Franco Moretti

La letteratura europea



Piccola Biblioteca on line

Piccola Biblioteca on line
5

Tratto da *Storia d'Europa*, I. *L'Europa oggi*
© 1993 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
www.einaudi.it

Franco Moretti
La letteratura europea

www.einaudi.it

Indice

p. 1 I. Un modello: l'Europa unita
4 II. Un altro modello: l'Europa divisa
7 III. Arcipelago barocco
13 IV. La Repubblica delle Lettere
16 V. La rivoluzione romanzesca
22 VI. Passaggio a Nord-Ovest
27 VII. Spazi nuovi di un mondo vecchio
32 VIII. Cité pleine de rêves…
35 IX. Weltliteratur

Limitiamo subito le pretese. Anni fa, Denis de Rougemont ha intitolato un suo studio *Ventotto secoli d'Europa*; qui, se ne troveranno appena cinque, gli ultimi. L'idea è che il secolo XVI agisca da doppio spartiacque – verso il passato, e verso gli altri continenti – e che solo dopo questa data la letteratura europea acquisti quell'audacia inventiva che la rende unica. (Ma non tutti sono d'accordo su questa ipotesi, e cominceremo perciò col mettere a confronto due opposti modelli esplicativi). Quanto poi agli esempi, il poco spazio mi è stato amico: ho potuto puntare tutto su poche forme, e compiere scelte decise. Se il quadro non sarà completo (ma lo è mai?), almeno non mancherà di chiarezza.

1. *Un modello: l'Europa unita*.

Erano tempi belli, splendidi, quelli dell'Europa cristiana, quando un'*unica* Cristianità abitava questo continente di forma umana, e *un solo*, ampio e comune disegno univa le piú lontane province di questo vasto regno spirituale. Privo di grandi possedimenti secolari, *un unico* capo supremo governava e teneva unite le grandi forze politiche...[1].

Inizia cosí *La Cristianità, ossia l'Europa*, il celebre saggio redatto da Novalis negli ultimi mesi del secolo XVIII. Alla sua

[1] Novalis, *La Cristianità, ossia l'Europa*, 1799, trad. it., Milano 1985, p. 49. (Traduzione lievemente modificata).

base, un'equazione di grande semplicità ed efficacia: l'Europa è eguale alla Cristianità, e la Cristianità è unita. Tutto ciò che minaccia questa unità – la Riforma, naturalmente: ma anche gli Stati nazionali, la concorrenza economica, le «intempestive, pericolose scoperte nel campo del sapere» – è un pericolo anche per l'Europa: ne insidia la «fiducia» e la «pace», potrebbe rubarle la sua verità.

Novalis non è uomo da mezze misure, e se la sua visione esige che si approvi la condanna di Galilei, o si levi un inno in lode della Compagnia di Gesú – «con mirabile intelligenza e costanza, con una saggezza che non s'era mai vista … una simile Società, che non era mai apparsa prima nella storia universale…» – ebbene, cosí sia[2]. Qui, limitiamoci a ricordare che tale intransigente concezione dell'unità europea è il fondamento neanche tanto segreto dell'unico capolavoro critico dedicato al nostro argomento: *La letteratura europea e il Medio Evo latino*, di Ernst Robert Curtius, pubblicato nel 1948. «Quest'opera intende cogliere la letteratura europea come un tutto unico, e fondare tale unità sulla tradizione latina», suona la recensione di Erich Auerbach[3]. O per citare direttamente Curtius: «Si deve considerare il Medio Evo nella sua continuità tanto con l'Antichità che con il mondo moderno. Solo cosí si può pervenire a quello che Toynbee chiamerebbe *an intelligible field of study*. Questo campo è, per l'appunto, la letteratura europea»[4].

Alla metafora spaziale di Novalis (Roma come «centro» dell'Europa) Curtius aggiunge dunque una catena temporale, di cui il Medioevo è l'anello intermedio (e che conduce peraltro anch'essa a Roma). L'Europa ha una fisionomia spirituale sua propria perché è una; ed è una perché lo era nell'Antichità: «Si è europei quando si è diventati *cives romani*»[5]. E

[2] *Ibid.*, p. 56.
[3] La recensione di Auerbach comparve in «Romanische Forschungen», 1950, pp. 237-45.
[4] Ernst Robert Curtius, *Europaische Literatur und Lateinische Mittelalter*, 1948, 2ª ed. Bern 1953, p. 387.
[5] *Ibid.*, p. 22.

questo è il punto, naturalmente: l'Europa di Curtius non è l'Europa, bensí – per usare il termine a lui caro – la «Romania». Spazio unitario latino-cristiano, di cui le culture nazionali moderne sono semplici reincarnazioni locali, non per nulla spesso dominate da opere universalistiche – la *Commedia*, il *Faust* – che vanificano l'idea di letteratura «nazionale» nell'atto stesso in cui sembrano fondarla. In Europa, per Curtius, c'è una sola letteratura, ed è la letteratura europea.

Se questa tesi fosse circoscritta al Medioevo – da cui è tratta la gran parte del materiale documentario – sarebbe probabilmente inattaccabile. Curtius però non vuole delimitare il Medioevo, ma dimostrarne il permanere ben dentro l'età moderna. Glielo abbiamo appena sentito dire: la letteratura europea è «un fenomeno comprensibile» solo grazie alla solida continuità medievale, che l'ha nutrita e plasmata nel profondo. Eppure… Eppure, «nella situazione spirituale odierna», quell'unità che è sopravvissuta a venti secoli di storia corre gravi pericoli:

> Questo libro non è il prodotto di finalità puramente scientifiche, ma della preoccupazione per la salvaguardia della civiltà occidentale. Vi si cerca di chiarire… l'unità di questa tradizione nel tempo e nello spazio. Nel caos spirituale della nostra epoca, dimostrare tale unità è diventato necessario, ed anche possibile…[6].

Caos. Recensendo *Ulisse* nel 1923, è Eliot ad interrogarsi, sul «modo di controllare, ordinare, dare una forma e un significato all'immenso panorama di futilità ed anarchia che è la storia contemporanea»[7]; e già per Novalis è caos la storia dei secoli XVI e XVII. E la radice del male è sempre la stessa: la Stato nazionale moderno, che fin dai suoi inizi ha rifiutato – «irreligiosamente», per dirla con Novalis – il primato di un centro spirituale sovra-nazionale.

Ragioni congiunturali hanno certamente il loro peso in questa ostilità: Novalis scrive negli anni delle guerre napoleoni-

[6] *Ibid.*, p. 9 (il brano è tratto dalla prefazione alla seconda edizione).
[7] *«Ulysses», Order, and Myth*, in «The Dial», novembre 1923, p. 201.

che, Eliot e Curtius a ridosso della prima e della seconda Guerra mondiale. Ma al di là di eventi specifici, tanta avversione sembra essere soprattutto la logica conseguenza di un'impostazione generale: se infatti la cultura europea esiste *solo in quanto unità* (latina o cristiana), allora lo Stato nazionale moderno è la vera e propria *negazione dell'Europa*. In questo quadro premoderno, o piú precisamente *anti*-moderno, non si dànno vie di mezzo; o l'Europa è un tutto organico, oppure non è. Esiste se non esistono gli Stati, e viceversa: quando questi emergono, quella perisce, e potrà solo essere rimpianta, come già nell'incipit elegiaco di Novalis. Il suo è un lamento per un mondo che ha perso l'anima: non piú «abitata» dal grande disegno cristiano, l'Europa è stata dannata ad essere mera materia: spazio senza senso. Il «continente di forma umana» diventa il mondo della «compiuta peccaminosità» della *Teoria del romanzo* (che si apre con un diretto, inconfondibile rimando alla *Cristianità*). Anche se Lukács non lo dice mai, il suo universo romanzesco – che ha cessato di essere per l'eroe «come la propria casa» – è appunto l'Europa moderna:

> Il nostro mondo si è fatto infinitamente grande, ed in ogni suo angolo piú ricco di doni e piú denso di pericoli di quanto non fosse quello dei greci. Ma questa ricchezza «toglie» il senso positivo e concreto che reggeva la loro vita: la totalità[8].

La scomparsa della totalità come perdita di senso... E se fosse vero il contrario?

2. *Un altro modello: l'Europa divisa.*

1828. È passata una generazione, e a Novalis, tedesco di simpatie cattoliche, risponde François Guizot, francese e protestante:

> Nella storia dei popoli non europei, la coesistenza e il conflitto di principi diversi non sono stati che crisi passeggere, incidenti...

[8] György Lukács, *Teoria del romanzo*, 1916, trad. it., Roma 1972, p. 41.

> Tutto al contrario nella civiltà dell'Europa moderna... che fin dal primo sguardo appare varia, confusa, tempestosa; tutte le forme, tutti i principi di organizzazione sociale vi coesistono; il potere spirituale e temporale, l'elemento teocratico, monarchico, aristocratico, democratico, tutte le classi, tutte le situazioni sociali si mescolano e si affollano; vi sono infinite gradazioni di libertà, di ricchezza, di potere. Tra queste forze esiste un conflitto perpetuo, e nessuna di loro riesce a soffocare le altre, e ad impadronirsi da sola della società nel suo insieme... Nelle idee e nei sentimenti dell'Europa, stessa diversità, stessa lotta. Convinzioni teocratiche, monarchiche, aristocratiche, popolari, si incrociano e si combattono... [9].

Nella *Cristianità*, differenze e conflitti uccidevano l'Europa; in Guizot, la fanno nascere. La sua Europa non rimpiange l'unità perduta, tutt'altro: la libertà di manovra che l'ha fatta grande le viene appunto dalla disfatta dell'universalismo romano-cristiano[10]. Inutile dunque cercarne *il* segreto in *un* luogo, o valore, o istituzione quale che sia: anzi, meglio abbandonare del tutto l'idea di un centro, o di un'«essenza» europea, e vederla piuttosto come un politeistico e mutevole campo di forze. Edgar Morin:

> Tutto ciò che semplifica l'Europa – idealizzazione, astrazione, o riduzione – la mutila. L'Europa è un *Complesso* (complexus: ciò che è tessuto insieme) il cui carattere è di riunire insieme senza confonderle le piú grandi diversità e di associare i contrari in maniera non separabile[11].

[9] François Guizot, *Histoire de la Civilisation en Europe*, 1828, 6ª ed. Paris 1855, pp. 35, 37-38.

[10] Cosí anche Barraclough: «L'idea di Europa come entità specifica è post-classica. Fu creata nel Medioevo. In termini generali, è il risultato del crollo dell'universalismo dell'impero romano». E piú oltre: «[L'impero carolingio] non fu un inizio, ma una conclusione... perché nascesse l'Europa, l'impero doveva crollare... da allora in poi, l'unità europea implica l'articolazione delle differenze regionali, non la loro soppressione» (Geoffrey Barraclough, *European Unity in Thought and Action*, Oxford 1963, pp. 7, 12-13). Considerazioni simili in un'altra opera largamente ispirata a Guizot, la *Storia dell'idea di Europa* di Federico Chabod, Bari 1961. Immanuel Wallerstein ha riformulato questa tesi in termini di storia economica, definendo il capitalismo moderno come quel rapporto sociale «che si afferma in uno spazio piú vasto di quanto possa essere controllato da una qualsivoglia entità politica»: agli Stati divisi dell'Europa cinque-seicentesca fu dunque possibile quel decollo che i grandi imperi asiatici, politicamente uniti, non riuscirono mai a compiere (*The Modern World-System*, New York - San Francisco - London 1974, pp. 348, 61-63). Simile anche la tesi di Eric Jones, *Il miracolo europeo*, 1981, trad. it., Bologna 1984.

[11] Edgar Morin, *Pensare l'Europa*, 1987, trad. it., Milano 1988, p. 22.

Come ogni sistema complesso, l'Europa cambia col tempo, con particolare velocità a partire dal secolo XVI: e dunque, conclude Morin, «la sua identità non si definisce nonostante le metamorfosi, ma *nelle* metamorfosi»[12]. *Accident prone*, facile agli incidenti, come la chiamerebbe una compagnia di assicurazione, questa Europa non vuole evitare il disordine, ma organizzarlo in forme via via piú complesse. Ne riparleremo. Ma intanto chiediamoci: che succede se si applica questo secondo modello alla letteratura europea?

Intanto, si disfa la Romania di Curtius, col suo immobile centro geografico, e la lunga catena dei *topoi* che la ancorano all'antichità classica. Perdiamo la «letteratura europea» (col suo campo unitario, e al singolare), e troviamo il «sistema delle letterature d'Europa», fatto di entità nazionale (e regionali) ben distinte, e spesso rivali fra loro. È un'inimicizia produttiva, senza la quale sarebbero tutte piú insipide, e il tono dell'insieme piú smorto: su questo, non si insisterà mai abbastanza. Ma la diversità non diventa mai autosufficienza, o ignoranza reciproca: non ci sono deserti, qui, né oceani, o distanze smisurate, a irrigidire per secoli i tratti di una civiltà. Lo spazio stretto dell'Europa impone ad ogni cultura di interagire con le altre: dà loro un destino comune, intessuto di gerarchie e rapporti di forza. Se anche qualcuno recalcitra, al momento di entrare nel vortice – come la letteratura russa, che si divide tra occidentali e slavofili[13] – l'attrazione dell'Europa è troppo forte, e il continente continua a ingrandirsi secolo dopo secolo.

Letterature nazionali, sistema europeo: e tra di loro, quale rapporto? Per molti è una specie di duplicazione, con le

[12] *Ibid.*, p. 49.

[13] Che l'ambivalenza verso l'Europa interessi piú di ogni altra la letteratura russa non dipende dal caso, ma dalla geografia. Poiché l'Europa non è un continente in senso proprio, ma una grossa penisola asiatica, è del tutto ragionevole che la zona di congiunzione orientale, cioè appunto la Russia, manifesti incertezze di collocazione. La resa drammatica di tali incertezze peraltro – da *Padri e figli* ai *Karamazov*, da *Guerra e pace* a *Pietroburgo* – diviene ben presto un grande tema non solo della letteratura russa, ma anche (Thomas Mann) nel resto d'Europa.

culture nazionali a fare da microcosmi dell'Europa: è quel che dice Eliot dell'Inghilterra e Guizot della Francia, Nietzsche della Germania, Dionisotti dell'Italia, Werfel dell'Austria... Qualcosa di vero c'è, naturalmente, in questo ritrovare le fattezze dell'Europa in ogni sua grande cultura. Ma quando un'idea fa sempre centro smette di essere interessante, e qui seguirò una strada diversa. L'Europa letteraria sarà per me una sorta di ecosistema: l'orizzonte del possibile con cui deve misurarsi la crescita interna di ogni singola letteratura. A volte l'incontro è un freno, che rallenta lo sviluppo intellettuale e lo devia; altre volte offre occasioni insperate, che si cristallizzano in invenzioni improbabili quanto preziose. Vediamone un primo esempio.

3. *Arcipelago barocco*.

Poche cose dànno l'idea di un'Europa policentrica come la genesi della grande tragedia barocca. A metà Cinquecento, a dire il vero, le cose stanno ancora in tutt'altro modo. Si incontrano personaggi come lo scozzese George Buchanan, che lavora un po' a Londra e un po' a Parigi, scrivendo le sue tragedie, in latino, su ben noti argomenti biblici: ottimo esempio di una diffusa unità, nel tempo e nello spazio, del dramma europeo. Per la tragedia colta, il modello è ovunque Seneca, e le tradizioni medievali, che poggiano su un analogo fondo di religiosità popolare, si assomigliano un po' tutte. Comune a tutta l'Europa occidentale è infine anche l'eroe tragico adeguato ai tempi (il sovrano assoluto), e la *memorable Scene*, come la chiamerà Andrew Marvell, di una Corte che si macchia di sangue.

Ma proprio di qui – dal nuovo eroe, e dal nuovo spazio tragico – ha origine il primo strappo, con l'eredità classica. È uno sviluppo in fondo implicito nella stessa autorappresentazione del sovrano assoluto: che si vuole ab-solutus, cioè sciolto, libero dai vincoli etico-politici del passato feudale.

Egli non trae piú la sua legittimità dal sottomettersi ad una tradizione immutabile, ma da quella che Hegel chiamerà «autodeterminazione»: possibilità di decidere liberamente, e porsi cosí come nuova origine del corso storico. E davvero, nella tragedia barocca, tutto ha origine dalle decisioni del principe – autonome, spesso oscure, e quasi sempre violentemente ingiuste: è cosí nel *Trauerspiel* e in Racine, nella *Vita è sogno* e in quel *Corboduc* che apre la stagione tragica inglese, offrendole un paradigma che tornerà, fra l'altro, nel *King Lear*.

Ora, questo scrollarsi di dosso «le determinazioni sostanziali di famiglia, stato, stirpe [che costituiscono] la vera e propria fatalità della tragedia greca»[14] è tipico, ha scritto Kierkegaard, del mondo moderno. Ma chi vuole sottrarsi con la forza al destino si fa egli stesso destino: piú la decisione è assoluta – libera, energica, autodeterminata – piú essa sconfina nella tirannia e trascina un intero regno alla rovina. L'agire sovrano che rompe con il passato è in realtà un salto nel buio: Amleto che colpisce alla cieca l'arazzo, Sigismondo che agisce «sognando». È la prima grande figura del futuro che ci dà la letteratura europea: un orizzonte maledetto, ma inevitabile. Le parole con cui Fedra entra in scena «N'allons point plus avant» suonano a vuoto, perché la tragedia ha posto la storia su un piano inclinato – «tomorrow, and tomorrow, and tomorrow» – da cui non c'è ritorno. E una volta giunti alla fine, l'impresa del sovrano si rivela – o meglio, *non* si rivela – come «la storia | Raccontata da un povero ragazzo pazzo, piena di frastuono e di furia | E che non significa nulla».

Questo eroe privo di freni si muove in una scena che è dotata per contro di una straordinaria *forza di gravità*. «La decisione è presa: parto, caro Teramene», recita il primo verso della *Fedra*: ma naturalmente nessuno riesce mai a staccarsi da Trezene. «In *Ifigenia* – osserva Barthes – tutto un popolo resta prigioniero della tragedia perché non si alza il vento»[15]. In *Amleto*, i personaggi si disperdono tra Wittenberg e Parigi, la Norvegia e la Polonia (e l'oltretomba); Amleto stesso vorrebbe lasciare la Danimarca, è inviato prigioniero in Inghilterra, viene rapito dai pirati. Ma non c'è niente da fare, Fortebraccio ed Orazio, Amleto e Laerte (e lo spettro) si dànno tutti appuntamento ad Elsinore, affinché vi si possa celebrare la grande ecatombe. Il cavallo di Rosaura si imbizzarrisce, e «dunque» la conduce direttamente alla torre di Sigismondo; nella *Vita è sogno*, del resto, oltre alla reggia esiste solo il carcere (e a ben vedere – come per il serraglio di *Bajazet*, o la «prigione Danimarca» dell'Amleto – reggia e carcere sono qui una sola cosa). «In ultima analisi – scrive ancora Barthes, – è lo spazio tragico a fondare la tragedia... ogni tragedia sembra consistere in un volgare *non c'è spazio per due*. Il conflitto tragico è una crisi di spazio»[16]. Si potrebbe aggiungere: una crisi di spazio causata da una riorganizzazione dello spazio *riuscita fin troppo bene*. Come già per l'eroe, il paradosso nasce dal prendere le pretese dell'assolutismo troppo sul serio – troppo alla lettera. «La teoria della sovranità – scrive Benjamin – imponeva di perfezionare l'immagine del sovrano nel senso del tiranno»[17]: giusto, e da tale sinistro perfezionamento originò appunto la tragedia. Cosí per la Corte: il consolidamento dello Stato nazionale (coi suoi confini incerti, e le sue disomogeneità interne) richiedeva innanzitutto un forte centro di gravità. Un luogo memorabile, ristretto, indiviso: dove davvero «non ci sia spazio per due». La Corte, sí; ma per le stesse ragioni, anche la tragedia.

Tante altre cose confluiscono nella forma tragica barocca. Ma le due su cui ci siamo soffermati sono forse le piú importanti, e ci inviano entrambe il medesimo messaggio sto-

[14] Sören Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, in *Enten-Eller*, trad. it., Milano 1977, vol. II, pp. 24 e 31.

[15] Roland Barthes, *L'uomo raciniano*, in *Saggi critici*, 1964, trad. it., Torino 1972, p. 141.

[16] *Ibid.*, pp. 160-61.

[17] Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, 1928, trad. it., Torino 1971, p. 58.

rico. La tragedia è l'estremizzazione paradossale della violenza che accompagna la formazione dello Stato nazionale. È la forma, vi avevo accennato, con cui la letteratura europea viene invasa dalla modernità; viene, anzi, *spaccata* dalla modernità: «Fuori di sesto», qui, non è solo il tempo: anche lo spazio si è frantumato. Nel giro di un paio di generazioni, il fondo comune del dramma europeo si sfalda in un susseguirsi di mutazioni formali che coinvolgono i grandi Stati nazionali di Inghilterra, Spagna, e Francia, e le culture di lingua italiana e tedesca. A metà Seicento, «la» tragedia si è divaricata in almeno tre o quattro distinte versioni, dove cambia la costruzione della trama e la forma del verso, il rapporto tra parola e azione e la durata temporale, il registro stilistico e la quantità dei personaggi. A volte, non resta in comune neanche piú il nome.

È la «speciazione» della teoria evolutiva; la genesi di forme distinte là dove ce n'era una sola. Ma che cosa l'ha resa possibile? Le singole culture nazionali? Sí e no. Sí nel senso, ovvio, che ogni versione della tragedia barocca si sviluppa entro un contesto nazionale specifico. Ma se questo spazio va benissimo finché si tratta della sopravvivenza di *una* forma, è però già troppo centrato ed omogeneo, già troppo *stretto* per permettere il ventaglio di mutazioni che dobbiamo spiegare. Nella Spagna del *Siglo de Oro* non c'è posto per il *Trauerspiel* tedesco, cosí come, agli occhi della *Tragedie classique*, Shakespeare è un assurdo da evitare (e non parliamo poi dei giacomiani). Perché si abbia varietà morfologica c'è bisogno di uno spazio piú tollerante, piú ricco di «nicchie» culturali dove le mutazioni possano radicarsi, per svolgere poi il loro ruolo nell'evoluzione letteraria[18]. «È un fatto ben noto – scrive Jacques Monod – che le grandi articolazioni

[18] «Poi» significa qui: anche a distanza di secoli. Di tre forme tragiche dalla genesi pressoché simultanea, quella spagnola esercita la sua egemonia europea tra Cinque e Seicento: quella francese, nel corso dell'*Age classique*; quella inglese, dallo *Sturm und Drang* alla fine dell'Ottocento. E se Benjamin avesse avuto un po' piú di fortuna, il Novecento avrebbe potuto essere il secolo del *Trauerspiel*.

dell'evoluzione sono da attribuirsi all'invasione di nuovi spazi ecologici»[19]. E Stephen Jay Gould: «La diversità, ossia il numero di specie differenti presenti in una data area, è largamente influenzata, e forse addirittura controllata, dalla quantità di spazio abitabile»[20].

Uno spazio abitabile piú vasto di quello offerto dal singolo Stato-nazione: lo spazio dell'Europa. Ma quale Europa? In una bella pagina analitica (su cui torneremo), Curtius delinea una sorta di staffetta letteraria continentale: una rotazione piú o meno secolare della letteratura guida cui si ispira il resto d'Europa, e che nei decenni in questione sarebbe la letteratura spagnola. Ma se l'Europa fosse stata davvero cosí *unita* come vorrebbe Curtius – se fosse stata una specie di Spagna in grande – allora vi troveremmo gli stessi vincoli incontrati nello Stato-nazione spagnolo: e non ci sarebbe posto per la versione inglese, o francese, della forma tragica. Se ciò fu viceversa possibile, la ragione sta, con Guizot, nella disunione costitutiva della scena culturale europea[21]. E questo significa che l'Europa non offre solo «piú» spazio, rispetto allo Stato-nazione, ma soprattutto un altro spazio: diversificato, discontinuo, disomogeneo. Come per le specie animali, il destino di una forma è legato a volte ad una catena montuosa, o a un braccio di mare (cui si appoggiano quei confini politici) che la proteggono dall'invadenza delle forme vicine. Lo spazio europeo va insomma concepito come una sorta di arcipelago: un insieme di spazi (nazionali) ognuno dei quali produce una (e una sola) mutazione formale. Visti «da dentro», e nel loro isolamento, questi spazi ci appaiono ostili alle mutazioni: la loro crescente omogeneità culturale si fissa

[19] Jacques Monod, *Il caso e la necessità*, 1970, trad. it., Milano 1974, p. 125.
[20] Stephen Jay Gould, *Ever Since Darwin*, New York - London 1977, p. 136.
[21] «È evidente che questa civiltà non può essere rinvenuta, né la sua storia valutata appieno, entro i confini di un singolo Stato. Se la civiltà europea ha una sua unità, la sua varietà non è meno prodigiosa, ed essa non si è manifestata appieno in nessun paese. I tratti della sua fisionomia sono sparsi qua e là: bisogna cercare gli elementi che costituiscono la storia europea in Francia come in Inghilterra, in Germania come in Italia e in Spagna», Guizot, *Histoire* cit., pp. 5-6.

su una forma, e non ne tollera di alternative. Ma visti «da fuori», e come parti dell'Europa, quegli stessi spazi nazionali si rivelano invece come altrettanti portatori di mutazioni: rendono possibile la galassia formale della tragedia barocca che sarebbe stata inconcepibile in un'Europa (ancora) unita.

Avremmo avuto Shakespeare, se l'Inghilterra non fosse stata un'isola? Chi lo sa. Certo, che le massime novità della forma tragica vengano da un'isola, e da un drammaturgo che (ci dice un contemporaneo invidioso) «sapeva poco latino, e greco ancor meno», è un segno di come la letteratura europea abbia tutto da guadagnare a perdere il suo centro, e il suo passato.

Se quanto abbiamo detto è vero, allora l'Europa – geografica – non è piú l'immoto fondale per le gesta – storiche – dello «spirito europeo». Questo spazio non è una quinta della storia, ma un suo fattore; sempre importante, spesso decisivo. E ci dice che le forme letterarie cambiano «nel» tempo, certo: ma meno di quel che si creda «grazie» al tempo. I mutamenti piú significativi non avvengono per aver avuto a disposizione molto tempo: ma perché c'era, al momento giusto, che è di norma assai breve, molto spazio. (Meglio ancora, molti spazi, plurali, per le tante combinazioni che fanno la ricchezza dell'evoluzione letteraria). Si torni con la mente alla tragedia barocca; la varietà delle sue forme è forse il frutto del tempo che passa – ossia della storia? Poco e niente: tragedia inglese e *Trauerspiel*, dramma spagnolo e *Tragedie classique* raggiungono tutte assai rapidamente una struttura stabile, che resta poi pressoché immutata per decenni, fino al momento della sterilità e della scomparsa. Se dunque, per riprodursi, una forma ha bisogno di tempo, per nascere ha soprattutto bisogno di spazio. Di culture nazionali vicine, ma diverse, e magari nemiche: dove si possa, e anzi quasi si debba, esplorare il campo del possibile in tutte le sue varianti[22]. Di nuovo; lo spazio di un'Europa divisa.

[22] In principio della dispersione spaziale vale, oltre che per i generi, anche per i movimenti letterari. Cosí Van Tieghem sul romanticismo; «Ritenere che queste tre letterature [tedesca, inglese, e francese] siano sufficienti ad esprimere appieno il romanticismo europeo significherebbe non coglierne la ricchezza e la varietà; in effetti, numerosi tra i suoi aspetti piú caratteristici sono spesso meglio rappresentati in altre letterature, meno conosciute di quelle maggiori» (Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1948, p. 115).

4. *La Repubblica delle Lettere.*

La tragedia barocca è una delle prime espressioni del policentrismo letterario europeo. Per un paio di secoli, però, prevalgono ancora l'isolamento e l'ignoranza reciproca: l'opera di Shakespeare – che comincia ad avere un seguito sul continente solo verso la fine del secolo XVIII – ne è l'esempio piú chiaro. Il sistema europeo è ad uno stadio ancora solo potenziale; gli elementi sono già tutti al loro posto, ma manca l'interruttore che li colleghi. E che l'Europa letteraria sia la somma delle sue parti, ma non molto di piú, è dopotutto quello che dice anche il suo primo storico, Henry Hallam, nei quattro lunghi volumi della *Introduction to the Literature of Europe in the fifteenth, sixteenth, and seventeenth centuries*[23]. Con implacabile puntualità, Hallam ritaglia il corso storico ogni 10 (o 30, o 50) anni, e ripete poi ogni volta, per le cinque grandi aree dell'Europa occidentale, un minuzioso giro d'orizzonte. Ma la contiguità spaziale non trapassa mai in integrazione funzionale: l'Europa di Hallam è un'addizione meccanica, che non aggiunge nulla a quanto già esisteva nelle sue parti staccate[24]. Priva di legami interni, è una costruzione di grande ampiezza, ma strutturalmente debole: facile preda del grande contrattacco classicista, con cui lo sviluppo del sistema europeo si arresta per circa un secolo e mezzo.

[23] London 1837-39; Reprint, New York - London 1970.

[24] Un esempio, tratto dalla sezione «Storia delle Belle Lettere in Europa dal 1520 al 1550», seconda parte, «Stato della Rappresentazione Drammatica in Italia – Spagna e Portogallo – Francia – Germania – Inghilterra». Ecco come si aprono i capitoli dedicati ai diversi paesi: «Abbiamo già visto gli inizi della commedia italiana, che trae il suo stile, e spesso anche i suoi argomenti, da Plauto...»; «Nel frattempo, un popolo assai famoso per la letteratura drammatica stava formando il proprio teatro nazionale. Svariati tentativi vennero condotti in Spagna...»; il «Il portoghese Gil Vincente può forse competere con Naharro Torres per l'onore di massimo drammaturgo della penisola...»; «Non abbiamo documentazione di ope-

Intendiamoci. Come ci dice la metafora della Repubblica delle Lettere, nata appunto in quest'epoca, l'Europa colta non è mai stata cosí unita come nell'*Age classique*. Ma tale unità impone un drastico sacrificio della diversità. Ne fa fede la semantica della parola-chiave dell'epoca: cosmopolita. *Citizen of the world*, lo definisce nel 1755 il *Dizionario* di Samuel Johnson, cittadino del mondo. Ma è difficile dare un senso concreto a tale cittadinanza, nel 1762, l'*Académie Française* cambia strategia, e passa alla definizione in negativo: cosmopolita è colui «*qui n'adopte point de patrie*», che non fa sua alcuna patria. Invece di essere ovunque a casa propria, costui non lo è mai da nessuna parte; e se Johnson voleva includere tutto il pianeta, l'Accademia procede per contro a cancellare gli Stati nazionali. «Per tendere al bene dell'umanità – aveva scritto Leibniz – il cosmopolita dovrà essere indifferente a ciò che caratterizza un francese o un tedesco»[25].

Ma che significa, nel contesto concreto dell'Europa settecentesca, «umanità in generale»? Fatalmente, sarà la versione idealizzata – astratta e normativa insieme – di una letteratura nazionale particolarmente potente ed ambiziosa. Non è forse la *Republique des Lettres* l'erede della *Res publica Cristiana*, proprio come il francese è l'erede del latino in qualità di lingua sacra dello spirito?

«L'età classica – scrive Paul Van Tieghem – è quella dell'egemonia letteraria della Francia: inizia con essa, e con essa finisce... Lo spirito francese incarna a tal punto l'ideale classico che, in numerosi paesi europei, classico e francese diventeranno sinonimi»[26].

re drammatiche originali composte in Francia in questo periodo, ad eccezione di alcuni misteri e moralità ...»; «In Germania, nel frattempo, il piú grande dei maestri cantori, Hans Sachs, bastava da solo a produrre...»; «I misteri... continuavano ad incontrare il favore del pubblico inglese...» (*Introduction* cit., pp. 601-8). Il legame tra una situazione e l'altra è quello annalistico del «nel frattempo»; clausola invocata in modo piú o meno esplicito in ogni incipit, insieme al nome del paese in questione.

[25] La citazione di Leibniz è tratta da una lettera del 1697, riportata da Thomas J. Schlereth, *The Cosmopolitan Ideal in Enlightenment Thought*, Notre Dame - London 1977, pp. xxiv-xxv.

Egemonia letteraria francese; e non solo letteraria, diranno le guerre napoleoniche. È l'ultimo tentativo di fare dell'Europa un tutto unico, e di imporle quella stessa uniformità che si va affermando nelle culture nazionali, e che Benjamin Constant denuncia nel suo *pamphlet* sullo spirito di conquista. Il tentativo fallisce, naturalmente; ma la cosa interessante è che fu comunque possibile concepirlo, o meglio; che fu possibile *alla Francia* di concepirlo. E davvero, nella storia culturale e letteraria europea, la Francia occupa un posto tutto particolare. Erich Auerbach:

> La preponderanza di materiali romanzi in *Mimesis* si spiega con il fatto che, su scala europea, le letterature romanze sono nella grande maggioranza dei casi piú rappresentative di quelle germaniche. Nel xii e xiii secolo il ruolo di guida spetta indiscutibilmente alla Francia, e passa poi all'Italia per i due secoli seguenti; nel corso del xvii secolo torna alla Francia, e cosí per il secolo successivo e ancora per l'Ottocento, almeno per quanto attiene alla genesi e allo sviluppo del realismo moderno[27].

Si potrà dissentire sui dettagli, qui, ma non sul quadro generale. La letteratura francese è piú che ogni altra vicina al cuore dell'Europa; grande letteratura *nazionale*, impegnata a «civilizzare» l'interno, e brillante impresa *cosmopolita*, diffusa ed imitata ovunque. (E come la Francia, cosí Parigi: capitale dell'esagono, e porto franco della cultura europea). E perché proprio la Francia? Perché è un grande Stato nazionale, innanzitutto, e questo la avvantaggia sull'Italia, la sua diretta rivale all'uscita del Medioevo, e sulle aree di lingua tedesca. Quanto poi a Spagna e Inghilterra, è piú popolata di loro; dispone di un piú ampio spazio di pubblico – e piú spazio, lo abbiamo visto, vuol dire piú vita, piú inventiva, piú

[26] Paul Van Tieghem, *Historie litteraire de l'Europe ed de l'Amerique*, Paris 1946, p. 67.

[27] Erich Auerbach, *Epilegomena zu «Mimesis»*, in «Romanische Forschungen», 1954, pp. 13-14.

forme. E poi la geografia, decisiva in un mondo dove libri e idee si spostano ancora con grande lentezza: e la Francia è lí, nel mezzo del crocevia occidentale. Per andare dalla Spagna in Olanda e in Germania, o dall'Inghilterra in Italia, bisogna attraversarla; regalarle le idee nuove, o diffonderne nell'altra direzione l'influenza. E poi ancora la tradizione letteraria, su cui non incombe nessun Dante, o Shakespeare, o Goethe, nessun *Siglo de Oro*: libera dal peso di modelli ineguagliabili, la letteratura francese è piú agile delle altre, può giocare su tanti tavoli, è sempre pronta a scommettere sulle novità che emergono dallo scacchiere europeo. E infine, grande Stato, sí, però mai egemone in campo politico-economico; eterna seconda, dunque sempre in tensione, non è da escludere che questo relativo insuccesso surriscaldi il mondo della cultura, nella speranza di trovarvi (come altrove nello Stato) quegli stimoli in piú che le permettano di primeggiare nella rivalità europea. C'è poi ancora un'altra ragione, e la vedremo tra poco.

5. *La rivoluzione romanzesca*.

Dove è nato il romanzo moderno? In Spagna, con le esplorazioni dei picari e l'ironia del *Chisciotte*... In Francia, con l'anatomia delle passioni... In Inghilterra (e in Germania) con la prosaicizzazione dell'autobiografia spirituale... Nelle avventure barocche, che abbondano sia in Italia che altrove... E magari nei volti seri e scavati di Rembrandt, o nel quotidiano vivo e luminoso di Vermeer...[28].

[28] Quest'ultima ipotesi, in effetti molto cara a chi scrive, dovrà attendere un'altra occasione. Discutendo di origini del romanzo, tuttavia, la presenza di due olandesi non è certo casuale. Ciò di cui il romanzo parla – la sfera privata borghese – prende forma definitiva nell'Olanda del Seicento, che è anche, per oltre un secolo, il centro economico del mondo. Sarebbe dunque logico che il romanzo nascesse appunto in Olanda; cosa che però, come è noto, non avviene affatto. E perché mai? Forse, proprio per i successi della pittura del quotidiano. Tra le forme simboliche simili (proprio come tra le specie animali) regna l'inimicizia, e se una di loro si «impadronisce» di una nuova esperienza storica la vita delle forme rivali si fa molto difficile. D'altra parte, quale lingua avrebbe usato il romanzo «olandese»? Il fiammingo? il frisone? un dialetto tedesco? il francese forse? o magari il latino? (Su questa disomogeneità linguistica dell'Olanda seicentesca, vedi Simon Schama, *The Embarrassment of Riches*, Berkeley - Los Angeles 1988, p. 57).

Dov'è nato il romanzo moderno? Domanda dietro cui si intravede un'idea di storia letteraria come «scala» evolutiva; gradini posti a distanza regolare, e ben distinti l'uno dall'altro. Ma proviamo a prendere in prestito un'altra metafora dalla teoria evolutiva, e a immaginare la storia letteraria come un grosso cespuglio: rami che coesistono e si divaricano, si sovrappongono, a volte si ostacolano – ma si sorreggono anche a vicenda, e soprattutto, quando uno di loro si esaurisce, si dànno il cambio nel far crescere un organismo sempre piú folto e robusto.

Dov'è nato il romanzo moderno? Chi lo sa, e in fondo che importanza ha. Ma dove sia riuscito a sopravvivere e crescere, questo sí è importante, e lo sappiamo: in Europa. Come già per la tragedia barocca, l'arcipelago vasto e discontinuo che permette l'esplorazione simultanea di percorsi diversi tra loro. Questo resta; ma adesso si mette anche a frutto la piccolezza dell'Europa, o per dir meglio i rapporti sempre piú stretti fra le sue diverse letterature; ogni tentativo entra subito in circolo, senza rischiare di esser dimenticato per generazioni. Alla diversità si aggiunge l'interazione, e dopo l'Europa paratattica, e la repubblica francese, viene il momento del *sistema* letterario europeo in senso proprio. Né letteratura europea, e neanche letterature nazionali e basta; ma, per dir cosí, letterature nazionali d'Europa.

Lo sviluppo del romanzo moderno come cespuglio evolutivo. Cosí Fernand Braudel:

> Tutti i settori sono legati fra di loro, e ciascuno è abbastanza sviluppato da non rischiare di trasformarsi, alla prima sollecitazione, in una pericolosa strozzatura. Il romanzo europeo è dunque pronto ad avanzare, qualunque sia la direzione scelta o l'occasione che si presenterà... e la crescita si configura, di conseguenza, come il recupero di un corridore di testa da parte dei ritardatari[29].

[29] Fernand Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, III: *I tempi del mondo*, 1979, trad. it., Torino 1982, pp. 622, 624.

Il romanzo europeo? Non proprio, c'è un piccolo trucco; in questo brano Braudel sta descrivendo la meccanica della rivoluzione industriale, e il soggetto è dunque «l'economia inglese». Ma il suo quadro d'insieme resta vero per l'impennata del romanzo tra Sette e Ottocento. La vicenda è di una rapidità impressionante: vent'anni, e le forme che domineranno per oltre un secolo la narrativa occidentale hanno tutte trovato il loro capolavoro. *Bildungsroman*, o romanzo di formazione, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, 1796; romanzo d'adulterio, *Le affinità elettive,* 1809; romanzo storico, *Waverley*, 1814. Altri quindici anni, ed è la volta di Austen e Stendhal, Puškin, Balzac e Manzoni, con i quali, le principali varianti delle forme di base sono già anch'esse quasi tutte al loro posto.

E un vortice di novità, ma di novità durature, dalle conseguenze di lungo periodo; non c'è esagerazione, credo, a parlare qui di «rivoluzione romanzesca»[30]. Come l'economia, la letteratura aveva del resto approntato, a fine Settecento, la condizione necessaria al decollo: il cespuglio dei romanzi nazionali, ben noti gli uni agli altri, e dotati di infinite possibilità combinatorie. Ma una premessa necessaria non è una ragione sufficiente: perché mai avvenne dunque il decollo? E perché mai le tradizioni nazionali, anziché proseguire ognuna per proprio conto, convergono tutte d'improvviso nel grande appuntamento del realismo europeo?

Perché entra in gioco il caso, che offre al romanzo l'occasione giusta al momento giusto: la Rivoluzione francese. Ma non si pensi perciò ad un universo meccanico, dove la biglia della politica colpisce quella della letteratura, e le imprime il proprio effetto. Qui abbiamo a che fare con un sistema vivente, di stimolo e risposta: meglio ancora, con una politica che pone dei problemi, e una letteratura che tenta di risolverli. Nel traumatico venticinquennio tra '89 e '15 la storia si fa infatti rapida e indecifrabile insieme, dunque minacciosa. Restituirle quel senso che sembra aver perduto è cosí il problema, il grande compito simbolico del primo Ottocento; e se ci si pensa, è un problema ideale per dei romanzieri, perché esige dei racconti avvincenti (bisogna catturare il ritmo esplosivo della nuova storia), che siano però anche ben organizzati (bisogna che quel ritmo abbia una direzione, una forma).

La sfida dei tempi si configura cosí come una grande *change* di rinnovamento formale, che si esplica su piú di un piano, e in modi diversi. Il procedere enigmatico della nuova storia, per esempio, viene incanalato nelle tecniche della *suspense*, e risolto con l'istituzione retrospettiva di senso assicurata dal finale. Lo scontro politico e sociale, trasformato in conflitto emotivo tra personaggi concreti, perde la sua inquietante astrattezza (e non esclude un lieto fine). Il moltiplicarsi dei linguaggi e delle ideologie, infine, è risolutamente aggredito e ridotto con lo stile medio della conversazione di società (il piú tipico degli episodi romanzeschi), o la lingua per tutti del narratore onnisciente.

Ogni problema stimola dunque una messa a punto tecnica, che retroagisce su di esso per risolverlo, o quanto meno contenerlo. È un grande tentativo di ricucire uno strappo simbolico sentito come eccessivo, e restaurare, con la convenzione narrativa della biografia individuale, quell'*antropomorfismo* che la storia moderna sembra proprio aver perduto. Eppure – splendido esempio di eterogenesi dei fini – per dare il suo colpo di freni il romanzo deve pur sempre inventarsi un'infinità di storie completamente nuove, inedite, anzi «inaudite», come suona il termine goethiano. E questo significa relativizzare il patrimonio narrativo dell'antichità, contribuire alla modernizzazione, proiettare la letteratura europea verso il futuro da cui la si voleva protegge-

[30] Come per l'industria, è solo col pieno Ottocento che si capisce che il romanzo è destinato a durare, e che vi si concentra, nel bene e nel male, l'essenza di una nuova civiltà. Di qui in avanti, un giovane di talento non sognerà piú di scrivere una grande tragedia, ma appunto un grande romanzo; e quanto ai vecchi, Goethe riscriverà il *Meister* ben tre volte nell'arco di quarant'anni, per esser sicuro che riesca come deve.

re. Quando questo diventerà a sua volta un problema, ne riparleremo.

Ritmo diseguale dell'evoluzione letteraria: c'erano voluti due secoli per accumulare i mille ingredienti di una lentissima genesi: poi, sotto l'urto della congiuntura, mezza generazione è sufficiente a creare quella struttura che è ancora con noi. Struttura europea, abbiamo detto. Successi su scala continentale ce ne erano naturalmente già stati (massimo, e recente, il *Werther*); ma col giro del secolo quel che era stato episodico diventa la norma, e un reticolo di comunicazioni e traduzioni si sostituisce ai singoli casi felici. Quell'unificazione che durante l'*Age classique* aveva toccato solo lo strato sottile dei molto istruiti riesce dunque ben piú nel profondo, e non molto tempo dopo, alla rivoluzione romanzesca. E perché mai? Per ragioni solo congiunturali – perché l'*Age classique* non aveva mai avuto in sorte una *chance* come quella offerta al romanzo dalla Rivoluzione francese? Difficile a credersi: e infatti, al di là delle disparità di breve periodo, un raffronto tra le forme di punta delle due epoche – conte *philosophique* e *Bildungsroman* – suggerisce le ragioni strutturali dei due diversi destini. L'intreccio sarcastico e sbrigativo del *conte philosophique* sembra fatto apposta per deludere l'interesse narrativo, che assoggetta all'astrazione filosofica: questo è un romanzo eterodiretto, di e per filosofi, quasi in lite con se stesso. Tutto il contrario per il *Bildungsroman*, che dalle incertezze della gioventú trae un potenziale di racconto inesauribile, e spesso in polemica con la saggezza riflessiva. Il mondo narrato è qui altrettanto importante del mondo commentato, ed è proprio questo che vuole una società investita dal cambiamento: una cultura che si formi *nelle* strutture narrative, assimilandone inconsapevolmente la logica, e magari con l'aiuto di una *doxa* chiara ed incontestata. Nel *conte* domina invece la lingua del *salon*: scintillante ma faticosa, essa impone di interrogarsi senza sosta sul senso del racconto, anziché attendere fiduciosi che esso si manifesti da sé. E poi ancora: per l'agilità cosmopolita del *conte*, la dimensione nazionale è irrilevante, e magari risibile: ma l'Europa sta inventando i nazionalismi, e le storie di socializzazione del *Bildungsroman*, saldamente impiantate nella comunità nazionale, sono un dispositivo mille volte piú adatto alla nuova situazione[31].

Detto altrimenti, il *conte philosophique* propone un'unica forma (francese) per l'Europa intera; il romanzo, una forma (europea) abbastanza duttile da rappresentare con successo i diversi spazi nazionali. Ma rappresentarli come? Non piú inchiodandoli al centro carico di destino della Corte, ma gettandosi in un'ampia, e magari anche confusa esplorazione geografico-sociale; sono i mille padroni del *picaro* e la fenomenologia dei sentimenti nel romanzo d'adulterio; i quadri d'epoca dei romanzi storici, e le tappe della mobilità sociale nel *Bildungsroman*. Se anche qui c'è un centro – Parigi, «la città dei centomila romanzi», il mondo degli estremi e del melodramma – pure, questa non è piú la regola. Dickens a parte, la narrativa inglese trae ritmi e problemi dalla società disseminata nel *countryside*, e il suo capolavoro – *Middlemarch* – si intitola ad una mediocre cittadina di provincia. Tedeschi e italiani raccontano di un mondo stretto e impoverito dal localismo, mentre il romanzo russo oscilla, come è giusto, tra Pietroburgo, inquieta frontiera verso l'Europa, e Mosca, capitale di una campagna senza confini e quasi senza tempo.

Ma in secondo luogo, anche là dove brilla l'unicità della capitale – *Il rosso e il nero*, *Le illusioni perdute*, *L'educazione sentimentale* – il valore di Parigi è sempre relativo, fissato da un'equazione piú larga: a darle un senso è la dialettica con la provincia, dove i giovani eroi hanno lasciato madri e sorel-

[31] Sul contributo del romanzo alla costruzione della consapevolezza nazionale ha scritto pagine molto convincenti Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London 1983 (specie pp. 30-39).

le, amici e ideali – e dove faranno quasi sempre ritorno sconfitti. Parigi non è piú un luogo assoluto, come lo era la Corte: è solo la capitale di una nazione vasta e multiforme, la cui esistenza non viene mai dimenticata. Anziché lavorare in altezza, ad erigere il «tragico palco» che renda visibile la caduta dei potenti, il romanzo opera in orizzontale, come una specie di ferrovia delle lettere, a tesser l'ordito che stringe il paese in tutta la sua estensione. A fine Ottocento, l'opera può dirsi conclusa.

6. *Passaggio a Nord-Ovest*.

Abbiamo parlato di cespuglio evolutivo, di staffetta letteraria, di Europa policentrica. In una pagina della *Letteratura europea*, anche Curtius sembra pensarla allo stesso modo:

> Dal 1100 al 1275 (dalla *Chanson de Roland* al *Roman de la Rose*) sono la letteratura e la cultura francese a dare il tono a tutte le altre nazioni... Dopo il 1300, tuttavia, il primato letterario passa all'Italia, con Dante, Petrarca, e Boccaccio... La Francia, la Spagna, l'Inghilterra ne subiscono l'influenza: è l'«italianismo». All'inizio del Cinquecento inizia il Secolo d'Oro spagnolo, che dominerà per piú di cent'anni le letterature europee... La Francia si sbarazza definitivamente della tutela spagnola e italiana solo all'inizio del XVII secolo, allorché riacquista un ruolo di primo piano che non verrà piú contestato fino al 1780. In Inghilterra, nel frattempo, si era sviluppata a partire dal 1590 una grande corrente poetica, che suscita però interesse nel resto d'Europa solo dal Settecento in poi. La Germania non ha mai potuto rivaleggiare con le letterature romanze. La sua ora verrà soltanto con l'età di Goethe. Prima di Goethe, la cultura tedesca subisce influenze esterne, ma non ne esercita di proprie[32].

È un brano di grande interesse. Il modello di Curtius, volto ad asserire la fondamentale unità della letteratura europea, non prevede infatti un gran ruolo per gli Stati nazionali: e qui, invece, essi sono ben presenti. Ma quali Stati? La

[32] Curtius, *Europaische Literatur* cit., p. 44.

Francia, l'Italia, la Spagna, ancora la Francia: la Romania (e al suo interno, per quattro secoli su sette, la Francia). L'apertura del modello era dunque solo apparente: dal 1100 al 1780, di fatto, non si esce mai dallo spazio latino. E dal «1780» in poi?

Già gli elisabettiani costituiscono, per Curtius, un grosso problema: ma se non lo si può risolvere, è se non altro lecito accantonarlo invocando l'isolamento dell'Inghilterra. Quando però si arriva all'età di Goethe, la *Letteratura europea* si ferma del tutto, perché le sue capacità esplicative si sono esaurite. C'è poco da fare, l'Europa di Curtius proprio non sopporta il mondo moderno, e ancor meno il clima del Nord. La nostra ha tutti i difetti opposti: nasce con l'attacco dell'Assolutismo alla tradizione; diventa adulta raccogliendo la sfida dell'Ottantanove; si lascia alle spalle la Romania, traversa la Manica e il Reno, va in vacanza a Travemünde...

In questa nuova Europa, a partire dalla guerra dei Trent'anni, due su tre delle grandi letterature romanze sono ormai uscite dal fronte del rinnovamento. Quella italiana, perchè l'Italia è meno di una nazione, e una letteratura di provincia, per quanto colta, è al di sotto delle nuove esigenze europee. Quella spagnola, per la ragione opposta; perché la Spagna e piú di una nazione, e l'impero delle Americhe la allontana dai problemi del vecchio mondo. Quando la letteratura europea ritrova la sua unità, del resto, non è in nome del passato classico e romanzo, ma del presente borghese: romanzi del Nord, inglesi, francesi, russi (e, grazie a Goethe, tedeschi).

Lo spostamento geografico è ancora piú chiaro nel caso della tragedia post-illuministica, specie se si tiene a mente la situazione barocca. Allora, l'influenza della Riforma in Inghilterra, e del giansenismo su Racine, era largamente bilanciata dalla cultura gesuitica di Spagna e Francia, Italia e Germania: ma da metà Settecento in poi, la componente protestante diviene pressoché esclusiva. La tragedia latina scom-

pare, e la Germania detiene per oltre un secolo – Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Büchner, Hebbel, Wagner, Hauptmann… – un vero e proprio monopolio della produzione tragica. A fine Ottocento, lo spostamento verso il Nord si accentua ancora: è il momento di Ibsen, norvegese; di Strindberg, svedese; di Čechov, russo[33]. Con l'Espressionismo, e poi con Brecht, si torna in Germania[34].

I processi in corso, qui, sono piú d'uno, e intrecciati fra loro. Al seguito della ricchezza, la grande letteratura sale dal Mediterraneo verso la Manica, il Mare del Nord, il Baltico. Il «realismo» romanzesco sarebbe piú difficile senza questo spostamento, che allontana i luoghi dell'eredità classica, e nobilita cosí di riflesso il prosaico (ma tutt'altro che povero) presente borghese. «Imitazione seria del quotidiano», suona la celebre formula di *Mimesis*: sono i formaggi disadorni delle nature morte olandesi, che ricompaiono, appropriatamente scampati al naufragio, sull'isola di Robinson Crusoe. È il pane e burro di Lotte nel *Werther*, il pane e burro di Hjalmar nell'*Anatra selvatica*, il pane e burro (e miele) di Toni Buddenbrook. Sono i mobili stinti della pensione Vauquer, i mobili superflui delle pagine flaubertiane, i mobili scuri dei salotti ibseniani…

[33] Anche la principale guerra letteraria dell'Ottocento – il conflitto tra convenzioni tragiche e romanzesche, che culmina a fine secolo nella grande controversia ibseniana – si svolge ormai di fatto al di fuori della Romania: Francia e Inghilterra schierate contro la tragedia, Germania e Scandinavia sul versante opposto, e la Russia in qualche modo a metà.

[34] Tra il secolo XVIII e il XX, la tragedia è dunque la forma dominante dell'unica cultura del Nord europeo che non abbia ancora conseguito l'unità nazionale, «La Germania – leggiamo nelle *Considerazioni di un impolitico* – è il campo di battaglia dell'Europa»: in senso fisico, dalla guerra dei Trent'anni fino al 1945, ma forse ancor piú in senso simbolico. In assenza di una struttura politica stabile, e dell'atmosfera di compromesso che ne consegue, tutti i valori e i disvalori politici dell'Europa moderna acquistano in Germania una purezza metafisica che rende inevitabile la loro rappresentazione *sub specie tragica*. La spietata onestà borghese dell'Emilia Galotti e l'idealismo politico crudele del *Don Carlos*; l'organicismo giacobino della *Morte di Danton* e la durezza eroica di *Erode e Marianna*; il cupo fascino del mito nell'*Anello del Nibelungo* e l'inflessibile stalinismo dei *Lehrstücke* brechtiani: generazione dopo generazione, la storia del dramma tedesco è l'eco estremizzata della storia ideologica d'Europa.

Ma questa poetica della solidità (grande parola dell'Ottocento borghese) ha il suo prezzo: perdendo il Mediterraneo, la letteratura europea perde anche l'avventura. La sua omogeneità le toglie l'ignoto: «Le civiltà – è stato scritto del Mediterraneo – si erano mescolate per mezzo degli eserciti; una miriade di storie, di racconti che parlavano di questi mondi lontani entravano in circolazione»[35].

Nulla di tutto questo al Nord, dove il meraviglioso tornerà con il realismo magico: opere scritte in spagnolo, in portoghese, e spesso mediate dalla Francia. È un nuovo continente che entra sulla scena letteraria mondiale, certo: ma non sarà anche la vendetta di un immaginario legato al mare interno?

Un'Europa diversa e un po' piú larga, dove il silenzio di alcune culture romanze – le piú segnate dal declino economico, e dalla reazione religiosa – è bilanciato dal fermento a nord-ovest. Ma c'è una letteratura per la quale in fondo non cambia nulla, perché è a casa sua in entrambi i mondi, e la migrazione verso il Nord, che mette fuori gioco un paio di storiche rivali, sembra addirittura rafforzare la sua posizione nel sistema europeo. È la letteratura francese: la sola superstite della Romania, perché solo in Francia il passato romanzo, che di per sé non sarebbe mai bastato, si è congiunto con la logica di un grande Stato moderno (ed è stata la *tragedie classique*), con un'economia capitalistica (ed è stato l'Ottocento realista), con una metropoli che è un palinsesto di storia e di conflitti: e sarà, con Baudelaire, la poesia moderna. Solo in una città dai due volti poteva nascere questa creatura anch'essa doppia, «ridicola e sublime», contemporanea e classicheggiante: dove «i demoni malsani | Si destano pesanti, come uomini d'affari», e un vecchio sciancato è anche la Fenice, come uno spiazzo di periferia la piana di Troia. «Palazzi nuovi, impalcature, massi, | Vecchi sobborghi, tutto per me diventa allegoria…».

[35] Louis Gillet, *Dante*, Paris 1941, p. 80. (Citato da Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (1949), trad. it., Torino 1986, p. 846).

Spostamento verso il Nord borghese. Permanenza della Francia (e piú ancora di Parigi). Infine, il sistema europeo sembra trasformarsi in una costellazione senza piú centro. È il grande tema della letteratura austriaca, alle prese con una catastrofe imperiale che replica in miniatura, e in ritardo, il destino dell'Europa intera[36]. Perdita del centro, per l'Impero asburgico – l'ultimo ad abbandonare il latino come lingua burocratica ufficiale, sostituito in pieno secolo XIX da un tedesco irreale – perdita del centro è in primo luogo un disunirsi del linguaggio. Per il Chandos di Hofmannsthal, è la malinconia di scoprire quanto sia lacunoso il rapporto tra i segni e le cose; per Malte Laurids Brigge, l'angoscia di un senso segreto in agguato dietro ogni parola; per Schnitzler, l'antitesi tra pulsioni aggressive e stile delle buone maniere. Nella *Marcia di Radetzky* sono gli incomprensibili insulti in ungherese che salutano la notizia di Sarajevo; nell'*Uomo senza qualità*, la sussiegosa scemenza di quell'«Azione parallela» che vorrebbe ricucire le mille lingue dell'Impero. Per Kafka, sarà la disperata stanchezza causata dai troppi, e troppo diversi, significati della scrittura.

Ciò di cui questa letteratura ci parla, lo sta in effetti vivendo un po' tutta l'Europa. Non è piú il momento della staffetta continentale, dove la fiaccola dell'invenzione, pur passando di mano in mano, resta pur sempre una sola. Con il Novecento, giunge l'ora della *polarizzazione*: ricerche simultanee ed opposte, che estremizzano le potenzialità tecniche di ogni forma, e non si arrestano – «consequenzialità che non conosce compromessi», l'ha chiamata Adorno – prima di aver raggiunto risultati radicali. Scompare cosi uno dei cardini dell'Europa di Guizot: la sua propensione spiccatamente liberale al compromesso:

[36] «Ci è stata data in eredità – scrive il giovane Hugo von Hofmannsthal – un'antichissima terra europea; noi siamo qui i successori di due imperi romani, e dobbiamo sopportare la nostra sorte, che lo vogliamo o no...» Il brano è citato da Curtius nel saggio *George, Hofmannstbal, e Calderon*, del 1934, trad. it. in *Letteratura della letteratura*, Bologna 1984, p. 79. Curtius è naturalmente molto vicino a questa visione romano-imperiale dell'Austria, e Hofmannsthal è del resto per lui l'autore forse piú rappresentativo del Novecento.

> Non potendo sterminarsi a vicenda, era inevitabile che i principi diversi finissero col convivere, giungendo tra loro a una sorta di transazione. Ciascuno di loro ha accettato di svilupparsi soltanto in parte, ed entro confini ben delimitati... Nessuna traccia, qui, di quell'audacia imperturbabile, di quella logica spietata che caratterizzano le civiltà antiche[37].

Nessuna traccia d'audacia? Vero, verissimo per il romanzo realista. Ma per il modernismo?

7. *Spazi nuovi di un mondo vecchio.*

Abbiamo parlato di polarizzazione: vediamone subito l'esempio estremo. James Joyce, Franz Kafka: i due massimi innovatori del romanzo novecentesco. Si vuol dire con questo che essi procedono concordi nella medesima direzione? Niente affatto. Ignoti l'uno all'altro, cominciano sí a scrivere i loro capolavori negli stessi identici mesi: ma *Ulisse* si apre poi ad una polifonia che moltiplica i gerghi e le chiacchiere, mentre *Il processo* si stringe attorno ad una Legge segreta e muta. All'euforia onnivora e un po' chiassosa dello *stream of consciousness* si contrappongono le sottili cautele dell'interpretazione. Alla totale ironia del plurilinguismo, la terribile serietà dell'allegoria. Allo spazio privato della psiche metropolitana, lo spazio pubblico, ieratico-politico, del Tribunale... E se dal 1914 passiamo al 1922, *La terra desolata* e le *Elegie Duinesi*, pubblicate entrambe in quell'anno, offrono una configurazione analoga. Frammenti di ogni epoca accatastati in un super-linguaggio infinitamente significante in Eliot: in Rilke, l'esasperata rinuncia ad ogni seduzione evocativa per trovare una lingua tutta dedita al presente. Là mille parole, e nessuna voce che le pronunci; qui, una voce molto vicina, che cerca invano le poche giuste parole.

Si potrebbe proseguire con le arti figurative (Kandinskij,

[37] Guizot, *Histoire* cit., pp. 40, 38.

e Picasso; Klee e Chagall); l'idea, del resto, viene dalla *Filosofia della musica moderna*, costruita sulla contrapposizione di Schönberg e Stravinskij. Ma anziché moltiplicare gli esempi, chiediamoci piuttosto: perché accade tutto ciò? Da cosa dipende questo improvviso ripetersi della medesima configurazione tecnica? Dalle leggi della dialettica storica richiamate da Adorno e da Benjamin?[38]. Ma se cosí fosse, la polarizzazione dovrebbe essere la regola nella storia; e invece, è un'eccezione piuttosto rara, e circoscritta nel tempo. Vogliamo invocare il radicalismo davvero inconsueto del mondo artistico d'inizio secolo? Benissimo; ma quel radicalismo, come lo spieghiamo? Forse, la cosa migliore è rivolgersi ancora una volta alla teoria evolutiva, che, dovendo spiegare la coesistenza di forme estremamente diverse fra loro, non va in cerca di «una ragione insita negli estremi in quanto tali, o nel loro significato specifico», ma di una condizione sistemica complessiva: «Quando un sistema emerge per la prima volta – scrive Gould – esso sperimenta tutti i limiti del possibile. Ma molte variazioni non funzionano: le soluzioni migliori si fanno strada, e la diversità diminuisce»[39].

[38] «La storia filosofica in quanto scienza dell'origine è la forma che, dagli estremi piú remoti, dagli apparenti eccessi dello sviluppo, fa emergere la configurazione dell'idea in quanto configurazione di una totalità contrassegnata dalla possibilità di una coesistenza significativa di tali contrari». Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* cit., p. 29. *La Filosofia della musica moderna* si apre appunto con questo brano, tratto dalla *Premessa gnoseologica* al volume giovanile di Benjamin; subito dopo, Adorno aggiunge: «La natura della [nuova] musica si trova impressa unicamente negli estremi, ed essi soli permettono di riconoscere il contenuto di verità. " La via di mezzo – sta scritto nella prefazione alle *Satire* per coro di Schönberg – è l'unica che non conduca a Roma" » (Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* (1949), trad. it., Torino 1959, p. 9).

[39] Stephen Jay Gould, *The Flamingos Smile*, New York - London 1985, pp. 219-20. «Molte variazioni non funzionano»: tutti sappiamo, oggi, dello *stream of consciousness* di Joyce: *I lauri tagliati*, *The Making of the Americans*, o *La morte di Virgilio* sono già opere per specialisti; certi romanzi francesi degli anni Venti, influenzati dall'Ulisse (*Yeux de dis-huit ans*, *5000*, *Amants*, *heureux amants*) nessuno sa neanche piú che siano stati scritti. Quando verrà il giorno della paleontologia letteraria, questi fossili di biblioteca ci aiuteranno a capire per quale ragione una soluzione tecnica abbia prevalso sulle altre, e a precisare il senso della nostra evoluzione culturale. Come la storia della vita, quella della letteratura è infatti un gigantesco mattatoio di possibilità recise sul nascere, e ciò che essa ha escluso ne rivela le leggi non meno di ciò che essa ha premiato.

Quando un sistema emerge per la prima volta: precisazione che va benissimo per gli inizi del modernismo. Poi però Gould aggiunge che la «sperimentazione iniziale» è tanto piú varia quanto piú «vuoto» è il mondo dato: e come mettere d'accordo questa tesi con l'Europa del Novecento, che è già da secoli, nelle parole di Fernand Braudel, «un mondo pieno»?[40]. Certo, possiamo dire che non tutta l'Europa è egualmente piena, e che il modernismo dinamizza zone atipiche, e relativamente vuote, come la Dublino di Joyce e la Praga di Kafka: capitali di Stati inesistenti. Ma questo lo si potrebbe spiegare altrettanto bene (e forse meglio) con la tendenza generale all'allargamento dell'Europa – dalla Romania ai primi Stati nazionali, dal Nord borghese ai nazionalismi ottocenteschi all'ingresso della Russia. E allora?

Allora, la ragione dell'esplosione modernista non dobbiamo cercarla in un nuovo spazio geografico, ma in spazi sociali nuovi dentro la geografia vecchia. Uno spazio di pubblico, per prima cosa: come già per la tragedia barocca e poi per il romanzo, un nuovo pubblico offre un ecosistema piú libero, piú ospitale, con maggiori *chances* di sperimentazione formale. Soprattutto poi *questo* nuovo pubblico, che, a differenza di altri, vuole essere un vero e proprio antimercato, e rifiuta per principio la standardizzazione del gusto. Lo ispira – che lo sappia o meno – la parola d'ordine coniata da Viktor Šklovskij, il piú geniale teorico dell'epoca: straniamento. Imitazione seria del quotidiano? No davvero: defamiliarizzazione, sfiguramento, disautomatizzazione… Che cosa è dunque successo?

È successo che – apriamo una breve parentesi – nel corso del secolo XIX il pubblico urbano europeo si è spaccato. Poe, Balzac, Dickens piacciono ancora sia a Baudelaire che al suo doppio filisteo. Ma dopo di loro la sintesi cede, e in

[40] *The Flamingo's Smile* cit., p. 259. La frase di Braudel si trova in *Civiltà materiale* cit., p. 411.

Francia e Inghilterra (sempre lí) un manipolo di nuove forme narrative – melodramma, gotico, feuilleton, poliziesco, fantascienza – cattura milioni e milioni di lettori, preparando il terreno all'industria del suono e dell'immagine. E un tradimento della letteratura, come ha per molto tempo sostenuto la critica colta? Ma no, è piuttosto che l'immaginazione realistica mostra qui i suoi limiti: a suo agio in un mondo solido e ben regolato, che contribuisce a rendere ancora piú tale, essa non sa come affrontare le situazioni estreme, e le semplificazioni terribili, che a volte la storia impone. È incapace di rappresentare l'Altro dell'Europa e – cosa ancor piú grave – l'Altro nell'Europa: e allora ci pensa la letteratura di massa. Lotta di classe e morte di Dio, ambiguità del linguaggio e seconda rivoluzione industriale: è perché parla di tutte queste cose che la letteratura di massa ha successo. È perché sa parlarne in cifra, naturalmente: con figure retoriche e artifici d'intreccio che ne velano i significati profondi, e operano nella sostanziale *inconsapevolezza* di chi legge. Ma in letteratura ciò è in una certa misura sempre vero, e la vecchia scomunica contro la letteratura di massa appartiene ormai davvero al passato.

Di piú: letteratura di massa e modernismo sembrano essersi messi d'accordo su una sorta di tacita divisione del lavoro. Se questo punta sull'astrazione, scomponendo il personaggio fino a distruggerlo in quanto tale («le qualità senza l'uomo» di Musil), quella riaccende invece le credenze antropomorfe, riempiendo il mondo di fantasmi e marziani, di vampiri e criminali di genio. Il modernismo abbandona il «taglio in lunghezza» (Gide) e il «filo del racconto» (Musil), e si dà ad opere immense, immobili, interminabili; la letteratura di massa pone la trama al primo posto, gravita verso il finale, si apparenta al racconto breve (e prepara cosí la narrazione filmica). Il modernismo, soprattutto in poesia, lavora sulla polisemia del linguaggio, coltivando l'ambiguità e l'indecisione ermeneutica: la letteratura di massa – a cominciare dal poliziesco – è una macchina disambiguante, che vuole restituire univocità ai segni, e ripristinare un rigido principio di causalità[41].

Addio via media del realismo, addio lettore colto ottocentesco... Qui si offre molto di meno, o molto di piú: automatismi formali per la grande maggioranza, ma anche novità di ogni tipo per una minoranza colta e aggressiva. È il primo spazio «vuoto» necessario alla genesi del modernismo; che si innesta peraltro su uno spazio politico, o meglio, su uno spazio *sottratto* alla politica. Secondo l'ipotesi di Mannheim sul rapporto tra capitalismo e cultura, quanto piú esteso e solido diventa il tessuto dei vincoli economici, tanto meno le società europee esigono una rigida ortodossia simbolica per mantenersi unite. La cultura viene esentata da obblighi politici: diminuisce la sorveglianza, si abbassa la pressione selettiva – e possono aumentare esperimenti e bizzarrie[42].

Non è un processo senza scosse, tutt'altro: ci sono i roghi dell'arte degenerata e la persecuzione della grande avanguardia russa; su un piano piú blando, il baccano alla prima della *Sagra della primavera*, gli schiaffi alle serate Dada, il sequestro dell'*Ulisse*. Ma la tendenza è chiara e, nelle democrazie capitaliste, mai piú davvero rimessa in discussione. L'arte è diventata uno spazio protetto, neutralizzato: «una splendida superfluità – ha scritto Edgar Wind – che ha perduto il suo pungiglione»[43]. In una sorta di tacito patto col diavolo, nulla le è proibito, poiché nulla di quel che fa ha davvero importanza. Per la prima generazione è la felicità.

[41] L'espressione usata piú sopra – divisione del lavoro – non è del tutto esatta. Nei progetti «epici» di inizio Novecento (Mahler, Joyce), dove ogni sorta di convenzioni «basse» vengono arruolate per costruire la totalità estetica, cultura di massa e tecniche d'avanguardia costituiscono, direbbe ancora Adorno, «due metà che non fanno piú un tutto». La loro prossimità moltiplica dissonanze e ironia; esacerba la complessità del sistema formale. L'apparentamento a tutti i costi si avrà solo con il postmoderno, che realizza in questo senso un vero e proprio trionfo dell'entropia.

[42] Va da sé che la tendenza all'autonomia della sfera estetica era già in atto da alcuni secoli. La relativa sicurezza rispetto a ingerenze e arbitri del potere è stata dunque quasi una costante della letteratura europea moderna, e ne ha senz'altro incoraggiato l'inventiva formale.

[43] Edgar Wind, *Arte e anarchia*, 1963, trad. it., Milano 1986, pp. 26, 30.

Ma nel vuoto non si respira, e non ci vuole molto perché la letteratura europea scopra di non avere piú nulla da dire.

8. *Cité pleine de rêves…*

Spazio di pubblico. Spazio politico. Spazio geografico. Dopo l'Europa delle Corti, la *Republique des Lettres*, il mondo luterano della tragedia sette-ottocentesca, le grandi nazioni esplorate dal romanzo, nasce l'Europa delle capitali[44]. O meglio, delle metropoli: Milano piú di Roma, Barcellona piú di Madrid, Pietroburgo piú di Mosca. Il loro vero legame non è all'interno (verso la provincia, o la campagna), ma verso l'Europa: con il Nord del continente, e ancor piú con altre metropoli, magari lontanissime nello spazio fisico – ma vicine e quasi gemelle in quello culturale. Sotto il segno della metropoli, anzi, gli stessi confini d'Europa cominciano a perdere significato: per l'avanguardia, Parigi è piú vicina a Buenos Aires che non a Lione; Berlino, piú simile a Manhattan che non a Lubecca.

Su cosa si fonda questa sintonia tra la metropoli e il modernismo? In primo luogo, su un comune entusiasmo per la divisione del lavoro. In campo teorico, sono le scomposizioni analitiche del formalismo, o di Empson. In campo artistico, tecniche come il plurilinguismo, che si nutre non tanto della pluralità delle lingue naturali (che il processo di urbanizzazione tende semmai a ridurre), ma del proliferare di gerghi professionali e codici di settore. Specialismo, per questa generazione felice, è libertà: fa piazza pulita della (angusta) misura del (cattivo) gusto (borghese) ottocentesco. Emancipa suono, colore, disegno, tempo: mondi interi da esplorare senza temere per la concordia dell'insieme. E specialismo significa anche estremismo: è lavoro su ipotesi improbabili, che non sopravviverebbero ai rigidi controlli della provincia – ma che nelle nicchie della metropoli possono riuscire a farcela. È la grande città che protegge ciò che è insolito, scrive un sociologo di fine Ottocento, e che lo aiuta anzi a diventare ancora piú insolito:

> La civiltà progredisce grazie alla differenziazione, e la metropoli ne è l'agente piú efficace. La medietà provinciale viene qui trasformata in altissimo talento, o criminalità efferata. Un genio può benissimo *nascere* in campagna, ma solo la città lo porterà alla luce e gli permetterà di svilupparsi… proprio come trasformerà il ladruncolo di paese nel temerario svaligiatore di banche[45].

Al di là della divisione del lavoro, la metropoli di inizio secolo è anche un grande luogo di incontro. Vi si moltiplicano gli «artisti di formazione letteraria mondiale» già intravisti da Nietzsche, e si diffonde quello che Enzensberger ha chiamato «il linguaggio universale della poesia moderna»[46]. Questa strana lingua franca, che mescola oscurità ed efficacia, sembra annullare le distanze; sono i futuristi italiani, che scrivono i loro proclami in francese e vengono subito letti dai russi; il rumeno Tzara, che inventa nella Zurigo tedesca

[44] Queste Europe nascono in successione, una dopo l'altra; però coesistono anche per lunghi tratti. La coabitazione di spazi (formali) sempre piú eterogenei entro uno spazio (geografico) che resta immutato ha conferito al sistema letterario europeo un dinamismo e una complessità crescenti. Il procedimento seguito nel presente saggio – che non parte da un concetto già compiuto di letteratura europea, ma lo costruisce nel tempo, aggiungendo via via nuove determinazioni – vorrebbe appunto suggerire l'evoluzione storica del suo oggetto.

[45] Adna F. Weber, *The Growth of Cities in the Nineteenth Century*, New York 1899, p. 442. Sul legame tra metropoli e invenzione letteraria, è assai istruttiva la vicenda testuale dell'*Amleto*. Le prime versioni a stampa dell'opera sono, come è noto, tre: il primo in-quarto (Q1), del 1603; il secondo in-quarto (Q2), del 1604; e l'in-folio (F) del 1623. L'*Amleto* come lo conosciamo noi si basa su Q2 e F: è di lí che viene la sua «stranezza», il groviglio tragi-comico, la struttura enigmatica che ne ha fatto un testo fondamentale della modernità. Q1, invece (*the bad Quarto*, come lo chiamano i filologi), a parte altri vistosi difetti, semplifica tutto: ci dà una tragedia a una dimensione, cui manca la doppiezza, l'eterogeneità, e insomma la complessità dell'*Amleto*. E come è venuto fuori Q1? Con ogni probabilità, dal bisogno di approntare in fretta un testo da usare per un giro di rappresentazioni *in provincia*. L'inventiva formale, tollerata a Londra, e anzi premiata dal grande successo dell'opera, viene abbandonata come improponibile non appena si debba lasciare la metropoli.

[46] La frase di Nietzsche, riferita a Wagner e al tardo romanticismo francese, si trova in *Al di là del bene e del male*, 1886, trad. it., Milano 1990, p. 172; quanto al saggio di Enzensberger, è tradotto in *Questioni di dettaglio*, Milano 1965.

l'antilingua di Dada; il surrealismo francese, che darà il meglio di sé nella narrativa americana di lingua spagnola…

Siamo giunti nella *City of strangers* di cui ha scritto Raymond Williams: dove il linguaggio ha perso la sua naturalezza, e va quasi reinventato. È la storia dell'inglese di Joyce, «familiare e straniero» già in *Dedalus*, e poi, col passare degli anni, sempre piú imparagonabile ad una lingua nazionale. *Ulisse*, romanzo dal titolo greco-latino, scritto da un irlandese, e che reca in calce l'indicazione «Trieste-Zurich-Paris» (una Trieste ancora austro-ungarica…) è il segno piú chiaro di una letteratura per la quale i confini nazionali non hanno piú alcun valore esplicativo.

Prodotto estremo della *City of strangers* sarà dunque una grande letteratura di esuli, che corona una tendenza di lungo periodo, una costante forse, della storia europea. Dante lascia Firenze per Verona, e Galilei (sbagliando, direbbe Brecht) Padova per Firenze; la grande filosofia del Seicento trova rifugio nella ricca Amsterdam («Questa *Banca della Coscienza*, dove non c'è opinione | Per quanto assurda, che non riscuota Credito e Fiducia»: Andrew Marvell); il movimento romantico si afferma sciamando per tutto il continente; c'è la Parigi capitale del secolo XIX, e l'emigrazione mitteleuropea verso Inghilterra e Stati Uniti, e la diaspora ebraica, naturalmente, un po' ovunque[47]. Qui si tocca con mano come l'Europa sia piú della somma delle sue parti; è solo in virtú del *sistema* degli Stati sovrani, infatti, che può salvarsi ciò che i singoli Stati ridurrebbero volentieri al silenzio. E quanto alle letterature nazionali, questa vicenda suggerisce

[47] Il canone letterario italiano (il primo ad essere istituito in Europa) fu, nel giudizio di Carlo Dionisotti, interamente il frutto dell'esilio: «opera di un esule» la *Commedia*, «esule volontario» il Petrarca del *Canzoniere*, «esilio in patria» quello da cui nasce il *Decameron* (Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, 1951, Torino 1967, p. 32). All'altro estremo dello sviluppo storico europeo, il segreto della grande cultura «inglese» del Novecento è stato indicato da Perry Anderson nel suo essere quasi per intero opera di emigrati: vedi *Components of National Culture*, in «New Left Review», 50, 1968. Va da sé che la piú grande ricerca d'insieme sulla letteratura europea – *Mimesis* – è anch'essa il frutto dell'esilio di Auerbach a Istanbul.

che esse sono tanto piú forti quanto piú impure: l'egemonia non è di chi produce esuli, ma di chi li attira e sa trattenerli. Alcune grandi tecniche del Novecento – come il *collage*, o l'intertestualità – sono del resto visibilmente intrecciate alla presenza straniera, e ne fanno anzi un aspetto essenziale dello sperimentalismo.

È la lezione che viene dal grande modernismo inglese – se inglese è la parola giusta per un polacco che naviga in lungo e in largo per il mondo, un irlandese che gira mezza Europa ma evita Londra, e due americani, uno dei quali si rifugia prontamente nell'Italia fascista. E se inglese è, di nuovo, la parola giusta per la (terza, o quarta) lingua di Conrad, impastata di un po' tutte le parlate europee, per di piú sfasciate e sovradeterminate dalla vita in colonia; o per l'avvio dei *Cantos*, traduzione in inglese «alto» di una traduzione latina di un originale greco; per la *Terra desolata*, che incastra fin dall'epigrafe quattro diverse lingue l'una nell'altra; e infine, ma è troppo facile, per *Finnegans Wake*. Miscuglio di luoghi, di lingue, di tempi; l'Europa sta uscendo dall'Europa. Per andare dove?

9. *Weltliteratur*.

In polemica con Curtius, abbiamo attribuito la grandezza della letteratura europea al suo allontanarsi dall'eredità classica. Ma lontananza non vuole dire scomparsa, e a partire dal secolo XIX una nuova realtà geopolitica – occidentale, ma non europea – sottolinea questo stato di cose. America, suona una lirica del vecchio Goethe

> America, a te va meglio
> che al nostro continente, quello vecchio:
> tu non hai castelli in rovina,
> non hai basalti.
> Te nell'intimo non turbano,
> quando è tempo di vivere,
> ricordi inutili
> e contese vane.

Inutili ricordi e contese vane... «Ho piú ricordi che se avessi mille anni», inizia uno *Spleen* di Baudelaire. All'Europa – scrive Hans Blumenberg nel suo grande studio sulla legittimazione simbolica dell'età moderna – non è mai dato di ricominciare semplicemente da zero. Se anche il passato non domina piú il presente, purtuttavia vi permane: la *nuova* epoca nasce nel *vecchio* mondo, intrappolata in un vero e proprio paradosso dello spaziotempo. Ernst Bloch e Reinhardt Koselleck – che lo hanno battezzato «contemporaneità del non-contemporaneo» – vi vedono una sfasatura decisiva per il pensiero politico europeo. Ed è cosí anche in letteratura: per la generazione di Joyce e Kafka, naturalmente, ma non solo.

A lato del romanzo, infatti – stile medio, spazi omogenei, orizzonte temporale limitato: solida forma del «presente» – a lato del romanzo, e in tacita contrapposizione ad esso, prende avvio nell'Europa ottocentesca (e a cavallo tra l'Europa e il mondo) un'altra grande forma, di impianto in senso lato epico, nella cui scena chiave – la Notte di Valpurga – una ridda di voci discordi indica quanto sia precaria la coabitazione di passato e futuro. È cosí per Kraus e Pound, Döblin e Joyce, come già prima per Melville e Flaubert, per Wagner, e per Goethe: giacché tutto inizia con il gigantesco e disomogeneo mosaico del *Faust*, dove un uomo del moderno affronta il passato classico e medievale: e lo esorcizza, lo conquista, e infine (ma mai del tutto) lo perde anche.

Museum der Weltliteratur, ha definito il *Faust* un critico recente, museo della letteratura mondiale: ed è vero, il poema goethiano è l'opera esemplare di un mondo che sta inventando il museo, e vi cristallizza la propria ambivalenza verso un passato che non si decide a scomparire. Si deve venerare il passato come una cosa sacra, ci dice il museo, ma dopo averlo rinchiuso in enormi prigioni marmoree[48]; riconoscerlo come passato, ma trovargli possibilmente anche un significato attuale. Proprio come nel *bricolage* mitico, o nell'allegoria del *Faust*, nel museo i significati dell'antico diventano significanti del moderno; faccia a faccia con oggetti divelti dal loro mondo, l'immaginazione europea acquista una libertà estrema, persino irresponsabile, nei confronti del materiale storico. Si sarebbero fatti i baffi alla Gioconda, se non fosse stata dentro un museo? E del resto, il piú celebre mito modernista delle origini racconta di un giovane pittore, molto incerto sul da farsi, che capita per caso al Trocadero, vi entra, e gironzola un po' per le sale affollate di oggetti. Quando Pablo Picasso ne esce, inventa il cubismo, da cui tutto comincia.

Museo e avanguardia, insospettabili complici di una riorganizzazione violenta del passato. Ma è solo il passato ad essere in gioco, nella contemporaneità del non-contemporaneo? I grandi musei ottocenteschi sorgono a Londra, Parigi, Berlino, e si riempiono di oggetti che vengono dalla Grecia, da Roma: Europa mediterranea trascinata con la forza al Nord. E poi Egitto, Assiria, Persia, India, Cina... Proprio come il *Faust*, il museo mischia il tempo e lo spazio, o meglio; la storia vi diventa metafora della geografia; la sottomissione del passato – la seduzione di Elena di Grecia – figura della conquista del mondo. E cosí, nell'attimo stesso in cui nasce, la creatura sognata da Goethe ci impone subito una domanda. *Weltliteratur*: letteratura mondiale, letteratura dell'umanità? O letteratura dell'imperialismo?

Sue capitali, dopotutto, Inghilterra e Francia; le due massime potenze coloniali (e museo coloniale era il Trocadero). E oltre ai musei, grandi magazzini, *marchés aux puces*, panorami, *passages*, esposizioni universali; e poi ancora Baedeker, agenzie di viaggio, cataloghi, orari... È il mondo intero che viene risucchiato dentro la metropoli occidentale, e si direbbe proprio che la grandezza di tante opere moderniste – la loro portata davvero epica – sia legata a doppio filo al dominio mondiale dell'Europa. Per sgradevole che sia, l'imperialismo

[48] *Museum der Weltliteratur* è l'espressione usata per il *Faust* da Heinz Schlaffer (*Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, J. B. Metzler, Stuttgart 1981, p. 107). Sulla parentela tra l'architettura del museo e quella della prigione si veda la prima parte della *Perdita del centro* di Hans Sodlmayr.

sta al Novecento come la rivoluzione francese al romanzo realista: pone il problema di fondo – come padroneggiare una ricchezza cosí eterogenea e sempre crescente? anzi, come percepirla? – con cui si misurano le invenzioni formali del collage e dello stream of *consciousness*. Senza imperialismo, insomma, niente modernismo. E anche sul piano biografico, del resto, cos'è che porta in Gran Bretagna Conrad ed Eliot e Pound? Certo non la piccola e coesa Inghilterra (come era stato, appena qualche anno prima, per Henry James); ma la Merchant Navy, o la City, o la disomogenea vastità dell'Impero, espressione planetaria della contemporaneità del non contemporaneo.

Fatto è che, alla generazione degli esuli, l'Europa non basta piú; la avvertono come un limite, un freno all'intelligenza delle cose. «Tutta l'Europa aveva contribuito alla formazione di Kurtz», leggiamo in *Cuore di tenebra*: ma il destino di Kurtz, la sua verità, è nella foresta, non a Bruxelles o a Londra. Se Marlow ha ancora un pubblico europeo, il materiale dei suoi racconti appartiene però ormai all'Oriente, o all'Africa; e il loro pathos formale sta nella difficoltà di riprodurre in una lingua europea esperienze che europee non sono piú. La poetica di Pound, e larga parte dei *Cantos*, sono ossessionati dal desiderio (frustrato) di trovare un equivalente occidentale della scrittura idiogrammatica. L'ultima parola della *Terra desolata* è un termine sanscrito ripetuto ieraticamente tre volte, ma dichiarato da Eliot stesso intraducibile; e il poemetto ribadisce a piú riprese la radice mediorientale di miti e simboli europei, proprio come Joyce aveva accettato le tesi di Victor Berard sul fondamento fenicio dell'*Odissea*.

L'Europa è ridiventata piccola. Non riesce a bastare a se stessa, non sa piú inventare il nuovo. Il nuovo? Sí o no. Gli esuli inglesi e i surrealisti, le *Demoiselles d'Avignon* e la *Sagra della primavera*: a inizio Novecento la genesi del nuovo coincide quasi sempre con la riscoperta del primitivo. E in fondo, è il paradosso che ci vuole, per suggellare il tragitto

della letteratura europea. La tragedia barocca la strappa all'eredità classica; il romanzo la radica saldamente nel presente; il *Faust* si mette addirittura a giocare con materiali storici un tempo venerabili. Non c'è dubbio, il distacco dal passato ha avuto successo. *Troppo* successo, forse, come per tante altre imprese europee di analoga natura? Si direbbe proprio di sí. E dallo sgangherarsi della continuità storica scaturisce quel fortissimo *bisogno di mito* che, in molti modi diversi, caratterizza il modernismo. Mito come profondità, ordine, unità primigenia: ma anche come inventiva visionaria, anzi, «fuoco infernale sotto il paiolo», per dirla con il Mefisto manniano. E la «sanguinosa barbarie» che sorregge l'«esangue intellettualismo» di Adrian Leverkuhn: compressione esplosiva dei contrari che fa la grandezza (e l'ambiguità) di tante avanguardie – e che porta il segno di un'Europa in bilico tra dittatura e anarchia.

Che un momento di cosí estrema tensione dovesse essere anche assai breve, c'era in fondo da aspettarselo. Che sarebbe anche stato l'ultimo slancio creativo del sistema letterario europeo, invece, non se lo aspettava proprio nessuno. Ma troppe tendenze, e troppo profonde, erano ormai simultaneamente al lavoro: devastazioni militari, sovranità politica limitata, spostamento dell'egemonia economica verso gli Stati Uniti, e poi verso il Pacifico; tutti colpi all'edificio simbolico dello Stato-nazione. In campo culturale, la diffusione dei nuovi media, che fanno trionfare l'immagine sulla parola scritta. E poi, colpo di grazia, il rapidissimo emergere di letterature di altri continenti, che sanno ritrovare l'interesse narrativo che il modernismo aveva distrutto (e che gli era costato la sua perdurante impopolarità). Alle prese con tante difficoltà, e tutte insieme, la letteratura europea ha grippato, e si è trovata – per la prima volta nella storia moderna – ad importare da fuori quelle forme che non sa piú produrre da sé. Anzi, è diventata persino dubbia l'autosufficienza dell'Europa, rimescolata e forse scardinata dal reticolo mondiale che le è subentrato. Per alcune tra le maggiori lettera-

ture europee, gli scambi intercontinentali sono ormai probabilmente gli unici davvero essenziali[49]; quanto ai rapporti intraeuropei, un continente che s'innamora di Milan Kundera faccia pure la fine di Atlantide. C'è poco da fare, le condizioni che hanno reso grande la letteratura europea si sono esaurite, e solo un miracolo potrebbe salvarla. Ma di miracoli, per l'Europa, la storia ne ha già fatti abbastanza.

[49] È certamente cosí per le letterature iberiche dell'America centro-meridionale, e per quelle di lingua inglese d'Asia e d'Africa (oltre che d'America e d'Australia); anche le letterature francofone d'Africa potrebbero ben presto svolgere lo stesso ruolo.