές του 20ού αιώνα καταφέρνει να διακριθεί και εκτός Ιταλίας. Γενικά, οι σημαντικότεροι συγγραφείς αυτής της περιόδου —εκτός από τον ντ’ Ανούντσιο, ο Τζοβάνι Πάσκολι στην ποίηση και, αρκετά λιγότερο, ο Αντόνιο Φογκατσάρο στην πεζογραφία— συνταιριάζουν ετερόκλητες παραδόσεις και τάσεις, αλλά έστω και διαφορετικά μπορούν όλοι να τοποθετηθούν μέσα στο πλαίσιο της Παρακμής. Αξίζει να σημειωθεί, εξάλλου, ότι δεν έχουν πάψει να παράγονται αξιόλογα έργα και από τις σχολές του βεριστικού ή περιφερειακού Ρεαλισμού, που εξακολουθούσαν να είναι σημαντικές εξαιτίας του πολιτιστικού κατακερματισμού, τον οποίο το νεότευκτο ιταλικό κράτος προσπαθούσε να αμβλύνει με την υποχρεωτική σχολική εκπαίδευση· διόλου τυχαία ένα από τα πλέον ευπώλητα βιβλία ως και την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα ήταν η *Καρδιά* (*Cuore*, 1886) του Εντμόντο Ντε Αμίτσις, στα διηγήματα του οποίου αντανακλώνται τόσο τα ποικίλα περιφερειακά στοιχεία όσο και η τάση να ξεπεραστούν.

Έναν ιδιαίτερο ρόλο, εξάλλου, διατηρεί, ακόμα και για τη λογοτεχνία, το μελόδραμα, που την περίοδο αυτή επηρεάζεται από τις μεταβολές που σημειώνονται στο πεδίο των ποιητικών θεωριών. Πράγματι, τα ρομαντικά και πατριωτικά δράματα του Τζουζέπε Βέρντι (μάχιμου ακόμη δημιουργού με αριστουργήματα όπως ο *Οθέλλος*, 1887, και ο *Φάλσταφ*, 1893) δίνουν τη θέση τους σε προτάσεις βεριστικής χροιάς, ανάμεσα στις οποίες θα πρέπει να αναφερθεί κυρίως η *Καβαλερία Ρουστικάνα*, βασισμένη στο ομώνυμο μονόπρακτο του Βέργκα (1884) και μελοποιημένη από τον Πιέτρο Μασκάνι το 1890. Επίσης οι *Παλιάτσοι* (1892) με λιμπρέτο και μουσική Ρουτζέρο Λεονκαβάλο. Αλλά ο συνθέτης

που φέρνει τη μεγαλύτερη ανανέωση στην ιταλική παράδοση της όπερας είναι ο Τζάκομο Πουτσίνι (1858-1924), ο οποίος συνεργάζεται με άξιους λιμπρετίστες και δραματουργούς, όπως ο Λουίτζι Ίλικα (1857-1919), ο Τζουζέπε Τζακόζα και ο Μάρκο Πράγκα. Ξεκινώντας από τον ύστερο ρομαντισμό και τη Σκαπιλιατούρα, η επίδραση των οποίων είναι αισθητή στις όπερες *Μανόν Λεσκώ* (1893) και *Μποέμ* (1896), ο Πουτσίνι κατορθώνει να συγκεράσει τη γεμάτη πάθος δραματικότητα με μια βεριστική μεταχείριση των προσώπων, ιδίως στην *Τόσκα* (1900), καταλήγοντας σε πειραματικές λύσεις μάλλον πλησιέστερες στις μουσικές πρωτοπορίες του 20ού αιώνα με την *Τουραντό* (1926), την τελευταία και ανολοκλήρωτη όπερά του. Τα ψυχολογικά στοιχεία, ιδίως των γυναικείων χαρακτήρων, είναι εμφανή με μεγάλη ευαισθησία, ενώ οι άριές του καταξιώνονται παγκοσμίως χάρη στην αισθηματική τους γλυκύτητα, από την οποία δεν λείπει και μια παρακμιακή αύρα (ιδίως στη *Μαντάμα Μπαττερφλάι*, 1904). Όπως και σε ολόκληρο τον 19ο αιώνα, το ιταλικό μελοδραματικό θέατρο, αν και όδευε προς τη δύση του, στο εξωτερικό είχε περισσότερη απήχηση από την ιταλική πεζογραφία και ποίηση.

Την ίδια περίοδο προχωρεί και στην Ιταλία η ανάπτυξη μιας σύγχρονης και εμπορικής εκδοτικής δραστηριότητας, ιδίως στο Μιλάνο με τους αδελφούς Εμίλιο και Τζουζέπε Τρέβες, οι οποίοι από το 1861 αρχίζουν να εκδίδουν βιβλία που θα μπορούσαν να απευθυνθούν σε ένα ποικίλο κοινό, αποφεύγοντας την εξειδίκευση σε επιλεγμένους τομείς. Όλοι σχεδόν οι σημαντικοί μυθιστοριογράφοι (αλλά και πολλοί ποιητές) στα τέλη του 19ου αιώνα 'βγήκαν στην αγορά' από τον εν λόγω εκδοτικό οίκο, ο οποίος συμπληρώθηκε και από διάφορους άλλους στην πρωτεύουσα της Λομβαρδίας (τον οίκο Sonzogno με εξειδίκευση κυρίως στη λαϊκή μυθιστορία και κατόπιν τον Ricordi με τις μουσικές εκδόσεις) και εν συνεχεία στο Τορίνο και τη Φλωρεντία. Στη Ρώμη, αντίθετα, είχαν απήχηση οι εκδότες που έκλιναν προς τους παρακμιακούς, όπως ο Άντζελο Σομαρούγκα (1857-1941), ο οποίος, προτού πτωχεύσει και καταδικασθεί για απάτη (1885), εξέδιδε μυθιστορήματα, ημερολόγια, λογοτεχνικά χρονογραφήματα, δίχως να αδιαφορεί τελείως και για την πικάντικη κοσμικότητα. Ο ίδιος εκδότης μάλιστα προωθούσε περιοδικά τάσεων όπως το *Cronaca bizantina* (1881-85), όπου συνεργάζονταν ο γηραιός Καρντούτσι και ο νεαρός ντ' Ανούντσιο, αμφότεροι κοινωνοί της πολιτικής και πολιτισμικής ζωής της πρωτεύουσας, ο πρώτος ως ποιητής "ταγός" του έθνους, ο δεύτερος ως ανερχόμενο αστέρι και 'divo' της νέας λογοτεχνίας.

Πλήθος ήταν επίσης οι περιοδικές και ημερήσιες εκδόσεις που φιλοξενούσαν λογοτεχνικά έργα ή προωθούσαν συζητήσεις, ενίοτε φλογερές, όπως εκείνες στο κυριακάτικο ένθετο της φλωρεντινής εφημερίδας *Fanfulla*, το *Fanfulla della Domenica* (1879-1919), το οποίο προσέφερε βήμα σε πολλούς βεριστές, ιδίως

στον Λουίτζι Καπουάνα. Διευρυνόταν τελικά το αναγνωστικό κοινό που θα μπορούσε να ενδιαφέρεται για τις νέες λογοτεχνικές τάσεις και πλήθαιναν οι δημοσιογράφοι και εκδότες που τις επηρέαζαν. Το περιοδικό *Il Convito*, το οποίο ιδρύθηκε στη Ρώμη το 1895 και διευθυνόταν από τον Αντόλφο Ντε Μπόσις (1863-1924), εκπρόσωπο της Παρακμής, περιελάμβανε στους συνεργάτες του τον ντ' Ανούντιο και τον Πάσκολι, καθώς και τον αισθητικό φιλόσοφο Άντζελο Κόντι (1860-1930). Στη Φλωρεντία δημοσιευόταν το περιοδικό *Il Marzocco*, το οποίο ενώ υποστήριζε τις παρακμιακές θέσεις, από το 1896 άρχισε να δημοσιεύει και έργα του Πιραντέλο. Αρκετά ζωηρό ήταν και το εκδοτικό τοπίο στη Νάπολη, όπου η Ματλίντε Σεράο και ο Εντοάρντο Σκαρφόλιο κατάφεραν να ανεβάσουν εξαιρετικά τη στάθμη της πολιτισμικής δημοσιογραφίας, ιδίως με τις εφημερίδες *Corriere di Napoli* και *Il Mattino*.

Πέρα από τις πολυάριθμες 'στρατευμένες' επιθεωρήσεις (δηλαδή τις ανοικτές στο διάλογο για τη σύγχρονη λογοτεχνία και συχνά ταγμένες υπέρ συγκεκριμένων ρευμάτων), στα τέλη του 19ου αιώνα εμφανίστηκαν διάφορα περιοδικά ακαδημαϊκού χαρακτήρα ή τουλάχιστον της υψηλής και εξειδικευμένης κουλτούρας, με σημαντικότερο το *Giornale storico della letteratura italiana*, το οποίο ιδρύθηκε στο Τορίνο το 1883 από εκπροσώπους της ονομαζόμενης Ιστορικής Σχολής (*Scuola Storica*) με σκοπό την προώθηση της λόγιας και θετικιστικής έρευνας.

Εκτός από το τελευταίο ρεύμα, αξίζει να υπογραμμισθεί και η παρουσία ορισμένων μορφών σημαντικών για τον πολιτισμικό διάλογο, όπως ο Βιτόριο Ιμπριάνι (1840-1886), μαθητής του σπουδαίου κριτικού Φραντσέσκο Ντε Σάνκτις, ο οποίος συνέχισε στη Νάπολη ένα κριτικό ρεύμα ενάντια στον Καρντούτσι, αλλά έμεινε στη μνήμη μας κυρίως για το εκκεντρικό του στιλ. Αφθονούσαν επίσης οι μελέτες για τις λαϊκές παραδόσεις και τις διαλέκτους, όπως το μνημειώδες *Βιβλιοθήκη των σικελικών λαϊκών παραδόσεων* (1870-1913, σε 25 τόμους), το οποίο επιμελήθηκε ο Τζουζέπε Πιτρέ (1841-1916) από το Παλέρμο, χαρίζοντας στο είδος έναν υψηλά επιστημονικό χαρακτήρα. Τέλος, η συζήτηση για το γλωσσικό ζήτημα άρχισε να κερδίζει σταθερά έδαφος από τότε που ο Γκρατσιαντίο Ιζαΐα Άσκολι (1829-1907) εξέθεσε στο διάσημο *Προοίμιο* της νέας επιθεώρησης *Archivio Glottologico Italiano* (1873) τα επιχειρήματα υπέρ της αντίστασης προς τον τοσκανισμό που πρόβαλλαν οι θεωρίες του Μαντζόνι. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στους εκφραστές της σχολικής γλωσσικής ενοποίησης (κυρίως υπουργικοί παράγοντες) και στους υπέρμαχους της ποικιλότητας των περιφερειακών ιδιωμάτων (κυρίως συγγραφείς) συνεχίστηκε τουλάχιστον έως τα μέσα του 20ού αιώνα, με σημαντικές αντανακλάσεις και στη λογοτεχνία.

## 2. Η ποίηση

Η ιταλική ποίηση της δεκαετίας του '80 φέρει ακόμα έντονα τα σημάδια της αυθεντίας του Τζόζουε Καρντούτσι, όχι μόνον λόγω του λογοτεχνικού του διαμετρήματος, αλλά και της ισχυρής παρουσίας του στην πολιτική. Πράγματι, ο συνδυασμένος ρόλος του υπέρμαχου μιας Παλιγγενεσίας (*Risorgimento*) ρεπουμπλικανικού και αντικληρικού χαρακτήρα —που μετά το 1878 ξαναπροσέγγισε τη μοναρχία— και εκείνου του “δασκάλου λογοτεχνίας και ανθρωπιάς”, ακλόνητου ερμηνευτή της καλύτερης ιταλικής παράδοσης, διαμόρφωσε ένα προνομιακό μοντέλο, τον ποιητή ‘ταγό’, που είναι ικανός να ερμηνεύει τις τύχες του έθνους συνολικά. Επίσης, μεταξύ 1877 και 1893 ο Καρντούτσι προσέφερε κάποιες από τις σπουδαιότερες καινοτομίες του με τη δημοσίευση των συλλογών *Βάρβαρες Ωδές* (*Odi barbare*) και *Νέες Ρίμες* (*Rime nuove*), οι οποίες διακρίνονταν για τον προσωδιακό τους πειραματισμό (την αναπαραγωγή στην ιταλική γλώσσα της κλασικής ελληνικής και λατινικής μετρικής) και τη συμπαράθεση ιστορικοπολιτικών και εσωτερικότερων μελαγχολικών θεμάτων.

Τα χνάρια του Καρντούτσι ακολούθησαν πολλοί ποιητές αυτής της περιόδου, οι οποίοι όμως διατήρησαν συχνά έναν κλασικισμό με λίγα ανανεωτικά στοιχεία: αξίζει να αναφερθεί, μεταξύ άλλων, ο Σεβερίνο Φεράρι (1856-1905) που, όντας συνδεδεμένος και με τον Πάσκολι, προσπάθησε να συνταιριάσει τον κλασικισμό του Καρντούτσι με τη συμβολιστική ευαισθησία του Πάσκολι και στα ποιήματά του (*Πανί, Bordatini*, 1885· *Στίχοι, Versi*, 1892· *Σονέτα, Sonetti*, 1901) μεταχειρίζεται τα λαϊκά θέματα και τις φόρμες με αξιοσημείωτη τεχνική δεξιότητα. Άλλοι συγγραφείς πάλι άντλησαν προπαντός από τα προκλητικά θέματα του Καρντούτσι, τα οποία μερικές φορές ανέπτυσσαν με μια εύκολα σκανδαλιστική πρόθεση: μεγάλη επιτυχία πράγματι σημείωνε την εποχή εκείνη ο Ολίντο Γκουερίνι (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Λορέντζο Στεκέτι, 1845-1916), ο οποίος από το 1877 (έτος της συλλογής *Μεταθανάτια, Postuma*) δημοσίευε στίχους ρεαλιστικού αρχικά και έπειτα βεριστικού χαρακτήρα, με μεγάλες αναφορές σε ερωτικά και βλάσφημα θέματα.

Εκτός από την ποίηση που λίγο πολύ παρέπεμπε κατευθείαν στον Καρντούτσι, ιδιαίτερη ζωηρότητα παρατηρείται και στους ποιητές που έγραφαν σε διαλέκτους επιδιώκοντας μια απλή και σχεδόν δημόδη μουσικότητα, μακριά από την κλασικιστική μορφική επεξεργασία. Από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους αυτού του ρεύματος ήταν ο Σαλβατόρε Ντι Τζάκομο (1860-1934) από τη Νάπολη —ενεργός επίσης στην πεζογραφία και το θέατρο—, ο οποίος, ιδίως στην ανθολογία του *Μικρές άριες και σονέτα* (*Ariette e sonette*, 1898), συνδύαζε τα ρεαλιστικο-βεριστικά στοιχεία με μια μουσικότητα πλούσια σε απλούς ηχοσυμβολικούς αντίλαλους, παράγοντας έτσι μια ποίηση πρόσφορη για μελοποιί-