

*Otto e Novecento*  
Collana di storia dell'arte e della cultura

5

*Otto e Novecento*

Collana di storia dell' arte e della cultura

*diretta da*

Giovanna De Lorenzi

Fabio Amico

Edizione originale:

Milano, Ferro Edizioni SpA, 1965

© 2019 EDIFIR-Edizioni Firenze

via de Pucci, 4 – 50122 Firenze

Tel. 055/289639

www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

*Responsabile del progetto editoriale*

Simone Gismondi

*Responsabile editoriale*

Elena Mariotti

ISBN 978-88-7970-913-2

*Foto di copertina*

Cristoforo Munari, *Allegoria delle arti*, Fondazione Pietro Manodori, Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, particolare

L'autore e l'editore rimangono a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare

*Ringraziamenti*

Giulia Goi, Renzo Dotti, Giovanni Martellucci, Mara Portoghese.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall' art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall' accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall' editore.

Wladimir Weidlé

# Arti e lettere in Europa

*Unità nella diversità*

*traduzione di  
Luigi Dal Fabro*

*edifir*  
EDIZIONI FIRENZE



Dov'è l'Europa? È in noi. Noi le apparteniamo perché abbiamo scelto di pensarla come un insieme misurabile, coerente, delicatamente articolato, al quale aderiamo, a nostra volta, come a una seconda patria attraverso la prima, quella che non abbiamo dovuto scegliere. Siamo diventati tutti cittadini del mondo, tecnicamente; ma essa è la nostra patria spirituale. Se noi l'abbiamo scelta, è perché ci rifiutiamo di abitare, col nostro spirito, in questo grande cafarao in cui viviamo per far piacere al nostro secolo.

Questa scelta che noi facciamo, se è libera, non è più arbitraria. Ciò diventa chiaro non appena si pensi alle nazioni piuttosto che alle patrie. L'idea di patria non comporta affatto, per nessuno, quella di una patria diversa dalla propria, mentre l'idea di nazione, quando viene proclamata in assoluto, lascia sempre trasparire una certa malafede, poiché si giunge quasi a soffocare il concetto, molto giusto, della sua relatività. La nazione non esiste, come pure la patria, prima del pensiero, prima delle Lettere e delle Arti; essa è un prodotto della cultura e, se siamo in Europa, della cultura europea. Se ci pensiamo Italiani, Francesi, Tedeschi, Inglesi, non in rapporto al territorio, "al Paese", ma in rapporto alla nazione, ci pensiamo, per ciò stesso, Europei. Ci pensiamo come *homo europaeus, italicus, gallicus* e via dicendo e l'Europa, quale allora la immaginiamo, quale la misuriamo, e della quale scrutiamo la struttura, non è quella del territorio, dei "Paesi", della geografia; è l'Europa della storia.

*Una civiltà tra le altre?*

Dalla *Città di Dio* di Sant'Agostino al *Discours sur l'histoire universelle* di Bossuet, l'Europa non ha conosciuto che una sola grande concezione della Storia che le insegnava che la sua Storia era il coronamento di quella dell'Universo, che la Chiesa rappresentava l'umanità davanti a Dio, e che la cosmogonia e l'escatologia cristiana inquadravano il destino dei popoli e degli imperi. Proprio nella misura in cui si identificava con la Cristianità l'Europa acquistava, in questa concezione, un significato irrecusabile. Essa era l'erede dell'Impero Romano, della Grecia, degli antichi imperi orientali e nello stesso tempo proseguiva e portava a termine la storia del popolo eletto della Bibbia. Questa idea dominò per un intero millennio. Prima della fine del Medioevo non apparve alcun segno della sua futura abdicazione; anche ai giorni nostri essa continua ad esercitare un grande ascendente sugli spiriti che non se ne rendono del tutto conto. Ma la grandiosità dell'edificio che essa costruiva nel mondo dello spirito, era stata sempre in contrasto col trattamento alquanto sommario del particolare, dimostrando un interesse molto debole per la realtà storica considerata nella sua pienezza concreta. Se ci fu cedimento alla base, ciò fu dovuto al fatto che questa concezione prendeva le cose troppo dall'alto. Ma il suo vantaggio incomparabile fu tuttavia quello di aver dato un senso alla storia e procurato agli uomini per mezzo di essa, malgrado l'attesa del *dies irae*, una sensazione di sicurezza metafisica simile a quella che si sprigiona dalle città medievali, le quali, cinte da ogni parte, limitano la visuale alla tortuosità delle loro viuzze e non conoscono né i viali dalla prospettiva a perdita d'occhio delle nostre città moderne, né le grandi piazze aperte a tutti i venti.

Per opporsi a questa filosofia della Storia, sdegnosa della Storia stessa, ci fu dapprima – e per un lungo periodo di tempo – una Storia senza Filosofia. Un contemporaneo di Bossuet, il padre Le Moyne, scriveva nel 1670: «La storia è una narrazione continua di cose vere, grandi e pubbliche scritta con intelligenza, con eloquenza e con giudizio per l'istruzione della collettività e dei principi e per il bene della società civile». Intesa a questo modo, la storia ridiventa ciò che essa era stata per l'antichità classica: un tesoro d'informazioni e di racconti pieni d'interesse umano, come per Erodoto, una scuola di saggezza politica, strumento per la comprensione degli uomini, come per Tucidide, o una raccolta di esempi morali, come per Plutarco. Goethe non dirà: «Ciò che di meglio ci dà la storia è l'entusiasmo che essa risveglia in noi»? Tutte le civiltà extraeuropee avevano dato alla storia questo significato e questa concezione fu ripresa anche in Europa dalla storiografia degli umanisti, i quali, a imitazione degli antichi, sminuzzavano il divenire storico e situavano l'opera dello storico a mezza via tra un esercizio di narrazione e una raccolta di massime utile al governo della Città. Esulava dalle loro Storie qualunque considerazione storicistica e quando alcuni di essi tendevano a dissociare l'idea d'Europa da quella della Cristianità, introducevano in essa, per questo fatto stesso, una discontinuità che la privava di gran parte del suo significato. Mentre che, se la continuità era conservata, la storia dell'Europa veniva ad identificarsi di nuovo con la storia universale e il suo destino diventava, una volta di più, quello stesso dell'umanità. È ciò che accadde con Jean Bodin, pensatore vigoroso, il quale distingueva nella storia – diciamo *tout court* nella storia – un primo periodo contrassegnato dal dominio dei popoli d'Oriente e del Mezzogiorno, un secondo periodo nel quale questo dominio appartiene ai popoli mediterranei, e un terzo nel quale lo scettro passa ai popoli del Nord, sche-

ma che riappare quasi senza cambiamenti, dopo più di due secoli, in Hegel. L'eurocentrismo imperturbabile, che caratterizza questa concezione, lo ritroviamo sia in Auguste Comte e in Karl Marx, sia nella maggior parte degli storici fino al principio del nostro secolo. Si può paragonare al geocentrismo della cosmografia antica e medievale e il rivolgimento che vi metterà un termine non avrà una importanza minore di quello che, simile ad esso, seguì all'operato di Copernico.

Questo rivolgimento, peraltro, si verifica piuttosto lentamente. Colombo era contemporaneo (e maggior di età) di Copernico, ma l'allargamento di orizzonte che seguì alle sue scoperte e a quelle dei suoi emuli restò in qualche modo limitato alla geografia e fu per lungo tempo ignorato dalla storia. L'Europa prendeva coscienza di se stessa solo a poco a poco. Voltaire per primo, in quella filosofia della Storia (egli ha creato questo concetto) che è l'*Essai sur les mœurs* del 1756, considera il mondo europeo sullo stesso piano delle società "incivilite" non-europee. Egli si fa beffe delle «storie che si pretendono universali fabbricate nel nostro Occidente»; rimprovera Bossuet di aver «dimenticato l'universo nella sua storia universale»; protesta contro l'abitudine dei suoi predecessori di riservare un posto d'onore alla storia di un piccolo popolo palestinese trascurando quella dell'India e della Cina. L'eurocentrismo sembra colpito a morte e con lui anche l'idea cristiana della storia universale. Ma guardando da vicino ci si accorge che Voltaire, sebbene abbia voluto prendere una posizione opposta a queste due concezioni, e proprio in ciò che esse hanno di comune, non ha fatto in realtà che reinterpretarle a suo modo. L'identificazione dell'Europa e del mondo che egli respinge in partenza, la ristabilisce alla fine, sostituendo all'idea della provvidenza quella del progresso. Non scrive forse il suo libro, come egli stesso confessa, per mostrare «per quali gradi si è giunti dalla barbara rusticità dei tempi passati all'educazione dei nostri»?



E se è vero che quel “sì” non designa la posterità di Adamo, il genere umano che si avvia verso la sua perdizione o la sua salvezza, ma l'uomo, specie animale, l'*homo sapiens* dei naturalisti, è necessario però che questa specie d'uomo si civilizzi: e come concepire che esista più di un modo di civilizzarsi? Voltaire, in ogni caso, e il suo secolo, non lo concepivano, e neppure tutti quelli che fino ad oggi vivono della loro eredità, come ne fa fede recentemente la *World's History* di H. G. Wells. Gli uomini, nei diversi Paesi, avevano potuto seguire diversi sentieri, ma quello del progresso è uno solo. Le loro civiltà convergevano in una sola civiltà.

Finché si poteva dire con Hume: «Per conoscere i Greci e i Romani, studiate i Francesi e gli Inglesi di oggi; gli uomini descritti da Polibio e da Tacito assomigliavano agli uomini che ci circondano»; finché non si vedeva altro che l'identità dell'uomo e delle sue attività creatrici in ogni epoca della storia e in tutti i climi in cui si svolse una vita civile, la molteplicità delle civiltà restava, di fatto, inconcepibile. Perché questa molteplicità fosse ammessa, e perché divenisse evidente come lo è attualmente per noi, non bastava acquistare una conoscenza profonda dei mondi extraeuropei quale il mondo di Voltaire ancora non possedeva; bisognava soprattutto che il pensiero stesso degli storici si orientasse di nuovo, che imparasse ad afferrare l'individuale, il singolare; che rinunciassero all'universale in nome della concretezza e dell'unicità. È ciò che accadde dal momento in cui si vide sorgere dalle meditazioni di Herder, nei romanzi di Walter Scott e presto negli scritti degli storici di mestiere un sentimento affatto nuovo: l'amore di ciò che non ci rassomiglia e, in seguito, la comprensione del passato per quello che si distingue dal presente, il desiderio appassionato di capire le entità individuali, come un popolo, un paese, un'epoca, uno stile, una religione, considerate nella loro unità concreta e nella loro irriducibile particolarità. Il più vasto

e il più complesso di questi argomenti di ricerca è proprio quello che noi chiamiamo oggi civiltà, non *la* civiltà, ma *una* civiltà; nessun cambiamento è più decisivo di quello che altera il senso di questo vocabolo. È il passaggio dall'universale al particolare e da una concezione colorita dai valori che essa rappresenta a una concezione strettamente obiettiva neutra e incolore. Paragonata a questa differenza, quella che esiste tra la "civiltà" nel senso volteriano di educazione (costumi, conoscenze, istituzioni) e "civiltà" nel senso della parola tedesca *Kultur* sembra quasi trascurabile. Quando la nozione di cultura passa anch'essa dall'universale al particolare, diventa meno distinta in ciò che significa per se stessa: una "cultura", una "civiltà" sono termini intercambiabili. Ed è così che la nostra civiltà europea, che era stata da sempre, per noi, la civiltà per antonomasia, è divenuta, nel secolo in cui viviamo, una civiltà tra le altre, una civiltà come un'altra ...

La storia universale cedette il passo alla morfologia comparata delle civiltà. Questa, inaugurata da Spengler sotto il segno del determinismo e dello sfacelo, stabiliva secondo calcoli ingegnosi che non saremmo sopravvissuti molto a lungo ancora. Nello stesso momento in cui la storia vissuta dava nuova risonanza alla storia scritta, gli Europei imparavano che la loro civiltà, non essendo la sola, era mortale, come le altre e che, essendo suonata la sua ultima ora, essa stava per passare dalla vita alla morte.

Oggi nessuno nega più che i calcoli di Spengler fossero soggetti a cauzione, non solo quanto alla loro esattezza, ma anche quanto ai loro stessi principi. Arnold Toynbee che non li accetta e che a quei principi ne ha sostituito altri meno rigidi, si oppone vigorosamente all'idea che la nostra civiltà sia già in agonia e si dichiara pronto a riconoscere che, la base dell'induzione essendo troppo limitata, l'*exitus letalis*, anche con un termine meno breve,

non potrebbe essere considerato come assolutamente certo. Tuttavia ciò che rimane della sua concezione equivale a un sensibile accorciamento del futuro, e come in altri sistemi comparati (per esempio quello così seducente per altri aspetti d'Alfred Weber), a una mutilazione totalmente arbitraria, crediamo (ma indispensabile perché possano aver luogo il paragone e l'induzione), dell'idea di Europa. Per ottenere dei tronconi paragonabili a dei monoliti come l'Egitto e la Cina antica, come ad altre civiltà che non le rassomigliano affatto, la nostra civiltà è divisa in tre parti che si dicono complete in sé e che formano ciascuna una civiltà a parte: l'Antichità classica, l'Occidente e l'Europa orientale (o Cristianità ortodossa). Spengler credeva che questa divisione fosse lecita, perché ogni civiltà, secondo lui, doveva avere una unità rigorosa come quella di uno stile artistico; Toynbee la considera giustificata soprattutto perché identifica i concetti di civiltà e società, o piuttosto li incolla l'uno all'altro (egli distingue tre specie di società: le società primitive, le civiltà e le religioni universali). Ma vi è certamente errore in ambedue i casi. L'unità di uno stile non è la stessa cosa dell'unità di una civiltà, come lo dimostra chiaramente quel troncone di Europa che è l'Occidente "faustiano" di Spengler, di cui non si potrebbe dire che esso sia caratterizzato da uno stile artistico unico. D'altra parte è lecito dire di una società che essa ha prodotto una civiltà, che ha una civiltà, ma non che essa sia legata indissolubilmente a quella civiltà; essa può perderla, trasmetterla ad un'altra società, può morire senza che quella civiltà, la propria, muoia anch'essa <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Alcune buone considerazioni critiche su questo, come in generale sui sistemi di Toynbee e di Spengler, sono contenute nell'opera di A.L. KROEBER, *Style and Civilisation*, Cornell University Press 1957, soprattutto a p. 126 e segg. Ciò che ci si propone in cambio non mi sembra accettabile.

Prima di lanciarsi in ragionamenti induttivi imitati dalle scienze naturali e che le resteranno certamente proibiti per sempre, la morfologia delle civiltà dovrebbe imparare a tener conto della diversità di struttura molto grande che presentano i vasti complessi storici che essa studia. Il complesso che noi chiamiamo Europa è il più vasto di tutti, il più ricco, il più differenziato, ed è, nel contempo, quello che ha una struttura più elastica e più aperta. Ed è per questo motivo che anche se delle “leggi” di vita e di morte si potessero stabilire per altre civiltà, esse non sarebbero affatto valide per quella europea. E ad ogni modo, nello stesso momento in cui il determinismo vacilla nelle scienze della natura, non sarebbe un po’ strano che esso trionfasse in quelle degli uomini?

Se la nostra civiltà non è la sola, tuttavia essa è unica. E se è infatti impossibile ridurre tutto ciò che da seimila anni ad oggi è avvenuto nel mondo a una sola progressione di cui essa sarebbe il coronamento supremo, ciò non significa affatto né che essa sia, sotto qualunque rispetto, inferiore a un’altra, né ch’essa non sia, da molti punti di vista, superiore al resto delle civiltà. La loro sorte non è necessariamente la sua; anche se essa non avesse alcun valore, resterebbe ancora la nostra. Anche se si avvicinasse veramente alla sua fine, se fosse condannata a sparire ... questo fatto ci impedirebbe forse di amarla? Ci esimerebbe forse dai nostri obblighi verso di lei? Senza l’Europa non saremmo nulla; essa è la nostra madre comune. Da quando in qua l’amore filiale, la gratitudine o la semplice lealtà verso un benefattore richiedono che ci si informi in anticipo se il loro oggetto è immortale e se ha diritto a tutte le precedenze? Anche se sapessimo sicuramente che l’Europa sta morendo, sarebbe dovere di noi Europei morire per l’Europa.

Non ne sappiamo niente. Una tale scienza non esiste. La morfologia delle civiltà, se vuole diventare proprio questo, deve pie-

garsi alla legge di ogni morfologia: il suo compito non è quello di predire ma quello di descrivere. La nostra Europa è una civiltà tra le altre, ma non come le altre. Si tratta di comprendere la sua differenza, di delimitare i suoi contorni nel tempo e nello spazio, di definire i tratti strutturali che non appartengono che ad essa.

È ciò che noi cercheremo di fare nel seguito di questo primo capitolo. Ma prima bisognerà sfatare qualche tenace pregiudizio.

### *Ritorno a Erodoto*

L'incertezza, la mancanza di fiducia, la rassegnazione risentita o tranquilla che osserviamo, quanto alle cose dell'Europa, in molti Europei al di qua e al di là della cortina di ferro, non si spiega esclusivamente e neppure principalmente con la situazione di fatto nella quale si trova la nostra patria comune in seguito agli avvenimenti che si sono verificati a partire dal 1914. Ciò che risentimmo a causa delle guerre e delle rivoluzioni ci ha alquanto sbalordito, ma ciò non si sarebbe perpetuato in alcune aberrazioni del pensiero senza l'aiuto di interpretazioni tanto funeste quanto gli avvenimenti stessi interpretati. Le due dottrine che hanno contribuito maggiormente a deludere le speranze, a obnubilare le menti e ad offuscare l'idea d'Europa erano state, dapprima, ambedue abitudini di pensiero proprie agli storici, e delle quali questi non avevano avuto che da compiacersi. Solo che le ipotesi e gli schemi di ragionamento atti a fornire strumenti perfetti di lavoro a quella particolare disciplina, sono anche capaci di esercitare, al di fuori di quella disciplina, l'influenza più nociva. Specialmente quando sono ridotti allo stato di quei vaghi filosofemi pseudoreligiosi dei quali ai nostri giorni si pascono così volentieri coloro che non hanno né religione né filosofia. È il caso dell'insieme delle ideologie politiche di

estrema sinistra e di estrema destra, come pure della maggior parte delle dottrine che esse utilizzarono e utilizzano per i loro fini. È anche il caso del determinismo e del relativismo storico.

Il determinismo storico è un modo di vedere secondo cui tutto ciò che è accaduto o sta accadendo doveva avere necessariamente luogo, per effetto di ciò che era successo in precedenza. È ovvio che questo modo di vedere poteva essere veramente stimolante e fecondo per gli studi storici. E quantunque si sappia da molto tempo che sarebbe del tutto inutile volere enumerare integralmente le “cause” della Riforma o quelle della Rivoluzione francese, pure sappiamo anche che non è stata affatto inutile la ricerca di esse. Tali ricerche ci hanno insegnato molto, se non riguardo al perché degli avvenimenti, almeno riguardo al “come”, alla maniera con cui si sono prodotti. Ma appena questa dottrina abbandona la zona della sua applicazione controllata, dove rendeva dei servizi così reali, essa degenera nel fatalismo accettando servilmente il fatto compiuto. La peggiore deviazione di un pensiero storicistico errato, non è, come si crede troppo spesso, l'idolatria del passato, bensì l'idolatria dell'avvenire, o piuttosto del presente, qualora esso creda di scorgervi i segni di un avvenire inevitabile. Questa superstizione ci comanda di prosternarci, in politica come nel resto, davanti a qualunque idiozia o ignominia, basta che ce la presenti come conclamata da un verdetto irrevocabile della Storia. Essa ci invita a ratificare la vergognosa mutilazione dell'Europa nel 1945, come ci aveva prima esortato a ratificare l'inizio, da parte di un certo sig. Schicklgruber, dell'«Impero che durerà mille anni», o ad accettare il sequestro di un paese immenso da parte di una dittatura astuta e sanguinaria che si proclamava proletaria e che affermava che l'avvenire era suo. Chi sarebbe così ottuso da resistere a ciò che gli si dice essere il Destino? Consentirà piuttosto, con gran danno della logica, ma a vantaggio di coloro che

glielo propongono, a dare il suo appoggio a questo destino, affinché divenga veramente tale. Come meravigliarsi allora che questa fede nell'Avvenire ineluttabile sia mantenuta così accuratamente in tutti i regimi totalitari? È proprio questa fede che ha sempre spinto gli intellettuali, e ancora li spinge, alla collaborazione con quei regimi. È essa che altrettanto costantemente sconsiglia loro di opporre resistenza.

Come il determinismo, così pure il relativismo storico ha avuto il suo posto legittimo nei lavori degli storici. Grazie al relativismo, questi ci hanno insegnato che le opere e gli uomini non presentano lo stesso aspetto in ogni epoca, e che i valori loro relativi non sono gli stessi da un popolo all'altro e da un'epoca a un'altra. Inoltre, più recentemente hanno pensato di insegnarci che il termine "civiltà" doveva essere volto al plurale e che la nostra civiltà non costituiva necessariamente l'obiettivo e il coronamento predestinato di tutte le altre civiltà. Questa relatività amplificata conduce facilmente alla negazione di ogni assoluto. Se i costumi e le arti, le religioni e le filosofie, ossia i principi fondamentali dell'intendimento e del comportamento variano di secolo in secolo, e, con molto minore continuità, in maniera ancor più radicale, da civiltà a civiltà, che cosa resta di immutabile, di certo, e perché dovremmo preferire quella verità parziale, quel valore relativo ad un altro che ne è forse la negazione più eloquente? Gli storici, fintanto che la loro attenzione restava fissata su un campo nettamente delimitato, non dovevano porsi delle domande di questo genere; anzi la loro ispirazione più chiara la attingevano da questo sentimento del "differente", del particolare, dell'individualità di un popolo e di un'epoca che non avevano conosciuto affatto prima del nuovo sviluppo della conoscenza storica agli inizi del secolo scorso. Ma quando, cento anni più

tardi, si lasciarono influenzare dai metodi generalizzatori delle scienze naturali, quando vollero confrontare fra di loro i grandi complessi individuali che avevano studiato separatamente, allora il relativismo si alleò al determinismo e noi potemmo sentire uno storico magnificamente dotato, ma in fin dei conti irresponsabile, annunziarci la prossima fine della nostra civiltà.

Avrebbe dovuto tuttavia esser chiaro, per ogni mente non prevenuta, che questa predizione era arbitraria e che la morfologia delle civiltà cadeva in errore quando delimitava la nostra secondo un modello preconcepito invece di riconoscere la singolarità della sua misura e della sua struttura. Con qual diritto, la ridurremo noi, come fa il Toynbee dopo lo Spengler, all'Occidente medievale e moderno, per separarla poi, nel tempo e nello spazio, dal mondo grecoromano e da quello bizantinoslavo? Non abbiamo noi la immediata consapevolezza del fatto che nulla, nell'ambito di ciò che fu la Cristianità, ci potrebbe essere estraneo, e nulla in quella Antichità "classica" alla quale dobbiamo tanto e della quale siamo, in ispirito, i diretti discendenti? Prima di presentarsi al nostro intelletto sotto specie di questa astrazione paragonabile a tante altre, l'Europa non è stata, non è ancora qualche cosa di vivo e di vissuto, qualche cosa che il loro passato propone agli Europei al tempo stesso come un ricordo da meditare e come un dovere da compiere? E non è così, considerando l'Europa in questo modo immediato e come introspettivo, che noi riusciremo a isolare nel modo migliore qualcuno dei suoi caratteri essenziali? Uno sguardo verso la Grecia antica, un ritorno ad Erodoto ci permetterà di definirli.

Alla fine dell'VIII Libro, il penultimo della sua opera, Erodoto ci racconta ciò che avevano risposto gli Ateniesi, dopo Salamina, al piccolo re di Macedonia che ingiungeva loro di sottomettersi al



Gran Re, e agli inviati di Sparta che li esortavano a non abbandonare la causa comune. All'emissario di Serse risposero che conoscevano bene la potenza del loro signore, che non ignoravano che quella potenza superava di molto la loro, ma che ciò nonostante erano decisi a combattere per la libertà, fin che ne avessero avute le forze. Risposero quindi agli Spartani che essi avevano torto di dubitare della loro lealtà; che per tutto l'oro e per tutte le più belle terre del mondo non avrebbero consentito a diventare Persiani e a lasciar ridurre la Grecia in schiavitù; che si sarebbero vendicati per i templi incendiati e le immagini sacre distrutte e che era loro impossibile tradire ciò che li legava agli altri Greci: la comunanza di sangue e di linguaggio, gli dèi e i sacrifici comuni, e le loro comuni abitudini di vita.

Chi dunque non leggerebbe senza commuoversi questo racconto dell'antico storico? E quale Europeo non si sarebbe commosso, ma *in maniera del tutto diversa*, se avesse letto una cronaca cinese sui combattimenti di frontiera contro gli Hsiungnu, o il papiro reale di Torino che riporta l'invasione dell'Egitto da parte degli Hyksos? Ciò che gli Ateniesi difendevano, venticinque secoli fa, con gli altri Greci, era già l'Europa, era già quella civiltà che, per noi, si chiama Europa. Hanno combattuto per lei, hanno saputo conservarla, e noi l'abbiamo ereditata da loro con tutte le ricchezze dello spirito accumulate da allora e con tutto quello che essa è diventata. Questa comunanza di sangue, di linguaggio, di costumi, di religione, nonostante tutti i cambiamenti sopravvenuti, è ancora la nostra. Lo è per il suo contenuto (parzialmente) e lo è ancor di più per la sua struttura, vale a dire per certi caratteri di questa, che si trovano in quella dell'Europa.

Le nostre lingue sono affini al greco. Possiamo vedervi l'indizio di una comunanza di sangue all'origine; ma questo fatto può benissimo tener luogo di quello, e ciò ci basta. Questa af-

finità è in ogni caso ciò che ha favorito la penetrazione profonda del greco nelle nostre lingue e nel nostro pensiero, sia attraverso il latino, sia direttamente; senza questa penetrazione non avremmo una terminologia teologica, filosofica, scientifica comune, e probabilmente neppure molta teologia, filosofia e scienza. Anche indipendentemente dalla lingua, non si finirebbe di enumerare tutto ciò che la nostra religione deve al pensiero religioso dei Greci, né ciò che la nostra mancanza di religione deve semplicemente al suo pensiero. Quanto ai costumi e alle “abitudini del vivere”, se si intendono con questi termini cose veramente essenziali, ci si renderà conto che in questo campo siamo, ancor oggi, più vicini alla Grecia classica che alla Cina o anche alla Turchia di soltanto un secolo fa. E poiché la più essenziale di queste cose era quella libertà, quell’indipendenza – collettiva, ma attraverso questa anche individuale – che gli Ateniesi dichiaravano di voler difendere, soprattutto contro l’attacco di una grande potenza che possedeva una grandezza non solo materiale, è chiaro che noi restiamo loro debitori e loro discepoli per sempre in ciò che è il nostro bene più prezioso: quella sete di libertà e di dignità della persona umana, *che non appartiene al patrimonio avito di nessun’altra civiltà.*

E quel che è meraviglioso, sebbene sia carico di una perpetua minaccia, è che questa scelta di una vita libera soggiace alla stessa struttura dell’Europa, come lo era stato per la struttura della comunità ellenica. La Grecia antica, come l’Europa medievale e moderna, era strutturata secondo questo principio della diversità nell’unità, che fra tutte le civiltà conosciute è, in questo grado, caratteristica soltanto della nostra. La diversità e la libertà si condizionano reciprocamente e vanno benissimo d’accordo fra di loro concordando anche con l’unità, ma non con l’unione, nella quale non hanno fiducia, perché la loro culla è la Città, mentre l’unione è

figlia dell'Impero. La diversità delle piccole patrie greche prefigura quella delle piccole patrie d'Europa; piccole in rapporto all'Europa come lo erano le altre in confronto alla Grecia. Ma, come in Europa, non è solamente l'aspetto politico di questa diversità quello che conta. Quella dei dialetti (prima del trionfo del parlare comune basato sull'attico) prefigura nello stesso modo chiaro la diversità delle lingue europee, la quale diversità, bisogna sempre sottolinearlo, non fa che mascherare una unità più reale di quel che non si pensi, poiché è dovuta, anche nei tre gruppi che hanno una parentela più stretta, meno all'origine comune che a un avvicinamento progressivo del vocabolario e della sintassi, dal quale non sono escluse lingue come l'ungherese e il finnico che partecipano degli stessi contatti e degli stessi scambi, benché siano di un'origine del tutto diversa.

Nelle arti, il contrasto tra il dorico e lo ionico, o, nella prosa letteraria, quello tra l'asianesimo e l'atticismo, configurano nella stessa maniera, cioè strutturalmente, ma di più mediante il loro significato concreto, certi contrasti, certe polarizzazioni – arte del Nord e arte del Mezzogiorno, oppure purismo e profusione ornamentale – dell'immaginazione artistica europea. E le “abitudini di vita”, “gli dèi e i sacrifici”, ossia le credenze, gli usi, le filosofie, questa stessa ricchezza di forme, tendente a polarizzazioni multiple, questa stessa inesauribile diversità nell'unità che le caratterizzerà costantemente nella storia futura dei Paesi e dei popoli europei. Ma c'è di più: in Grecia come in Europa, si ha la consapevolezza dell'unità e quella della diversità. Qui come là si è unanimi nel rifiutare ogni unificazione che venga dal di fuori: la comunità è libera a questo prezzo. In ogni momento essa rischia di venire straziata da una guerra fratricida; ma la libertà in Grecia, in Europa, non è concepita se non con quel rischio. Se l'Europa deve perire, perirà secondo l'esempio della Grecia.

Come dubitare che la continui, se si prepara a continuarla fino nella morte?

Il fatto è che questa continuità si rivela più complessa e più segreta di quanto non si pensi. Essa non si lascia ridurre né alla sola trasmissione dell'eredità attraverso Roma e Bisanzio, né a questa trasmissione arricchita o corretta dalle scoperte retrospettive di molti aspetti dimenticati, non trasmessi, della civiltà ellenica. Perfino l'assunzione di un grande numero di idee e di immagini greche da parte del Cristianesimo, sebbene spieghi molto, non spiega tutto. L'Europa non sarebbe greca fino a questo punto se non fosse mai stata cristiana, e reciprocamente, la Cristianità, per quanto venne attuata nella storia, non sarebbe la Cristianità se non fosse nello stesso tempo una "Grecità". Anche al di là di tutte le questioni di eredità c'è questo fatto fondamentale: che l'Europa è una creazione dei Greci, che di secolo in secolo porta l'impronta indelebile del loro genio. Quando sembra averli dimenticati è, talora, più vicina ad essi di quando li imita. Spesso ha ripetuto, senza saperlo, il cammino iniziale del loro pensiero e della loro immaginazione, ripetuto, s'intende, in un contesto del tutto diverso, partendo da premesse totalmente diverse, in creazioni completamente nuove, ma segretamente affini alle loro: e questo non solo sullo stesso suolo, in Attica, in quei mosaici della fine dell'XI secolo a Daphni, che rivelano un ritmo greco, ma anche nella lontana Île-de-France dove, un secolo più tardi, nascerà una scultura monumentale che non ha nulla d'imitato ma che tuttavia evoca irresistibilmente la statuaria preclassica dell'Acropoli. L'Italia del protorinascimento, la scultura dei diversi Paesi del XIV e XV secolo, le icone russe della stessa epoca, offrono molti altri esempi di questa spontanea affinità col senso greco della forma; e in altri campi diversi da quello dell'arte si possono osservare fenomeni analoghi.

Naturalmente ciò non vuol dire che tutto in Europa si riduca alla sola eredità della Grecia. Atene non comprende Gerusalemme. Roma e Costantinopoli si sovrappongono ad Atene. Si tratta molto meno di un peso massiccio che di sfumature qualitative e di impulsi ereditari, acquisiti non per via di sangue, ma per quella dello spirito. La Grecia non è la parte maggiore nel patrimonio europeo, è il lievito del quale è testimonianza la pasta tutta intiera. La forma stessa della nostra civiltà come si rivela nella successione dei tempi, e che è quella di una comunità aperta, non ripiegata su se stessa, ma che si espande largamente al di fuori, capace di trasformare e di assimilare ciò che vi trova, noi la dobbiamo alla Grecia. Il movimento della Grecia che straripa e si spande nell'ellenismo prefigura e dà inizio al tempo stesso a tutto il corso della nostra Storia.

Poiché il segreto di questa è quello di essere un movimento continuo di scoperte, di espansione, di colonizzazione. Inizia in un angolo del Mediterraneo orientale: Erodoto d' Alicarnasso ci descrive il suo primo slancio decisivo verso l'avvenire, e uno studente che lo leggerà oggi ad Atene, a Roma, a Parigi, a Vancouver, a Valparaiso o a Vladivostok, dirà, finché non abbia deciso di rinnegare il suo passato: «*mea res agitur*», se si tratta della Grecia, si tratta dunque dell'Europa, ed è di noi tutti che Erodoto parla, quindi anche di me».

Il ritorno a Erodoto ci mette in grado di affermare, nello spazio e nel tempo, la misura autentica dell'Europa.

### *L'Europa nana e l'Europa gigante*

Arrivati a questo punto, quelli che ricordano meno volentieri di quanto non pensino all'avvenire, diranno: d'accordo per quanto riguarda i Greci e il patriottismo europeo, ma perché usate sempre la parola "Europa" come sinonimo di "civiltà europea"; avete dimenticato l'Europa concreta, materiale, quella che

si compone di Stati, quella che si trova ... in Europa? Le tre città lontane che avete citato ...

No, risponderemo, non dimentichiamo nulla. Ahimè! non dimentichiamo neppure che città molto meno lontane di quelle, la città di Goethe, per esempio, o quella di Kant, di cui ci ripugna citare il grottesco nome attuale, da vent'anni non fanno più parte di ciò che si chiama politicamente Europa. Ma alcune, come Budapest e Varsavia, hanno saputo dimostrare nel frattempo che esse continuavano a considerarsi città europee. Potrebbe accadere che anche altre, il cui distacco risale al 1917, lo dimostrino un giorno, per esempio la città di Pietro il Grande e di Puskin, capitale degradata di un Paese che si credeva e che apparteneva effettivamente all'Europa. Poiché, dopo tutto, quaranta o cinquant'anni è un tempo meno lungo dei due secoli della Russia moderna e dei mille anni o quasi della Russia cristiana. Non si fa che proiettare in maniera illecita il presente nel passato quando si afferma che la Russia non è mai stata dell'Europa o che la Polonia, l'Ungheria, la Cecoslovacchia – territori che sono molto più intimamente legati al destino dell'Occidente – appartengono appena a quell'Europa centrale o orientale di cui ci si dice che non è quella “vera”, l'Europa veramente “europea”. È proprio per evitare questa illusione dell'“attuale” che si sostituisce alla realtà, della politica che si camuffa in Storia, che noi abbiamo preferito non dissociare le parole “Europa” e “civiltà europea”. È meno pericoloso il confonderle che ignorare o minimizzare la loro essenziale unità. Se i politici del mondo occidentale che fa parte dell'Europa, ma che non è tutta l'Europa, ne avessero tenuto conto nel 1917, o anche solo nel 1945, non saremmo al punto in cui siamo, e non verrebbe in mente a nessuno che l'Europa possa finire là dove finisce, per il momento.

Quanto al significato puramente geografico della parola “Europa”, non ha mancato neppure questo di indurre in errore un certo numero di storici. Si sente dire, per esempio: «Come potete parlare di continuità tra il mondo antico da una parte e l’Europa medievale e moderna dall’altra, mentre questa è orientata verso l’Atlantico e si prolunga nel Nuovo Mondo, e il mondo dei Greci e dei Romani invece era centrato sul Mediterraneo e non aveva mai compreso l’insieme dell’Europa geografica?» Capita loro, del resto, di confutarsi implicitamente quando spingono questo argomento all’assurdo riferendosi, per corroborarlo, all’origine del Cristianesimo o a quella, per esempio, del più grande dei Padri della Chiesa d’Occidente, che era un Africano. È facile allora rispondere loro che il Cristianesimo, per quanto si sappia, non è rimasto prigioniero in Palestina, e così pure Sant’Agostino a Tagaste o a Cartagine. I suoi scritti, dopo tutto, sono stati redatti in latino, e gli *Evangelii*, come noi li abbiamo, in greco. Dobbiamo rinunciare a chiamare la nostra civiltà europea perché Gerusalemme è là dove si trova, perché alcuni elementi di questa civiltà provengono dall’Asia Minore, dalla Siria, dall’Africa del Nord o più semplicemente perché la Grecia non era tutta intera in Europa e l’Impero romano non era che in parte un impero europeo? È chiaro che la geografia, anche quando impedisce l’espansione di una società, non può impedire l’espansione di ciò che questa società ha creato, della sua civiltà e di conseguenza la continuità stessa di quella civiltà. Nella storia d’Europa, è certo che la continuità ha trionfato sulla geografia. Bisogna che l’idea d’Europa e della sua storia si costruisca in tal modo che la geografia sia subordinata alla continuità.

Subordinata non vuol dire sacrificata. Non si tratta di amputare l’Europa di una parte del territorio dell’Europa; vorremmo solamente distinguere due nozioni che si confondono spesso,

al fine di stabilire l'esatto rapporto di esse. Abbiamo detto che la storia d'Europa era quella della sua continuità e che questa continuità poteva essere compresa come una espansione o una colonizzazione perpetua. Bisognerà ora gettare un rapido colpo d'occhio su questo movimento d'espansione per capire nello stesso tempo come esso "delimiti" l'Europa (in quanto territorio, in quanto realtà storica nettamente localizzata) e come ne trascenda il legame con un territorio preciso.

La prima Europa è quella della Grecia, poi quella dell'Ellenismo il quale, dopo avere abbozzato un movimento relativamente infruttuoso verso le profondità dell'Asia, si contentò di conquistare o di convertire il mondo mediterraneo. Roma porterà a termine ciò che l'Ellenismo aveva iniziato, trasportandolo molto più lontano verso Ovest e verso Nord, e mescolando al suo apporto il proprio, prima di portare, attraverso gli stessi sentieri, la fede cristiana ellenizzata, romanizzata. È l'Impero, prima pagano e poi cristiano, che assicurerà, nelle sue parti occidentali come in quelle orientali, la continuità tra il mondo antico e il mondo medievale. La sua immensa opera non è stata solamente un'opera di diffusione ma, cosa assai più importante, di profonde trasformazioni. Non appena ci si dimentichi di questo ultimo punto, e questo succede spesso, si è spinti a negare o a minimizzare la continuità e a scindere l'Europa in due o tre "civiltà", capaci, per così dire, di bastare a se stesse.

Ci eravamo abituati troppo a pensare ai "tempi moderni" come eredi dell'antichità, superando l'enorme balzo dell'"oscuro Medioevo", e quando se ne riconobbe infine la grandezza, non si cessò di considerarlo come separato dal mondo antico da "secoli oscuri", in flagrante contrasto su tutti i punti che hanno valore. Questo contrasto, peraltro, si attenua quando consideriamo il Basso-Impero. Ci ricordiamo allora che è un'Antichità



*già trasformata*, quella che è servita di modello, d'ideale, o semplicemente di ricordo ai secoli del Medioevo, mentre il Rinascimento deciderà di passare oltre questa trasformazione, al fine di recuperare ad ogni costo un'Antichità non trasformata, "classica", che sarà la sola decretata valida. L'idea che il Medioevo si faceva dell'Antichità, sebbene fosse meno distinta, era anche meno ristretta. Per i nostri antenati, il mondo antico era quello della Bibbia, ma anche quello di Virgilio e Platone; quello sul quale, dopo Alessandro e Augusto, avevano regnato Costantino e Teodosio; era, per loro, un mondo battezzato. Lo vedevano naturalmente attraverso la sua ultima fase, che era quella cristiana. Quando Carlomagno si faceva chiamare Davide nella sua "Accademia", vicino a Alcuino che era Orazio e ad Angilberto che era Omero, aveva trovato un'espressione ingenua ma perfettamente giusta di ciò che era questa eredità deposta nelle sue mani con la missione di trasmetterla all'avvenire.

L'opera dell'Impero fu prolungata parallelamente e in maniera analoga dai suoi eredi diretti: il Papato da una parte, Bisanzio dall'altra. Già questo parallelismo del destino dei popoli germanici (e occidentali in generale) e dei popoli slavi (dei quali alcuni, del resto, erano stati latinizzati e non bizantinizzati), così come i contatti che si sono rapidamente stabiliti tra di loro e che sono durati fino all'invasione mongola, impediscono di considerare la Cristianità come composta di due civiltà distinte e solamente "affiliate" (come vorrebbe Toynbee) alla civiltà antica, tanto più che il mondo ortodosso prima del secolo XIII non si sentiva ancora estraneo al mondo "latino" come si sentirà, invece, dopo la presa di Costantinopoli da parte dei Crociati dell'Occidente. L'alto Medioevo è soprattutto l'epoca nella quale prosegue, con vigore a volte brutale, quel grande movimento di conversione-colonizzazione così caratteristico da un capo all'altro della con-

tinuità europea. Nel suo insieme va, nell'Europa occidentale, da Sud-Est verso Nord-Ovest e, nell'Europa orientale, da Sud-Ovest verso Nord-Est, procedendo, e rallentando progressivamente, sin che tutta l'Europa geografica si sia cristianizzata, e nello stesso tempo, in modo implicito, romanizzata (anche nei Paesi ortodossi) e grecizzata (anche nei Paesi cattolici).

Ora, ogni cristianizzazione dei paesi transalpini o transbalcanici è anche necessariamente ciò che si può chiamare la loro mediterraneizzazione. Inoltre, sebbene si dimentichi spesso, c'è stata, a partire dal secolo XV, una seconda spinta verso il Nord dello spirito mediterraneo, sotto forma di quella grande ondata di italianità che si propagò fino alla Moscovia e che contribuì a rafforzare sia l'unità dell'Europa sia la sua continuità col mondo antico. È in questo stesso periodo che ebbe inizio l'ultima fase dell'espansione europea, quella che è finita recentemente e che è caratterizzata dalla conquista delle due Americhe, dell'Australia, della parte asiatica dell'Impero russo e di molti altri territori nei quali si prolunga oggi lo sviluppo della nostra civiltà. Perciò tutte queste terre, o piuttosto tutto quello che si crea su queste terre *nel senso di questa continuità*, rappresentano anche e ancora l'Europa.

Ammettiamolo senza difficoltà: esistono diverse Europee. Ma quella che salta agli occhi più facilmente non è certamente la più reale. È l'Europa nana, chiamata così dal Toynbee, nel suo noto saggio intitolato *The Dwarfing of Europe*. Storicamente essa non rappresenta nulla: la sua frontiera all'Est, la famosa cortina di ferro, lungi dall'essere una frontiera "naturale" è una mutilazione, né più né meno. Ciò che, storicamente, significa qualche cosa, è un'altra Europa, non storpiata, e che rassomiglia a quella "nana" solo nel senso che è meno estesa dell'Europa geografica. Si potrebbe chiamare quella antica o essenziale, oppure l'Europa sacra. Poiché per quell'altra, quella grande, nuova, per quella che

è il risultato relativamente recente della sua espansione, essa è precisamente questo: un santuario, un luogo di pellegrinaggio, una patria spirituale. È a questa che pensava Dostojevskij quando scriveva: «L'Europa è, come la Russia, nostra madre, la nostra seconda madre»; parole che ogni Europeo, sia della grande che della piccola Europa, potrebbe e dovrebbe far sue. Il significato profondo di esse sarebbe il medesimo per tutti anche se, nei due casi, presentasse delle sfumature leggermente diverse. La *terra* del Greco, dell'Italiano, del Francese, del Tedesco del Sud, è terra d'Europa mentre quella dell'Americano, del Russo, o anche del Polacco e dello Svedese non lo è, *nella stessa misura*; o non lo è ancora. Poiché queste cose cambiano. L'Europa, prima della storia, era solo una Europa geografica; e la Scandinavia, paragonata alla Grecia, è un'Europa recente. Certamente il "paesaggio", il suolo e la località contano, quando costituiscono la figura concreta di una terra storica; ma questa figura è in maggior parte opera dell'uomo più che della natura. Infine, e questo è decisivo, è la presa di coscienza degli uomini, è la tradizione, è, per tagliar corto, lo spirito. Non quello spirito, è vero, giunto al culmine dell'astrazione: disumanizzato, disincarnato, quello al quale dobbiamo la tecnica possente creata e diffusa nel mondo dall'Europa. Questa diffusione non crea, a sua volta e da sola, una Europa commisurata al mondo, una Europa universale.

La "grande" Europa certamente può ancora ingrandirsi, ma cessa di essere Europa non appena perde il contatto con l'altra che è la sua anima. Nessuna frontiera definitiva, o chiaramente definitiva esiste tra le due. Dostojevskij credeva solo alla grande Europa e non a quella piccola, tuttavia, oggi non diremmo forse ch'egli appartiene a quella "vera", all'Europa essenziale? E non diremo lo stesso di Tolstoj, o di Melville o di Henry James? E forse domani di certe opere create da Africani o Asiatici?

L'Europa "nana", che non è che un accidente, ha per contropartita l'Europa gigante. La prima, se si unisce, com'è suo dovere, cesserà di essere nana e l'altra, malgrado le sue dimensioni, non perderà la sua forma né il suo volto europeo fintanto che non consentirà a dimenticare l'Europa sacra e rifiuterà di dissolversi nell'inutile e vuota universalità di una pura ragione calcolatrice. Le due Europe non sono che una, perché la grande è poca cosa senza la piccola e la piccola, ormai, non saprebbe più vivere senza la grande.

#### *Le suddivisioni arbitrarie*

Lo scrittore e disegnatore inglese Osbert Lancaster, che ha soggiornato in Grecia lungamente, osserva, nel libro che ne trasse nel 1947 (*Classical Landscape*), che fino al 1912 questo paese era tagliato fuori dal resto del continente da una striscia di territorio turco che andava dal Mar Nero all'Adriatico. «La sensazione d'isolamento – egli dice – generata in questo modo, non è ancora interamente sparita, e molti Greci di buona cultura quando progettano di fare un viaggio a Parigi o a Ginevra parlano con naturalezza di andare in Europa». Egli omette di avvertirci che il suo illustre compatriota Arnold Toynbee avrebbe dovuto considerare questo modo di parlare come perfettamente legittimo dal suo punto di vista perché, secondo lui, la Cristianità Ortodossa costituisce una Civiltà interamente distinta da quella dell'Occidente. Quanto al termine "Europa", preso in questo senso limitato, anche i Russi di prima della rivoluzione, e senza che i Turchi c'entrassero affatto, ne facevano frequentemente uso, tanto più che la parola, nello stesso Occidente, tendeva da molto tempo a indicare solamente l'Occidente. Questo cambiamento di significato si concepisce agevolmente quando si pensa al prolungamento che l'Europa ha trovato al

di là dell'Atlantico, ma diventa assurdo quando lo si riferisce al complesso della nostra storia. Osbert Lancaster l'ha sentito benissimo: sarebbe veramente un po' strano che la Grecia non fosse Europa. E sembrerebbe altrettanto strano il voler contestare ad uno qualsiasi dei popoli, la cui civiltà deriva da quella greca, sia mediante Roma sia attraverso Bisanzio, ma sempre, comunque, attraverso il comune battesimo cristiano, il diritto di considerare questa civiltà come di essenza prettamente europea.

Questa bizzarria tuttavia, o la dottrina che la alimenta, sta diventando opinione comune della quale ognuno crede di leggere la conferma quotidiana nella prima pagina del proprio giornale. Anche quando essa serve di base alle grandi sintesi di un Toynbee o di uno Spengler, come a molte altre costruzioni storiche recenti, non si può dire che "l'attualità" ne sia esclusa, anche quando non se ne fa cenno tra gli argomenti toccati. È vero che tale dottrina in sé non è nuova. Le sue origini risalgono all'epoca in cui l'unità fondamentale della Cristianità ha cessato di essere sentita nel mondo occidentale (e anche nel mondo bizantino) in seguito alla separazione delle Chiese, alla conquista mongola che mise fine all'esistenza della Russia di Kiev, alla presa di Costantinopoli da parte dei Crociati prima, e poi dei Turchi in seguito all'espansione dell'Impero Ottomano e, infine, alla colonizzazione, da parte dei popoli occidentali, del continente americano. Ma quello che cessa di essere sentito o compreso non cessa per questo di esistere: ed è proprio per questa ragione che la Russia, dopo esser stata lungamente esclusa dall'Europa, ha potuto rientrarvi con Pietro I e riacquistare rapidamente una coscienza europea; ed è anche per questo che i Greci dei nostri giorni non credono *veramente*, e non avrebbero nessuna ragione seria di credere, che Atene sia meno in Europa di Ginevra. È vero che per Spengler la rieuropeizzazione della

Russia moderna non è che una “pseudomorfofi” e che il Toynbee dal canto suo (come più recentemente anche Alfred Weber) la pone esattamente sullo stesso piano dell’occidentalizzazione del Giappone, ma questi punti di vista sono nettamente confutati dallo sviluppo del tutto sano e normale – e del tutto russo, in Russia, a partire dal XVIII secolo – della lingua letteraria, della poesia, della prosa, della musica e di tutta la vita culturale verso forme, non imitative, ma propriamente nazionali e nel contempo affini in modo molto più stretto all’Occidente, di quel che non fossero quelle dell’epoca moscovita; delle forme originali ma perfettamente europee, senza nulla di orientale o per parlare con maggior precisione, di asiatico.

Niente ci obbliga, nella realtà delle cose, a restringere l’Europa, eppure alcuni vi hanno lavorato non senza ostinazione, proponendo delle suddivisioni ancora molto più radicali. Per l’eccellente scrittore cattolico inglese Hilaire Belloc, autore di *Europe and the Faith*, le frontiere della vera Europa restano per sempre quelle dell’Impero Romano, il che lo induce a separare rigorosamente la Germania cattolica dalla Germania protestante, a considerare l’Olanda e i Paesi Scandinavi come se si trovassero quasi al di fuori della famiglia europea, e a spingersi, quanto alla Polonia, in difficoltà insormontabili e a finire con l’esagerare in modo singolare il grado di romanizzazione della Gran Bretagna, per non essere costretto ad eliminare dall’Europa il suo paese. Per lui insomma, come secondo la *Défense de l’Occident* dell’assai eloquente maurassiano Henri Massis, comincia l’Asia al di là del Reno, e non si può esser sicuri che per loro una fuga di Bach sia ancora musica europea e Weimar una città occidentale. Paragonata a tali dottrine, quella di cui abbiamo parlato poco fa, sembra a prima vista infinitamente più accettabile. Nessuno può negare che esistano differenze di

grande portata tra il mondo bizantino-slavo da una parte e il mondo romanogermanico dall'altra. Queste differenze dipendono soprattutto dal fatto che il passaggio dell'eredità comune non si è effettuato nei due casi allo stesso modo. Per di più, non si deve dimenticare che la civiltà bizantina comprendeva elementi romani e che Roma, d'altra parte, ha trasmesso all'Occidente, non tanto una civiltà autoctona, quanto la civiltà della Grecia romanizzata. Ma anche accentuando, per quanto è possibile, il contrasto tra le due tradizioni, non si arriverà in nessun modo a costituire due civiltà estranee l'una all'altra o solamente "sorelle" come vuole il Toynbee, ma piuttosto due aspetti complementari, due metà di una medesima civiltà. Se si disconosce questa verità, si è portati logicamente a dividere in un modo assurdo l'eredità indivisa dell'Antichità e a scindere in due o tre religioni distinte la religione cristiana. Nessuno di coloro che prendono sul serio la tradizione cristiana ed europea, potrebbe accettare una simile scissione.

I contrasti sono reali, ma essi non lo sono che in seno all'unità. Tra un Arabo e un Indiano, tra un Francese e un Cinese non si riesce a osservare un contrasto, ma un numero indefinito di differenze, che danno solo scarso alimento alla riflessione, e altrettante somiglianze che provengono da quel tanto di universale che è nella condizione umana. Quando per contro si paragonano, opponendoli uno all'altro, nella loro maniera di vivere e di pensare, l'Inglese e il Francese, l'Italiano e lo Spagnolo, il Tedesco e il Russo o il Rumeno, si rimane nell'ambito della Comunità Europea ed è per questo che il paragone è fecondo e che i contrasti che esso rivela sono pieni di insegnamenti. È vero che nulla ci vieta di confrontare e di opporre nello stesso modo la Russia (o la Cristianità Ortodossa) all'Occidente intero, ma perché non anche l'Isola Inglese al "Continente" come gli In-

glesesi fanno tanto volentieri, o la “Iberia” all’insieme dell’Europa oltre i Pirenei? E, certamente, la Russia come la Grecia è stata separata dall’Occidente per molti secoli, ciò che non si potrebbe dire né dell’Inghilterra, né dell’Italia, ma questa separazione non ha annullato la comunità di altri tempi e le conseguenze ne sono state quasi cancellate dal grande sforzo compiuto nel corso dei due secoli che sono seguiti al “ritorno in Europa”, effettuato non senza strepito da Pietro il Grande. I caratteri particolari della Russia tra le Nazioni Europee sono innegabili, ma dov’è la nazione o anche soltanto la regione, che non presenti caratteri particolari? Non in Europa, in ogni caso, che non è che un tessuto di diversità e di contrasti su scala nazionale e su altri piani ancora al di qua e al di là del limite nazionale.

In tutti i tempi, le frontiere dell’Europa storica sono state fluide, restringendosi qualche volta provvisoriamente, ma nell’insieme estendendosi sempre di più. L’Europa gigantesca, l’Europa che in gran parte si trova fuori dell’Europa, comprende attualmente, quali che siano le contingenze politiche di oggi, l’America tutta intera, l’Australia, così come tutta la distesa anche asiatica dell’URSS. Quanto all’altra Europa, la piccola, l’essenziale, l’Europa classica o sacra, i suoi contorni non sono neppure essi fissati una volta per tutte e non si possono tanto disegnare su una carta quanto nel cielo intelligibile dei ricordi, delle opere e dei valori, e anche se abbandoniamo per il momento queste due Europee che non ne fanno che una (le sole storicamente reali), se ci limitiamo all’Europa della geografia e della storia, così come questa è insegnata comunemente, anche allora rileveremo questa fluidità, questa relatività delle frontiere, delle sue frontiere interne questa volta, ma nelle quali certuni hanno voluto tuttavia rinchiudere tutto quello che ai loro occhi era la sola, la “vera” Europa.



Secondo la teoria “latina”, di cui abbiamo dato più sopra esempi, la frontiera dell’Europa vera resta tracciata una volta per tutte dal Reno, il *limes* romano e (in maniera più vaga) dal Danubio e dal Vallo di Adriano in Gran Bretagna. Tutto quello che è al di là non potrebbe essere considerato come europeo ma tutt’al più come (superficialmente) europeizzato. Certo, gli storici di mestiere si sono ben guardati dall’assumere esplicitamente e nella sua forma assoluta questa tesi difficile da sostenere, ma in maniera implicita e diffusa la si può discernere in molti di loro, particolarmente in Francia, al principio del nostro secolo e nella seconda metà del secolo scorso. La sua presenza si manifesta soprattutto nella volontà di minimizzare l’apporto dei popoli germanici e, per ciò che riguarda il Medioevo, di farne derivare ed evolvere le strutture sociali, politiche e culturali in linea diretta da quelle dell’Impero Romano. In generale, gli storici di questa scuola tendono ad accordare una preponderanza assoluta, nella storia d’Europa, agli elementi meridionali, grecoromani, della nostra civiltà, mentre i loro confratelli di oltre Reno hanno sottolineato per parecchie generazioni, e continuano a farlo, l’importanza della parte avuta in questa storia, soprattutto nel periodo medioevale, dall’elemento etnico e dalle culture “nordiche” o germaniche (restando i Celti e gli Slavi un poco nell’ombra). In realtà, queste vedute contrastanti sull’Europa non fanno che completarsi come meglio non si potrebbe a vicenda.

La teoria germanica, una volta purificata dalle sue escrescenze nazionaliste, non è falsa e i suoi avversari latini l’hanno combattuta con un accanimento abbastanza inutile. Già i Greci e i popoli Italici erano venuti dal Nord e avevano portato nell’ambiente meridionale, dove in seguito si è sviluppata la loro cultura, dei caratteri che in principio erano stati estranei a quest’ultimo. Una volta di più, dopo la fine del mondo antico, i “barbari” transalpini

hanno fornito alla cultura medievale le loro energie, le loro tendenze innate, le loro aspirazioni coscienti o incoscienti, alle quali sono dovuti gli elementi di questa cultura che non sono deducibili dall'eredità greco-romana, anche se trasformata dalla fede cristiana. Il diritto germanico, così radicalmente diverso dal diritto romano, ha costituito le basi della vita giuridica medioevale. L'arte medioevale, non derivando da quella del Basso-Impero, ha finito per creare uno stile profondamente contrario, nei suoi principi costitutivi, a tutte le concezioni artistiche dell'Antichità e perfino dell'Antichità cristiana. Le *chansons de geste*, quale che sia la teoria che si adotta sulla loro formazione, offrono un contrasto sorprendente con la concezione greca, come con la concezione virgiliana della poesia epica. Bisogna pur riconoscere, malgrado tutta la stima che si deve ai lavori di un Fustel de Coulanges, che i caratteri specifici del Medioevo sono in gran parte di origine non-mediterranea e non-antica.

L'errore degli storici che mettono in evidenza questa incontestabile verità è soltanto quello di affermare che questi caratteri si sono sviluppati in maniera indipendente, mentre, in realtà, pressappoco tutto quello che è stato creato dal Nord è stato creato in stretta alleanza con l'elemento meridionale, o più esattamente mediterraneo, della nostra civiltà. Non si concepisce la civiltà della Grecia senza i suoi elementi preellenici né la civiltà di Roma senza quello che gli antenati dei Romani hanno trovato in Italia e senza quello che loro stessi hanno appreso dai misteriosi Etruschi. Gli architetti medioevali hanno creato la cattedrale gotica contrastando in tutti i suoi punti l'idea del tempio greco, idea trasformata interamente dai Romani, ma in ultima analisi è la tradizione architettonica dell'antichità che aveva trasmesso loro l'arte di costruire e quella di tagliare la pietra. Le *chansons de geste* sono scritte in francese, lingua i cui elementi germani-

ci sono d'importanza secondaria in rapporto al suo patrimonio latino, benché essa l'abbia radicalmente trasformato (settentriorializzato!) più di qualsiasi altra lingua romanza. L'arte gotica è nata nel Nord della Francia, non in quella del Sud e nemmeno in Scandinavia, né in Germania, né in nessun'altra nazione nordica (olandese o anglosassone), e in Germania neanche la cultura medievale è fiorita maggiormente nella parte romanizzata del Paese che nell'altra, più puramente germanica. Dopotutto, nessuno può contestare che la civiltà antica e cristiana si propagò, come abbiamo già detto, dal Sud-Est verso il Nord-Est e non in senso inverso. È questo il fatto fondamentale della nostra storia, ma non si deve dimenticare che vi erano già degli elementi settentrionali in questa civiltà mediterranea e soprattutto che solo la convergenza dei contrari è capace di dare frutti nella vita dello spirito come nella vita in generale, ma non la ripetizione, né la sua alleanza con quel che gli somiglia.

L'unità della nostra Civiltà è fatta di questi matrimoni tempestosi, matrimoni felici malgrado tutto, poiché la nostra Civiltà esiste ed è la più ricca di tutte. Il tessuto di contrasti, di disparità, di opposizione, a tutti i livelli, è il suo tessuto vitale. Ora se così è, se l'unità che le è propria non è simile a nessun'altra, dovremo in primo luogo cercare di stabilire in che cosa più esattamente e con quali conseguenze per la nostra indagine, essa è fino a questo punto unica.

### *Unità, unione, unificazione*

Discorrere sull'unità dell'Europa, vuol dire oggi, per la maggior parte delle genti, vederla di colpo sotto l'aspetto economico o politico, pensare immediatamente all'accordo o al disaccordo tra i governi, alle prospettive di intesa o di contrasto su un certo argomento preciso. Ora, tutto questo è importante, ma impor-

ta ancora più pensare *prima* ad altro, a qualche cosa di meno appariscente, ma di altrettanto reale, che è esistito e che esiste ancora, indipendentemente dalle potenze del giorno e dalle loro disposizioni ostili o benevole, al di fuori di ogni pianificazione e perfino di ogni intenzione: all'Europa, non quella che si potrà fare o disfare, ma quale essa si è fatta e che si propone al nostro rifiuto o alla nostra accettazione.

La parola d'ordine "politique d'abord", formulata al principio di questo secolo da Charles Maurras, può avere un senso se significa che un poeta, o una levatrice, essendosi presi un mal di denti, non hanno che andare dal dentista allo scopo di poter ritornare al loro lavoro; non ha più senso se vuol dire che i principi dell'arte dentaria devono regolare la poesia e la ostetricia. La politica è consumatrice e non produttrice di principi. Quando essa non s'ispira che a principi che sono stati espressamente fabbricati a suo uso e consumo, essa diventa ancora più nefasta di quando si lascia guidare dagli interessi più sordidi. La politica si umanizza un poco, solo se ripudia le attraenti ideologie dietro le quali si nasconde l'inconfessabile volontà di potenza, e se si dedica a qualche cosa di concreto e di utile, il che essa non saprebbe fare in Europa senza rendersi consapevole, nettamente e intensamente, di quella unità europea che è la forma stessa di civiltà che i popoli europei si sono data.

Per sua natura questa unità è cosa complessa e delicata. Non ha nulla di uniforme né di stabilito; non vive che di varietà e di mutamento. La difficoltà di concepirla, e per conseguenza di tenerne conto nella pratica, è dovuta tanto alla profusione dei suoi aspetti, quanto alla fluidità dei suoi contorni. Non soltanto essa è una sintesi e non una somma, non soltanto essa si compone di elementi diversi e contrastanti, ma per di più le sue frontiere restano per sempre indefinite, e sempre essa si presenta al mon-

do come aperta e non ripiegata su se stessa. Non appena si getta uno sguardo dall'esterno su questa forma mobile che è la sua, si rileva che essa può limitarsi a certe epoche, ma che è insito nella sua essenza il crescere, il prosperare, lo sfuggire a ogni definizione prematura del suo contenuto come ad ogni limitazione preconcepita delle sue possibilità. È prerogativa dell'Europa l'aver scoperto il mondo, avervi disseminato, come nessun'altra civiltà aveva fatto né voluto fare, i suoi uomini, le sue idee, i suoi sogni e le sue opere. Già all'origine, nelle poche piccole città del Mediterraneo orientale dove era appena nata, essa si preparava alle sue conquiste, essa si voleva, si pensava universale. Ed è per questo, precisamente, che è diventato così difficile, dopo tremila anni, comprenderla in quel che ha di singolare, resistere a coloro che si sforzano di dissolverla nell'universalità, nell'umanità, concetti che essa è stata la sola a scoprire e a propagare nel mondo, ma che non la definiscono se non in un compimento finale, non ancora avvenuto. L'Europa, l'abbiamo detto, non è soltanto in Europa, e nessuno può pensare di escluderne quel che le appartiene e la continua nel mondo, ma non si può nemmeno parlare della sua presenza là dove non si tratta che di qualche elemento imprestato, facilmente dissociabile da una eredità autoctona che non le è affatto congeniale. Aprirsi al mondo è cosa diversa dal confondersi con esso. Nessun atto della volontà, nessuna operazione dell'intelletto sono sufficienti in se stessi ad allargare o modificare in qualche cosa l'unità europea perché, pur presentandosi come un postulato, cioè come una concezione dello spirito, essa è una realtà della storia.

Questo suo affondare le radici nel concreto, questa complessità naturale che le è propria, non appaiono meno evidenti quando la si consideri nella sua struttura intima, nella sua potenza non di espansione ma di coesione. Una volta di più, qui, il pericolo è di

abbandonarsi ad un genere di riflessione eccessivamente astratto, di sommergere il particolare nel generale, di sottovalutare in un organismo così complesso la varietà delle cellule che solo lo rende vitale. Non serve a niente dire e ridire “Europa” se si pensa appena vagamente a ciò che essa è. Certo, Mme de Staël aveva ragione: «Bisogna in questi tempi moderni aver lo spirito europeo»; bisogna averlo più ancora di quanto ella lo potesse immaginare ai suoi tempi; ma quel che non bisogna, è che questo spirito possa sorvolare troppo facilmente sulle divergenze e le tensioni interne, né che si abitui a odiarle come altrettanti ostacoli al suo trionfo, dato che se non esistessero, lo spirito europeo non avrebbe molta ragione di essere, né il suo trionfo avrebbe valore.

Il grande merito di Mme de Staël fu precisamente quello di accorgersene, mentre la frase che Montesquieu aveva scritto molti anni prima, «L’Europa non è più che una Nazione composta di molte», pare oggi un po’ sospetta, non tanto perché l’unità dell’Europa non è esattamente quella di una Nazione ma a causa della paroletta “più”, perché, se l’Europa è divenuta una soltanto nel XVIII secolo, non lo divenne allora che in un senso molto superficiale. Il cosmopolitismo come l’internazionalismo – poco importa che l’uno sia aristocratico e che l’altro si dica proletario – affrontano il loro compito in modo un poco semplicistico, il che precisamente impedisce loro di condurlo a termine; lo stesso fa il nazionalismo, che storicamente si inserisce tra i due, e che ha anch’esso la sua parte di verità di cui è indispensabile tener conto. Due tendenze minacciano, essendo estreme, da quasi due secoli, di rompere l’equilibrio labile in cui la nostra civiltà ha sempre vissuto: da una parte gli egoismi nazionali che tendono a esasperarsi in una crudeltà e una stupidità senza limiti, dall’altra l’ugualitarismo unificatore, noncurante delle sfumature, che cancella quelle delicate articolazioni nazio-

nali che sono il tesoro, il segreto e la vita stessa dell'Europa. Nessuna dottrina immediatamente convertibile in demagogia è capace di tirarsi fuori da questa alternativa come pure nessuna politica basata su questo genere di dottrine. Mentre d'altra parte, se l'Europa è una realtà e se per questo rifugge dalle ideologie, non è una realtà che possa diventare l'oggetto di una politica cosiddetta "realista". Per fare l'Europa – essa che in un altro senso è già fatta – è necessaria un'ispirazione più elevata e capace di un disinteresse reale. Perché ciò che costituisce in fin dei conti l'Europa, non è un compromesso di ragioni di Stato né alcuna regolamentazione, per quanto desiderabile essa sia, di carattere istituzionale e giuridico, ma è una comunità di speranze, di fede e di creazione profondamente ancorata al passato.

Comunità, non identità; unità – non dell'uno ma del multiplo. Ogni Stato, nelle sue funzioni essenziali, è simile allo Stato vicino, nonostante la rigida frontiera che li separa, e niente si assomiglia così odiosamente come due nazionalismi arrabbiati che si detestano e si affrontano e si combattono reciprocamente. La varietà non viene da loro, ma dalle Nazioni che sono separate soltanto in modo impreciso e mutevole, il che non ci impedisce di distinguerle con un colpo d'occhio senza l'aiuto di gendarmi e di doganieri. Herder che le chiamava ancora patrie credeva che ogni guerra fra di loro fosse esclusa per definizione: «Patrie contro patrie in lotta sanguinosa, è il peggiore barbarismo del linguaggio umano!»; e malgrado le apparenze aveva ragione, perché sono gli Stati nazionali e non le Nazioni a farsi la guerra. Queste si oppongono, ma come i colori in un quadro: in seno ad una unità e in attesa di una armonia. È naturalmente nella vita dello spirito che ciò si fa comprender meglio, nella maniera in cui essa si esprime, nella qualità di quel che essa crea. La diversità qui è tale che volendo eliminarla non si riesce che a ridurre l'unità stessa al

nulla. Se le culture nazionali europee si rassomigliassero come due gocce d'acqua, non vi sarebbe Europa, così come se non si assomigliassero affatto. Bisogna dunque conservare queste differenze come lo esige quel grande europeo che è T. S. Eliot quando distingue l'*organizzazione* materiale dell'Europa dal suo *organismo spirituale*. «Se quest'ultimo muore – egli scrive – allora quello che voi organizzate non sarà l'Europa, ma solamente una moltitudine di esseri umani che parlano parecchie lingue differenti. E non ci sarebbe più nessuna giustificazione per loro di continuare a parlare queste lingue differenti, perché non avranno più nulla da dire che non possa essere ugualmente ben detto in qualunque altra lingua». Dal che giunge a questa conclusione irrecusabile (*Notes Towards the Definition of Culture*, p. 120): «Abbiamo bisogno di varietà nell'unità, non di organizzazione, ma di natura».

Questa unità di natura, che è quella che si deve alla storia, esiste prima di tutto sul piano nazionale e riguarda la gente che parla la stessa lingua e che è strettamente legata da un destino storico comune. Ma queste culture nazionali dell'Europa non sono indipendenti le une dalle altre e possiedono in più una eredità comune, quella del Cristianesimo e dell'antichità greco-romana che è stata loro lasciata in solido e indivisibilmente. È per questo che la cultura europea esiste, anch'essa, in quanto unità naturale, in quanto è, certamente, un tutto organico indivisibile, aperto al mondo ma che non si lascia dissolvere nel mondo. «Le frontiere di una cultura – scrive ancora T. S. Eliot – non sono e non devono essere chiuse», ma aggiunge: «i Paesi che hanno più storia in comune importano di più gli uni agli altri». Egli dice (perché parla delle Lettere): «in quel che riguarda il loro avvenire letterario», ma avrebbe potuto dire, e noi lo diciamo per lui: in quello che riguarda semplicemente il loro avvenire.



Perché noi non ci prospettiamo questo avvenire alla maniera di Arnold Toynbee che scriveva nel suo saggio sull'*Unificazione del mondo*: «I nostri discendenti non saranno più degli Occidentali, come noi. Essi saranno gli eredi di Confucio e di Lao Tse come di Socrate, di Platone e di Plotino; gli eredi del Gotama Budda come del Deutero-Isaia e di Gesù Cristo; gli eredi di Zarathustra e di Maometto come quelli di Elia, di Eliseo, di Pietro e di Paolo; gli eredi dei Padri di Cappadocia della Chiesa Ortodossa come quelli del nostro S. Agostino d’Africa e del nostro Benedetto da Norcia; gli eredi di Ibn Khaldun come quelli di Bossuet; gli eredi (se vorranno ancora buttarsi nel lago di Sirbon della politica) di Lenin, di Gandhi e di Sun YatSen, come quelli di Cromwell, di George Washington e di Mazzini» (*Civilisation on Trial*, p. 90). Si può pensare quel che si vuole di questa torrenziale enumerazione; supponiamo anche che ci si possa mettere d’accordo sul valore intrinseco degli elementi che la compongono e che si acconsentirà di accoglierli tutti senza eccezione; è in questo caso precisamente che sorgerà il problema di come conciliarli, di come unirli in un insieme che sia qualcosa di diverso da un gabinetto di curiosità o da un “Museo dell’uomo”. Non è questo uno di quei casi in cui è meglio rifiutare un’eredità che essere obbligati a ereditare troppe cose alla volta? E quale sarebbe un avvenire che ci solleciterebbe ad imitare l’imperatore Alessandro Severo riempiendo come lui (da quello che riporta una fonte poco degna di fede) il nostro oratorio privato di una moltitudine di immagini sacre – e che lo furono per qualcuno, che potrebbero esserlo – diversissime l’una dall’altra, compresa, in un angolo, quella del Buon Pastore!

L’Europa, ci sembra, potrebbe sperare di sfociare in qualche cosa di diverso da questo sincretismo onnivoro e che non presenta affatto una grande delicatezza di gusto; ma cosa più strana è che la stessa concezione che le offre quest’avvenire troppo

esteso, le attribuisce nel tempo stesso un passato troppo angusto. Che direbbe un grande dottore della Chiesa Anglicana di una volta, come Richard Hooker per esempio, se gli si dicesse che i Padri di Cappadocia appartenevano alla sola Cristianità Ortodossa e che poteva averne “l’eredità” soltanto a condizione di raccogliere, nello stesso tempo, il legato di Maometto e quello di Confucio? Consentirebbe a credere che Gregorio Nisseno o Basilio di Cesarea non erano suoi maestri, perché lo erano dei Cristiani dell’Europa Orientale? Qui giungiamo, una volta di più, a quel doppio errore che abbiamo dovuto combattere già a parecchie riprese, e che consiste da una parte nel restringere l’Europa e ridurla al solo Occidente europeo, e dall’altra nel sommergere questo stesso Occidente in una vaga universalità, in cui svanisce e perisce tutto ciò che lo distingueva, come tutto ciò che definiva l’Europa presa nel suo insieme. Questi errori, abbiamo visto, possono andare a braccetto, e possono anche fiorire separatamente; ma l’uno e l’altro sono necessariamente legati alla incapacità o al rifiuto di abbracciare nella sua realtà concreta questa unità molto complessa e molto singolare, che è una eredità del passato, un prodotto della storia, ma il cui accrescimento e la cui salvaguardia sono i soli modi capaci di dare un senso all’avvenire europeo.

Bisogna unire l’Europa, perché la sua vita profonda è una, ma sarebbe uccidere questa vita l’unirla nell’uniformità. La sua natura, la sua storia, tutto quel che ha creato, tutto quello che le resta da compiere, si rifiuta ad ogni unificazione arbitraria e ad ogni tentativo di convertire la sua diversità in una insipida e grigia monotonia. L’Europa è troppo diversa per formare una nazione, sia pure «composta da molte»; un amalgama – un pasticcio – dei suoi popoli, se si tentasse di realizzarlo, la rovinerebbe da cima a fondo. Gli Stati Uniti Europei eventuali

sarebbero una catastrofe se si azzardassero ad imitare troppo da vicino gli Stati Uniti d'America: una *europaean way of life* esiste così poco, ed ha anche così poco diritto all'esperienza, quanto un colore locale europeo. Se ci unissero per forza, non costruirebbero una patria, ma una caserma. Una caserma nemmeno europea ma universale, che avrebbe le dimensioni del mondo abitato, che non terrebbe conto delle differenze individuali locali, regionali, nazionali. Poiché il grande pericolo dell'universalismo – forma mentale d'origine puramente europea, ma al suo estremo, distruttrice dell'Europa – è la tendenza a trascurare le maglie intermedie, i raggruppamenti naturali, di passare direttamente dall'individuo al genere umano, dall'uomo concreto ad una quantità delle più astratte. Come se lo scrittore, per esempio, non fosse legato prima di tutto alla sua lingua materna, che è quella di un Paese e qualche volta di un piccolo Paese, e d'altra parte come se la nostra grammatica musicale fosse quella del mondo intero e della musica in generale o come se i pittori dell'Estremo Oriente avessero guadagnato molto familiarizzandosi con i procedimenti della pittura occidentale ...

La nostra civiltà corre molti rischi ... Un pericolo tuttavia sembra esserle risparmiato, il più grave di tutti: essa non è esageratamente contenta di se stessa. Questo le permette di rendersi conto delle sue decisioni, di criticarle, di equilibrarle, di evitare qualcuno degli scogli ai quali esse conducono. Fintanto che non sacrifica la potenza del suo pensiero senza rivali a parole d'ordine semplicistiche, di cui l'universale validità non è garantita se non dalla volontà dello Stato che le impone, essa saprà rinnovarsi senza rinnegarsi, e saprà non ripetersi pur restando fedele a se stessa. Quanto a questa unità inseparabile dalla diversità, che sola è alla sua misura, e che mi sono sforzato di captare e di circoscrivere in questo capitolo, come mi appresto a farlo,

sotto altri aspetti, in quelli che seguiranno, mi sia permesso, nel concludere, di sottolineare una volta ancora che questo carattere costituisce l'essenza stessa di questa civiltà; esso è indissolubilmente legato a tutto quello che di libero e di aperto la nostra civiltà possiede, e se c'è una luce che illumina il suo passato, questo carattere è anche, per l'Europa e per noi tutti – lo credo fermamente –, un impegno per l'avvenire.

## Capitolo secondo

### La pluralità degli stili

Tra tutte le altre civiltà, quella europea si distingue, ripetiamo, non soltanto per il suo contenuto ma anche per la sua stessa struttura. Ciò che la rende unica, è la pluralità delle forme che ha rivestito e che continua a rivestire; una varietà che, spinta a tal punto, non si ritrova altrove. I due aspetti più evidenti e più superficiali di questa pluralità sono rappresentati dal miscuglio multicolore della carta politica d'Europa e della sua carta linguistica (senza che questa, si sa, sia identica a quella). Nei limiti in cui una tale varietà multicolore indica, nei due casi, la diversità delle basi tecniche della nostra civiltà, è sufficiente per opporla a quella dell'antica Cina o dell'Egitto, ma è lungi dal dare un'idea esatta della sua struttura reale. Chiamarla poliglotta non significa avanzare molto verso la sua comprensione e dire che è multinazionale, significa contentarsi di una definizione che è, al tempo stesso, imprecisa ed incompleta. Imprecisa, poiché il termine "nazione" è diventato ambiguo dacché è stato accaparrato dal pensiero politico (uno scrittore austriaco o svizzero appartiene alla stessa nazione di Goethe, benché la loro nazionalità non sia la stessa). Da questo fatto gli storici sono stati indotti ad adoperare il vocabolo in maniera anacronistica (e, ad esempio, ad ammettere difficilmente che ci furono in Francia, prima del XIII secolo, non una, ma due culture che potevano essere qualificate "nazionali", quindi, nel senso culturale della parola, due nazioni). Incompleta, perché la varietà delle forme in seno all'unità europea non si manifesta soltanto nelle divisioni che i due generi di carte, di cui

abbiamo parlato, ci mettono sott'occhio; essa s'esprime anche nelle differenze regionali che a volte si inscrivono all'interno dello spazio così delimitato, a volte si estendono su uno o più territori vicini, e a volte superano largamente ogni sorta di divisione, linguistica o politica, in scompartimenti. In quest'ultimo caso siamo in presenza di vaste unità culturali suscettibili di essere divise in diversi modi, ma che non hanno al di sopra di esse altro limite che la stessa civiltà europea. Sono queste grandi articolazioni, queste variazioni primordiali che ci impediscono di concepire la nostra civiltà come un blocco monolitico. Ma inoltre bisogna vedere se esse non aboliscano nello stesso momento la sua unità.

### *Pluralità nell'unità*

Nei diversi settori degli studi storici, la storia dell'arte è senza dubbio quella in cui queste distinzioni, molto generiche, si lasciano afferrare meglio, cioè nel modo più concreto e più immediato; le nozioni e i metodi che vi furono impiegati non mancarono, del resto, di esercitare una notevole influenza sulle grandi sintesi storiche intraprese ai nostri giorni. È manifesto che le vedute di Spengler sulla morfologia delle civiltà devono molto sia alle teorie di Riegl, sia a quelle (molto differenti) di Strzygowski come alle deduzioni alquanto audaci che Worringer ha tratto dalle une e dalle altre; e soprattutto è evidente che tutta la sua costruzione storica poggia sulla nozione di stile, quale gli storici dell'arte di lingua tedesca, dopo il Winckelmann, avevano elaborato. La storia dell'arte è destinata, secondo il Winckelmann, a studiare «l'origine, lo sviluppo, i mutamenti e la decadenza dell'arte, così come i diversi stili dei popoli, delle epoche e degli artisti». Quindi è proprio questo nuovo indirizzo di pensiero degli storici dell'arte e degli storici in genere, che doveva condurre, attraverso vari stadi, al metodo comparativo

o morfologico, mirante a definire, al di là delle caratteristiche individuali (come lo stile d'un artista), quelle dei popoli o delle epoche e il cui argomento è precisamente l'origine, lo sviluppo, il mutamento e il declino non soltanto dell'arte in genere o di un'arte in particolare, ma delle civiltà nel loro complesso.

L'assimilazione dell'idea di civiltà o di cultura a quella di stile è già presente nel giovane Nietzsche, in *La nascita della Tragedia*, in cui è detto che la cultura viene definita come «l'unità di stile artistico in tutte le manifestazioni vitali di un popolo». Donde si scivola con la massima naturalezza verso la formula di Spengler: «Nel quadro d'insieme che una cultura ci offre, non potrebbe esserci che un solo stile, lo stile di quella cultura stessa». Tale affermazione è più esplicita di quella di Nietzsche e, a dire il vero, può essere divisa in due. Da un lato, infatti postula che ogni civiltà possiede, *per quel che riguarda le arti*, uno stile unico, dall'altro che questa unità di stile caratterizza la civiltà nel suo complesso, che, in altre parole, la si ritrova nelle lettere, nella musica, persino nell'orientamento generale della scienza, come nel diritto e nella vita politica e sociale. Tale è in effetto "l'idea guida" della morfologia spengleriana, che egli ha sviluppato nell'intero corso della sua opera, con un virtuosismo impressionante, discutibile a tratti, ma in ogni caso insuperato. A nostro parere si tratta di un'idea in parte vera e feconda, e in parte falsa, ma non la esamineremo in questo contesto. Il Toynbee, dal canto suo, non l'accetta, pur dichiarandosi d'accordo con la prima metà della formula. Del resto, il problema che ci interessa in questo momento è precisamente quello di sapere se, su questo punto, i due storici non siano in errore e se ci è veramente consentito di credere, con loro, che ciascuna delle grandi civiltà non abbia avuto in realtà che un solo stile artistico.

«Viene generalmente riconosciuto – scrive il Toynbee – che ogni civiltà crea uno stile artistico che le appartiene in proprio; e, allorché cerchiamo di renderci conto dei limiti di una civiltà nel tempo e nello spazio, riscontriamo che il criterio estetico è insieme il più sicuro e il più sottile. Così, uno sguardo d’insieme agli stili artistici che hanno prevalso in Egitto, ci insegna che l’arte dell’epoca predinastica non possiede ancora le caratteristiche propriamente egiziane, mentre l’arte copta le ha ormai rifiutate, ed è appunto con il sostegno di queste prove che possiamo stabilire la durata della civiltà egizia» (*A Study of History*, III, p. 379). Aggiunge, poi, che il medesimo criterio (che, dal canto nostro, chiameremmo piuttosto stilistico che non estetico) è suscettibile d’essere applicato alla civiltà ellenica, a partire dal momento in cui si differenzia dai suoi antenati egizi fino a quello in cui cede il posto alla civiltà bizantina. Egli pensa dunque, come lo Spengler, che esistono tanti stili quante civiltà, considerando, in questo caso, il concetto di stile nel suo senso più vago, capace di includere tutta una ricca gamma di fasi di sviluppo e di sfumature locali. Ora, è precisamente in ciò che consiste, a nostro avviso, il loro comune errore e quello di molti altri storici – errore, che è tanto più necessario far rilevare, in quanto sembra aver contribuito, in larga misura, presso tutti coloro che hanno letto lo Spengler (dato che esso deriva soprattutto da lui), a far perdere loro il sentimento naturale dell’unità della civiltà europea e a indurli, invece, a tagliuzzare l’Europa, con un criterio che, se si lascia giustificare in una certa misura, spinto troppo oltre diventa aberrante e persino francamente assurdo.

Certo, molte grandi civiltà, come l’egiziana, che ne è la testimonianza migliore, hanno posseduto questa unità di stile artistico, di cui la nostra non potrebbe vantarsi; ma come non riconoscere che essa fu la conseguenza naturale dell’unità di base,



geografica, etnica e religiosa? Ogni stile ha una duplice origine, essendo legato da un lato ai bisogni artistici incoscienti della comunità che lo genera e, dall'altro, alle forme già esistenti, già più o meno codificate della sua coscienza religiosa. L'unità dell'arte egiziana è dovuta al permanere costante di un popolo e di una religione. Ma forse che necessariamente ogni civiltà deve avere la medesima semplicità di struttura? Ed è forse impossibile parlare di unità, quando quest'ultima è di natura più complessa? Senza paragonare il monolito egiziano ad altre civiltà che forse non sono costruite esattamente a sua immagine, passiamo subito, invece, a quella che meno le somiglia e la cui complessità supera, senza dubbio, tutto ciò che potremmo trovare altrove.

Da quando l'arte medioevale è stata riscoperta e riabilitata, nessuno attribuisce più alla successione di epoche chiamate per convenzione Antichità, Medioevo, Età moderna, una vera unità di stile, tanto appare chiaro che lo stile della Cattedrale di Chartres contrasta con quello del Partenone (e, parimenti, del Pantheon). Così come, ben inteso, non furono la stessa terra né lo stesso popolo né la stessa religione che portarono o crearono due arti a tal punto dissimili. Ma, se le cose stanno così, dobbiamo allora concludere che questa successione di epoche non si svolge nel quadro di un'unica civiltà e che l'Occidente moderno e medioevale o è totalmente separato dal mondo antico, come pensava lo Spengler, o gli è solamente "affiliato" come vorrebbe il Toynbee? Questa è, ad ogni modo, una delle ragioni – e non la migliore – per cui i due storici si sono creduti in obbligo (tenendo conto, d'altronde, della singolarità dell'arte bizantina) di procedere a una tricotomia radicale, sulla quale non riusciamo a essere d'accordo. Questa è di una violenza che salta agli occhi nell'opera del primo, dal momento che, per colmare la lacuna immaginaria tra l'Antichità e l'Occidente, mette nello stesso mazzo, sotto il nome

di civiltà araba o “magica”, il Basso-Impero, Bisanzio, l’Islam, e mille anni di fede cristiana. Appare, invece, più acuta e con fasi di transizione meglio spiegate, nell’opera del secondo, dato che la civiltà ellenica dà origine, in questo caso, solo dopo una serie di trasformazioni piuttosto complesse, alle sue due creature: la Cristianità Ortodossa e la civiltà occidentale. Nondimeno, anche in questo caso, lo storico ha effettuato un’operazione chirurgica, che è permesso, crediamo, non considerare indispensabile. Ci si può anzi domandare se essa abbia dato un risultato soddisfacente dal punto di vista del principio “a ogni civiltà il suo stile”. Ed è proprio questa la domanda che stiamo per fare: vi è unità di stile artistico in ciascuna delle tre civiltà così ottenute?

Questa unità, senza dubbio, non potrebbe essere negata all’arte greca, le cui epoche successive non sono che altrettante fasi di uno sviluppo nettamente circoscritto, perfettamente continuo e conseguente. Tuttavia bisogna tenere conto della dualità di stili dorico-ionico, che ha improntato l’arte della Grecia dalle origini, l’ha diversificata e arricchita durante secoli e alla quale non si trova riscontro nell’arte dell’Egitto o dell’antica Cina. Né, d’altro canto, si può dimenticare che il suo sviluppo postclassico non procede in linea retta e che anche la nettezza delle sue caratteristiche costanti diminuisce a mano a mano che la sua diffusione aumenta e che viene assimilata dai popoli i quali l’intendono alla loro maniera. Oggi non è più possibile in alcun modo considerare l’arte dell’Impero romano come un semplice prolungamento dell’arte ellenica, dato che si è appreso, da molto tempo, a distinguere un certo numero di tendenze e di qualità italiche o propriamente romane, che si sono manifestate in una nuova interpretazione – inconcepibile sul suolo della Grecia – delle forme architettoniche e dei modelli figurativi creati dai Greci. L’arte romana non si è creata da uno stile

integralmente autonomo, che si sarebbe liberamente sviluppato secondo la sua legge intrinseca; ma, raccogliendo l'eredità che la dispensava dal ricorrere continuamente alle proprie risorse e limitava, nello stesso tempo, la sua originalità, le ha fatto subire delle alterazioni di grandissima portata per l'avvenire. Se a queste aggiungiamo, a partire dalla fine del secondo secolo della nostra era, i mutamenti derivati, sia dall'influsso delle forme provinciali e più specialmente orientali, sia dalla trasformazione profonda che le religioni mistiche produssero nel substrato immaginativo della creazione artistica, si otterrà un quadro d'insieme molto complesso: quello di una arte, cioè, che, in ogni modo, non potrebbe più essere denominata ellenica (e neppure ellenistica, se, con questo termine, s'intende designare una fase nello sviluppo interno dell'arte greca). Quando, nel IV e V secolo si compie definitivamente la metamorfosi cristiana dell'arte antica, tutti questi mutamenti sono già avvenuti. Al mondo medioevale, sia occidentale che bizantino, viene trasmesso non il ricordo dell'arte greca nella sua purezza originaria, ma quello dell'arte ellenistica, adattato e rielaborato dai Romani, in parte orientalizzato, del tutto cristianizzato, con questa differenza, talora, tra la parte greca e quella latina dell'Impero: che, in quest'ultima, l'arte non aveva ancora acquisito, pur avviandosi ad acquistarla, una perfetta *nuova* unità di stile.

A conti fatti, non si riesce ad attribuire all'arte del mondo antico una reale unità di stile, se non identificandola (anche se non ci se ne rende conto) con l'arte greca, fatto che ci obbliga o a far terminare la storia già prima degli ultimi secoli precristiani, o a minimizzare, in palese disaccordo con i fatti, l'apporto non-ellenico, romano in primo luogo, che si somma, modificandolo, a quello della Grecia classica o ellenistica. È ciò che ha fatto lo Spengler, ed è anche la conclusione della costruzione più com-

plessa del Toynbee. In realtà, ci si trova, già prima di Augusto, in presenza di una civiltà composita, la cui unità, talora innegabile, non è dello stesso tipo di quella di uno stile, e, che appunto, per questo carattere tutt'altro che monolitico della sua struttura, annuncia e prefigura tutte le forme ulteriori dell'unità europea. L'immagine che ci offre quella che Toynbee ha chiamato la civiltà della Cristianità Ortodossa, è abbastanza analoga. Vi troviamo, da un lato, l'unità dello stile bizantino, ma dall'altro, nei territori annessi, per esempio in Russia e, in minor misura, tra gli Slavi dei Balcani, tendenze assai differenti, evidenti soprattutto nel campo architettonico, che, nonostante non siano giunte ad integrarsi in stili del tutto coerenti e autonomi, ci impediscono di considerare questi territori come partecipi dell'unità stilistica di Bisanzio. Tale unità, a dire il vero, è effettiva per quel che riguarda l'arte "aulica" e aristocratica della metropoli, ma non per quella delle province, anche le più vicine, e degli strati inferiori della popolazione. Lo stile bizantino è lo stile di Costantinopoli. Quello che esiste altrove è un linguaggio artistico diffuso che si parla come si può, di cui ci si serve per dei fini ad esso dapprima estranei, e che si differenzia rapidamente in un gran numero di dialetti locali. Nei Paesi, slavi e no, che culturalmente dipendono da Bisanzio, questi dialetti acquistano a poco a poco un colorito particolare, e, quando comincia a costituirvisi un linguaggio artistico elevato, esso non ha più molto in comune con quello della metropoli. A partire dal XII secolo, nessuno potrà prendere una chiesa di Novgorod o di Vladimir, né, più tardi, una chiesa della Serbia, della Bulgaria, o della Romania, per una chiesa bizantina.

Ciò corrisponde, nell'opera del Toynbee, alla distinzione, in seno alla Cristianità Ortodossa, di una civiltà madre e di altre due ad essa affiliate, la russa e la balcanica. Ma lo storico non sembra essersi accorto (come neppure lo Spengler, prima

di lui) che un metodo simile, se volesse seriamente tener conto della storia dell'arte (cosa che non avviene nella sua opera, per quel che riguarda la Russia e i Balcani), renderebbe necessario, una volta applicato all'Occidente medioevale, la suddivisione di quest'ultimo, ancora più nettamente, in due civiltà distinte.

Infatti, la situazione che vi si osserva, se differisce da quelle osservate nel mondo bizantino, s'accorda ancor meno col postulato che ogni civiltà non possiede che un solo stile artistico. Qui, infatti, ve ne sono due, senza contare le numerose e spesso assai importanti varianti locali, regionali, nazionali, che sono di una ricchezza di molto superiore a tutto ciò che si può loro paragonare nelle due aree di civiltà che abbiamo appena esaminato. Le due grandi unità stilistiche dell'Occidente la cui fusione non si verifica che nell'età del barocco e anche allora è lungi dall'essere totale potrebbero chiamarsi, in mancanza di meglio, gotica e italiana, restando inteso che la prima si estende a tutti gli antecedenti del nuovo stile che fiorisce verso la metà del XII secolo, nel regno di Francia, così come a tutte le ulteriori vicissitudini di questo stile; mentre la seconda si riferisce in primo luogo all'asse centrale dell'arte italiana, reperibile, grazie a certi edifici fiorentini, già a partire dall'XI secolo, e che lega quindi Giotto a Arnolfo di Cambio, passando attraverso Masaccio e Brunelleschi, a Bramante, Raffaello e Michelangelo. La prova, in certo qual modo, empirica ed esterna della differenza profonda e dell'antagonismo latente di questi due stili, è fornita una prima volta dal rifiuto dell'Italia (come della Francia del Sud) di assimilare il Gotico, nel periodo della sua massima diffusione, se non alterandolo; e una seconda volta dalla resistenza incosciente, ma ostinata, che opposero nel secolo XVI – e più tardi ancora – i Paesi transalpini, alla penetrazione, peraltro vittoriosa, non solo delle forme, ma anche dello spirito delle forme italiane.

Lo Spengler si sforza di mantenere l'unità di stile della civiltà "faustiana", cercando di convincerci che non vi è poi una così gran differenza tra l'arte medioevale transalpina e quella italiana, da Giotto a Michelangelo. Ma i suoi argomenti (*Der Untergang des Abendlandes*, I, 1923, p. 302 e segg.) non sono affatto convincenti, e rimane il fatto che per qualunque occhio non prevenuto l'affinità di sentimento artistico è molto più evidente tra l'Italia e la Grecia, romanizzata o no, che non tra l'Italia e il Nord europeo. Analogamente, il generale contrasto tra musica e arti plastiche, di cui le seconde si ritiene abbiano regnato sull'"anima antica" e la prima su quella faustiana, non si adatta per nulla all'Italia, e il Toynbee ha avuto il torto di accettarlo. Nell'arte italiana, in tutto il corso della sua storia, è precisamente la plastica, in altre parole la scultura, che domina, non quantitativamente, ma nei limiti in cui le sue leggi interne governano analogamente la pittura e l'architettura, e (in modo ovviamente più lontano e sottile) la poesia e la musica.

Ora, se l'assenza di uno stile unico in Occidente non significa la necessità di dividere questo stile in due civiltà distinte, non si è neppure per questo obbligati a spezzettare in frammenti la civiltà europea, considerata nel suo insieme, con la scusa che essa non ci offre uno solo, ma numerosi grandi stili artistici. L'unità dell'Europa, nel campo dell'arte, come altrove, non è quella di un discorso, ma quella di un dialogo. Non si tratta di un'unità di stile, ma di quell'altra unità che nasce dall'esistenza di scambi e approssimazioni reciproche tra i grandi stili e soprattutto dalla loro capacità illimitata di attrazione e di adattamento. La fonte principale di questa unità non è esattamente l'arte greca, in ciò che essa ha di inimitabile e di unico, ma questa arte stessa nella misura in cui è stata assimilata, prima dagli Etruschi e in seguito dai Romani.

Dalla metamorfosi dell'arte antica hanno finito col nascere tre stili paragonabili a quello greco per diffusione e grandezza: a Bisanzio, nell'Europa transalpina, in Italia o piuttosto a Costantinopoli, nel regno di Francia, a Firenze; tre grandi stili contigui nel tempo e nello spazio, che si intrecciano a volte, si influenzano reciprocamente di tanto in tanto e che, già dalla loro origine, non erano assolutamente estranei l'uno all'altro, dal momento che anche quello di loro che più si è allontanato dall'arte antica resta incomprensibile, se non si tiene conto della parte che spetta, nella sua formazione, all'eredità mediterranea. Così, la pluralità degli stili si rivela come perfettamente compatibile con l'unità della civiltà artistica e con quella della civiltà in genere, purché non si immagini questa civiltà in una forma troppo limitata o troppo rigida. La principale caratteristica della nostra civiltà, pur nella sua unità, è quella di essere flessibile e aperta, mentre la sua principale ricchezza sono i contrasti e le tensioni che la dilanano, ma che al tempo stesso la vivificano e che non sono ancora giunti a disintegrarla.

### *La divergenza fondamentale*

Quattro grandi stili si sono manifestati nel corso della sua storia: ma non è una ragione sufficiente per squartare l'Europa. Per tremila anni essa rimane una e indivisibile. Ma pure, là dove non vi è separazione, dove le frontiere sono mobili e fluide, le posizioni contrarie, attraverso i secoli, sussistono e mantengono la loro fecondità. Non si limitano al dialogo di questi quattro stili, integralmente costituiti, ma brulicano nella nostra civiltà, come in nessun altro posto, sotto tutte le forme e a tutti i livelli: locale, regionale, nazionale, sovranazionale. Ora, in scala maggiore, non è, contrariamente a quanto si pensa, il contrasto Oriente-Occidente che ci sembra il più signifi-

cativo, il più essenziale, attraverso tutta la storia europea, ma è quello del Nord e del Sud, due complessi mobili e intrecciati, tra i quali non si tratta di scegliere, ma piuttosto di esaminare l'accordo e il disaccordo, la lotta e la conciliazione in seno a questa civiltà, la più complessa di tutte, che è la nostra.

Se si considerano, da una parte, le forme della decorazione tramandate dalla Grecia classica a Roma e all'Impero Romano da cui passarono nell'arte medioevale e moderna dell'Italia e del resto dell'Europa, e, dall'altra parte, lo stile ornamentale in favore presso i Germani, i Celti e una parte degli Slavi, all'alba del Medioevo, allora il contrasto salta agli occhi e supera di molto tutte le differenze che si potrebbero stabilire all'interno di questi due sistemi. Si è ben lungi dal dare una definizione precisa quando si dice che l'ornamentazione greca (posteriore allo stile geometrico) e l'ornamentazione romana e italiana utilizzano le forme del mondo vegetale, mentre l'ornamentazione nordica è astratta o zoomorfa. Quello che conta non è questa differenza esteriore, ma quella, più profonda, che si manifesta nel modo in cui i suggerimenti offerti dalla natura – che si tratti del mondo vegetale o di quello animale – vengono utilizzati nella creazione della forma artistica. L'ornamentazione greco-mediterranea non riproduce letteralmente le forme naturali. Se “imita la natura”, è solo nel senso che si assimila alle sue leggi interne, come quella della simmetria bilaterale, delle curve organiche e della “irregolarità regolare”, legge di ciò che è vivente, cioè della giustapposizione dei contrari che si risolve in armonia. Una palma, un acanto sono in un certo senso più foglie delle foglie, perché prendono a modello l'aspetto esteriore della pianta piuttosto che il principio formale della sua struttura.

L'ornamentazione nordica, al contrario, lungi dall'imitare la configurazione del corpo animale (che segue, in fondo, gli stessi



principi di quella della pianta), se ne distacca e la spezza, unisce in un solo corpo insieme becchi e artigli appartenenti ad animali differenti e non teme di rompere il legame organico che collega questi membri al corpo dell'uccello, del pesce o del mammifero. Al posto della composizione simmetrica, come del contrasto che postula e prepara l'armonia, troviamo un movimento circolare senza principio né fine, un intrecciarsi delle forme in un guazzabuglio inestricabile, oppure le vediamo inseguirsi e ripetersi, non opponendosi tra di loro, ma continuando sempre lo stesso movimento, prolungandosi senza sosta in ciò che Worringer ha ingegnosamente definito col termine wagneriano di "melodia infinita". Il cesellatore o il miniaturista nordico, tracciando il suo labirinto lineare, non cerca di suggerire la distensione, ma il sentimento di un'incessante attività; se ricerca la calma, è soltanto nell'espressione dell'inquietudine; egli ci intrattiene su qualche cosa che non è più la crescita, il fiorire, l'equilibrio, la pienezza vitale, ma una dinamica, nata da una volontà implacabile, che costituisce un tormento segreto del suo spirito. Così, alla mitologia greca, creatrice di forme chiaramente delimitate, fa contrasto la brumosa, incerta, tetra mitologia del Nord.

Queste prime osservazioni, se le riduciamo alla loro formula più semplice, sembrano condurci a stabilire due categorie perfettamente opposte e in qualche modo complementari: l'organica e l'inorganica. Questi termini, tuttavia, non sono i migliori fra quelli che potremmo scegliere. L'opera d'arte, in quanto tale, è un insieme organico, nel senso generale della parola; più ancora: essa è immancabilmente creata secondo una legge simile a quella che presiede alla struttura di un organismo naturale, come una pianta o un animale. Questa legge è soltanto più evidente, più immediatamente percettibile nelle opere che derivano dallo spirito mediterraneo. Del pari, ciò che ha origine dalla categoria

opposta non è necessariamente l'inorganico propriamente detto, come il geometrico o il cristallino (il ricorso a questo concetto è uno degli errori che si incontrano più spesso), ma ogni opera concepita in modo da evitare ogni suggestione diretta di crescita e di equilibrio organico, ogni opera che esprima la vita interiore senza ricorrere al tramite della vita *tout court*.

L'arte nordica non è soltanto espressiva (come alcuni vorrebbero far credere) e non è neanche, in linea di massima, più espressiva dell'altra; esattamente come l'altra può rappresentare in modo visibile; ma il mondo rappresentato o espresso non è per eccellenza quello delle forme organiche. Quello che queste esprimono o figurano è la vita animale; dei sensi, del corpo, dell'anima incarnata, ed è attraverso a questa vita, e a questa soltanto che l'arte greca (o l'arte italiana) esprime il mondo interiore, quello dei "movimenti dell'anima". Non si tratta più, qui, del solo ornamento: l'arte greca tutta intera è un'arte direttamente biomorfa e antropomorfa, un'arte d'immanenza, mentre l'arte dell'Europa transalpina nel Medioevo si sforza sempre di exteriorizzare il mondo interiore in una forma che bisogna pur chiamare *trascendentale* poiché essa va oltre e non imita le proporzioni, i ritmi, le simmetrie della natura organica. Quanto all'arte bizantina, è trascendentale anch'essa, ma lo diviene sublimando e spiritualizzando le forme organiche viventi e non facendo a meno di esse o prendendole in contropiede.

È perfettamente vero, come è stato detto e ridetto a sazietà, che nell'arte greca l'uomo, secondo la massima di Protagora, è la misura di tutte le cose; ma questa verità resta sterile, e si può applicare a molte altre concezioni artistiche finché non si è specificato quello che si intende per "uomo". Se si pensa all'intelletto o a quello che si chiamava una volta cuore umano, la massima può caratterizzare altrettanto bene l'arte medioevale transalpina, che

non è meno umana o “umanistica” – non dispiaccia a qualcuno dei suoi storici – dell’arte italiana o greca. Ma se il vocabolo “uomo” significa corpo umano divinizzato, allora questa massima, precisata da quella di Platone (*Leggi* 716c), secondo cui la misura di tutte le cose è Dio, caratterizza effettivamente l’arte greca, e ne rivela la sorgente religiosa che non è altro che la fede nella divinità della forma umana. Per l’architetto greco, l’uomo è la misura divina: è la misura nel senso più concreto della parola, ed è anche il modello (*paradigma*) che quest’arte, come quella del pittore e dello scultore, si appresta a seguire. Il tempio, perché sia degno del dio, deve conformarsi alla misura dell’uomo. La sua architettura simbolizza, non le energie o le aspirazioni di questo, ma l’equilibrio raggiunto una volta per tutte dal suo essere immutabile. Essa lo solleva su un piedistallo, l’inquadra nella forma di un dio e gli conferisce sempre e ovunque una dignità accresciuta, senza mai riprodurlo tale e quale, insignificante nella sua povera carne mortale, né immergerlo in una immensità che supera la sua misura sacra. Anche la colonna, almeno quella ionica, non fa che imitare con il suo fusto, le sue proporzioni, la sua euritmia, non solo la statura, come la dorica, ma la forma dell’uomo vivo. Ed è in virtù di ciò che una figura umana scolpita, la cariatide, è ammessa a sostituirla, senza che debba sacrificare a questa funzione nulla di ciò che appartiene alla sua struttura essenziale. Diversa è invece la sorte delle figure riunite sul portale di una cattedrale, le quali hanno invece precisamente sacrificato qualche cosa, perduto la loro corporeità, soggiogate come sono da una architettura che le supera e, che, lungi dal volersi regolare su di loro, fa loro subire, al contrario, la propria legge soprannaturale e sovrumana. Il tempio è un’immagine sublimata della gioia di esistere, della pienezza di vita umano-divina. La cattedrale, al contrario, trascende tutto ciò

che è soltanto vita, tutto ciò che non è che uomo; è una negazione della massa e della pesantezza – un rifiuto e uno slancio, una proiezione del finito nell'infinito.

In questo modo si contrappongono i due maggiori sistemi architettonici che l'Europa abbia creato. Le cose non si svolgono diversamente per le arti figurative, posto che ci si liberi del pregiudizio, così diffuso ai nostri giorni, secondo il quale l'arte del Nord sarebbe ostile per sua natura a ogni elemento figurativo e soprattutto a ogni rappresentazione del corpo umano. Infatti, che un'arte sia figurativa o semplicemente ornamentale dipende anzi tutto da taluni impulsi o inibizioni religiose. Dal punto di vista dell'arte stessa, quello che importa non è il sapere se essa ammetta volentieri o meno la rappresentazione, ma l'osservare, all'occasione, *come* essa rappresenti. Alcuni metodi primitivi di figurazione erano noti ai Celti e ai Germani, prima della loro conversione alla fede cristiana; quanto all'arte della Cristianità medioevale, essa non era meno figurativa dell'arte antica. L'iconografo romanico e gotico non rinuncia a raffigurare l'uomo né vi riesce meno "bene" dell'artista greco o italiano; soltanto non è il corpo animato, il nobile animale umano, che egli rappresenta, ma è l'uomo attraverso il quale lo spirito parla e agisce, è l'uomo che *manifesta* qualcosa. La forma umana nell'arte medioevale del Nord è profondamente inorganica; là dove era una curva, vi è una spezzatura, al posto del fluido, il rigido. Ed è sempre per questo – unito a una sottile assenza di peso materiale e dunque in un certo senso di presenza fisica – che le statue più arcaiche della cattedrale di Reims differiscono dalle statue antiche. Questa differenza, poi, che si riscontra ovunque, non dipende neppure da un'arte "realistica"; anzi, quando essa lo diverrà, la differenza rimarrà inalterata. Nulla di più istruttivo a questo proposito della nuova arte del Rinascimento che si sviluppa in

Italia mentre, al di là delle Alpi, tendenze non meno “realistiche”, e in questo analoghe, sfociano in risultati completamente diversi, avendo preso l’avvio da tutt’altra concezione della realtà.

Il corpo umano è, una volta di più, per l’artista italiano, la misura e il fine supremo di tutte le cose. L’architettura di questo corpo determina, per lui, quella dell’Universo, dato che è in funzione dei suoi movimenti che egli costituisce la terza dimensione e rappresenta lo spazio. Più che l’osservazione visuale, egli si serve in questo caso del senso motore e dell’intuizione che egli stesso possiede della sua struttura fisica. Ciò che lo distingue dall’artista greco è il fatto di essere un po’ più costruttore e meccanico di quest’ultimo e un po’ meno sensibile allo sbocciare spontaneo della forma organica, della vita preumana che si continua nell’uomo. Giotto studia prima di tutto la statica e la dinamica di un corpo, della figura palpabile e mobile dell’uomo, che lo conduce a *situarla* e proiettarla in una profondità illusoria. Da essa, e dalle sue relazioni con altre figure, egli ricava ogni espressione, ogni verità, ogni bellezza. La superficie, il dettaglio, le particolarità individuali, l’ambiente naturale in se stesso, sono per lui cose trascurabili: egli dipinge sempre la stessa mano, gli sono sufficienti quattro o cinque tipi di viso, ma nessuno ha mai sentito come lui la patetica grandezza della forza motrice che è nell’uomo.

All’opposto, un pittore dei Paesi Bassi, o della Francia del Nord, o della Germania, sembra attribuire a tutti gli oggetti del mondo esterno lo stesso valore, e si sforza di rappresentarli tutti con lo stesso amore del particolare, del tratto singolo che non è possibile ritrovare altrove, sia che si tratti di una rosa, di un cardellino, o di un collo di pelliccia (di cui egli accarezza ogni pelo con il suo pennello), o di un volto di vecchio in cui cercherà di non tralasciare una sola ruga. È proprio ciò che, in pieno secolo XVI, anche Michelangelo gli rimprovera: di trascurare, a favore

di cose insignificanti, il solo oggetto degno di un vero artista; e appare evidente come egli stesso, il più grande e il più italiano degli Italiani, non abbia creato nulla se non con i corpi, per mezzo dei corpi, attraverso i corpi. Non che il nudo sia assente dalla pittura olandese, ma quando Van Eyck dipinge Adamo ed Eva, questo è per lui un soggetto completamente diverso che per Masaccio. Il nudo, lo ha studiato da vicino, con la lente forse, e, si suppone, anche su dei cadaveri, ma i due corpi mancano di rilievo e di struttura, non stanno in piedi, si accontentano di occupare una posizione verticale. Masaccio, dal canto suo, non ha affatto osservato la superficie dei corpi, si dimostra quasi insensibile alla qualità dell'epidermide, ai tepori e umidori che Van Eyck ha mirabilmente reso, ma le sue due figure sono costruite e funzionano a meraviglia, perché egli ne ha compreso la meccanica per analogia con quella del proprio corpo. Abbiamo da una parte il trionfo dello sguardo, dall'altra l'apoteosi del gesto.

Nel corso dei secoli, il contrasto si sposta, pur restando fedele al suo significato originale. Se la prospettiva geometrica è una scoperta, o, se si vuole (ma non è vero che a metà), una riscoperta italiana, è perché la natura veniva concepita in Italia come la cornice dell'uomo, l'edificio cosmico in cui egli si muove in libertà. I pittori del Nord, in cambio, scoprirono quel sottile sfumare dei colori nello spazio, detto prospettiva aerea, e fecero ben altre scoperte derivanti piuttosto dall'*esprit de finesse* che non dall'*esprit de géométrie*, a forza di osservare la natura inesauribilmente esposta davanti ai loro occhi in cui l'uomo non è che un particolare tra tanti altri. È ancora a loro che dobbiamo il paesaggio, la natura morta, e sono sempre loro che per primi hanno creato dei veri ritratti, immagini, non dell'uomo, ma di *quell'uomo*, dove i caratteri individuali del viso e delle mani hanno più importanza del resto, perché attraverso di essi tra-

spare la vita interiore, in ciò che essa ha di più personale e più intimo. Oggi, certo, queste cose ci appaiono come facenti parte, da secoli, del patrimonio comune dell'arte europea. Nello stesso modo è chiaro che quest'arte non si è sviluppata sui due versanti d'una catena invalicabile di monti. Il contrasto iniziale non ha mai ostacolato le influenze reciproche, in ogni tempo sono esistite zone intermedie, e i tentativi di conciliazione (incoscienti o coscienti) non si sono fatti attendere a lungo e sono stati spesso fruttuosi. Tutta la nostra storia dell'arte, a partire dal XVI secolo, può essere considerata come una vasta impresa di interpretazione del Nord e del Mezzogiorno. Non è per questo meno vero che il contrasto sia stato e resti reale, che questa interpretazione non sia apparsa in alcun momento cosa facile e che una fusione assoluta non sia senza dubbio possibile né auspicabile in questo campo. Lo spirito del Nord e quello del Mezzogiorno si sono sempre riaffermati sotto nuove forme. Ci sono sempre stati, come ci sono ancora, degli artisti che rappresentano, come Van Gogh e Maillol, l'uno o l'altra delle grandi correnti ereditarie, se non allo stato puro, almeno come tendenza del loro genio. Affinché la nostra arte sia viva è probabilmente necessario che possa risalire, al di là delle sintesi più felici e dei più durevoli compromessi, alla semplicità delle sue fonti.

Infatti non c'è nulla di misterioso nel dualismo sostanziale di quest'arte. I nomadi dell'Asia centrale, ai quali alcuni hanno pensato, non c'entrano affatto, come neppure le oscure sopravvivenze razziali. I dati più semplici – clima, suolo, abitudine di vedere e di immaginare – trasmessi di generazione in generazione, sono ampiamente sufficienti: però bisogna anche guardarsi, interpretandoli, da un pedantesco determinismo. La terra, l'eredità, la tradizione non dispongono, propongono; ma è a suo rischio e pericolo che l'artista può rifiutare i loro consigli.

L'uomo del Sud vede nella natura i grandi rapporti spaziali; quello che esiste innanzitutto per lui è l'immutabile cielo, il mare, lo splendore del giorno, i piani e i volumi terrestri, e la forma umana, più di ogni altra, che si disegna e si modella nella luminosità. Per l'artista del Nord, è il colpo di vento e la nuvola che passa, la vasta foresta in cui l'uomo si perde, dove nessuna forma possiede un'evidenza perfetta, dove l'incantesimo dell'ombra lotta perpetuamente con il miracolo del sole. L'uno e l'altro si nutrono di immagini prima di creare delle immagini. Quelle che sono state create, si inseriscono nella memoria, vi abitano per secoli, rafforzando e consacrando le divergenze originali. Ed ecco che si annunciano le doppie apparizioni di cui la nostra tradizione è così ricca ed alle quali tanti secoli hanno preso parte: gli dèi dell'essere e quelli del divenire, l'*Odissea* e l'*Edda*, Dante e Shakespeare, Raffaello e Rembrandt, il Tempio e la Cattedrale.

Dal punto di vista della qualità e del livello artistico, queste due scelte che così si polarizzano, sono equivalenti. Nulla ci autorizza a porre Sluter o Grünewald al di sopra o al di sotto di uno Jacopo della Quercia o di un Giorgione. Ma un'equivalenza di diritto non è la stessa cosa che un equilibrio di fatto e di un tale equilibrio non si può avere alcun dubbio nella storia dell'arte europea. Tre dei suoi grandi stili sono di natura meridionale, e uno solo, il gotico, appartiene al genio del Nord. Per di più la nostra civiltà si è propagata dal Sud verso il Nord (come dall'Est verso l'Ovest), e non in senso inverso. Di conseguenza, e anche per altre ragioni, anche al di fuori delle cose dell'arte, esiste una potente attrazione del Mezzogiorno sulle genti del Nord, la contropartita della quale è inesistente o almeno insignificante; ora esamineremo questo fenomeno d'ordine generale, con diletto, ma senza mai disconoscerne l'importanza.



*Settentrione e Mediterraneo*

Uno sciame d'inglesi smunte, col magico libretto rosso in mano, sorge all'ingresso, si spande sulle rovine ed eccole piantate ai quadrivi come cartelli indicatori, mentre prendono un colpo di sole nelle vie senz'ombra di Pompei. Altre, avendo appreso la loro orazione nello stesso genere di breviario, distribuiscono briciole ai colombi di San Marco; o si torcono il collo, si appiattiscono sui banchi, provano di volta in volta binocolo, occhialino e quello specchio sbiadito che il guardiano porge loro, al fine di poter dire, una volta di ritorno, quant'è bello il soffitto della Sistina. In piena canicola, dei bravi Bavaresi, vestiti di grosso panno e di cuoio, calzati con grosse scarpe chiodate, il capo coperto dai loro spessi piccoli feltri verdi, scalano i tetti del Duomo di Milano o si sparpagliano madidi di sudore davanti ai palazzi del Campidoglio. Al di sopra del Ponte Vecchio, nel lungo corridoio che collega gli Uffizi a Palazzo Pitti, incontro un gigante bonario e barbuto, imbacuccato in un pesante cappotto d'inverno, con le scarpe nascoste in enormi soprascarpe di caucciù: sfoglia febbrilmente una guida appena apparsa a Mosca e mi domanda dove «hanno potuto cacciare» la meraviglia che sta cercando da ore e che definisce «quel maledetto Battistero».

Attingo ai miei ricordi, che risalgono ai tempi antichi, quando il viaggio in Italia era meno industrializzato di quanto non lo sia oggi e il viaggiatore meno frettoloso, più attento e più desideroso d'istruirsi. In quegli anni lontani, anteriori alla prima delle nostre grandi guerre, giovani sposi, artisti, istitutori, coppie di anziani possidenti, goffi provinciali, vi accorrevano dalle quattro parti del mondo, in folla, ma non ancora in massa compatta e senza volto, attirati da un magnetismo che i secoli non avevano per nulla affievolito. Le tradizioni erano intatte. Si sapeva che i Francesi erano affezionati particolarmente a Venezia, gli Inglesi

a Firenze e i Tedeschi a Roma; quanto ai Russi, poiché erano arrivati relativamente in ritardo e non avevano potuto riservarsi una loro città d'elezione e poiché sceglievano di solito un'epoca dell'anno giudicata poco propizia a un soggiorno nel Sud, cioè i mesi d'agosto e di settembre, fu dato a questi mesi, in loro onore, il nome di "stagione russa". Tutti questi stranieri d'altronde, anche quelli che s'estasiavano davanti ai capolavori funerari dei grandi cimiteri di Genova e di Milano o cadevano in deliquio guardando il *vecchio pescatore di Capri* passeggiare a ore fisse davanti agli *hôtels*, camuffato nel suo costume teatrale, ubbidivano senza saperlo, come fanno ancor più meccanicamente quelli di oggi, a una specie di istinto ereditario la cui persistenza attraverso i secoli costituisce un aspetto importante della nostra civiltà.

Al poeta russo Tjutcev capitò di scrivere un giorno ad un amico: «Non ho lo *Heimweh*, ho l'*Herausweh*», mostrando con ciò che uno slavofilo fervente poteva benissimo annoiarsi in un paese slavo, ma fissando pure, oltre il suo umore momentaneo, una caratteristica tipica dell'uomo europeo: questo bisogno di spaesamento, questa nostalgia in senso contrario, questa oscillazione fra l'amore per casa propria e il desiderio di andare a vivere fra gli altri. Lo *Heimweh* è comune a tutti; lo *Herausweh* gli appartiene in proprio; ed è quello, senza dubbio, che l'ha spinto a scoprire il mondo, mentre nessuna caravella esotica, a quanto se ne sa, ha attraversato l'oceano per doppiare la Pointe du Raz o il Capo Miseno e scoprire la grande penisola, madre di tante penisole. L'attaccamento al proprio focolare, al proprio popolo, al proprio paese natale, è un sentimento che si ritrova sotto ogni latitudine; propria all'Europa è l'inclinazione che ci porta a vagheggiare Paesi lontani e popoli che non assomigliano affatto al nostro. È per questo che la nostra diversità, anche quando diviene un ostacolo all'unione, resta un pegno d'unità, un pegno tanto più sicuro in

quanto l'attrazione reciproca fra i Paesi del nostro continente è sempre stata più favorita dalla lontananza e dal contrasto piuttosto che dalla vicinanza e dalla somiglianza. La polarizzazione più forte che si possa rilevare è quella fra il Nord e il Mezzogiorno, e la storia della nostra arte è sufficiente per convincerci che non c'è ragione di attribuirle un significato puramente geografico. Il Nord, in questa antitesi, rappresenta l'insieme dei popoli da questa parte delle Alpi con le tendenze, le aspirazioni, i doni particolari che si sono manifestati nella loro storia, mentre il Mezzogiorno rappresenta tutta la tradizione antica e mediterranea, tutto il passato della nostra civiltà, di cui l'Italia deve essere considerata la principale depositaria, poiché è lei che ha saputo richiamarlo a una nuova vita, integrandolo al suo avvenire e al nostro. Ecco perché l'attrazione dell'Italia quale la possiamo seguire attraverso i secoli, appare come la più potente e la più ricca di significato fra tutte quelle che si possono osservare altrove. Ed ecco perché anche, mentre il Settentrione è multiplo, questo Mediterraneo verso il quale sospira, che lo accoglie, non ha molteplici aspetti, ma uno solo: quello della "Felice Ausonia".

*Solo* gli estremi si toccano. I contrari si compenetrano e si fecondano. Nella storia, come nella natura, le relazioni di parentela sono ben distinte da quelle dell'amore. Anzitutto è molto più interessante osservare come i legami assai antichi d'ordine economico che uniscono l'Italia agli altri Paesi mediterranei, come la Grecia e la Spagna, non sembrano mai aver prodotto, in questi Paesi, uno slancio interiore così irresistibile verso questa terra promessa, come quello che si è spesso manifestato presso i popoli transalpini. Anche se si guarda la sola Francia, si osserva la medesima differenza. Per la Provenza, l'Italia è una sorella, per la Languedoc, una cugina, ma per le province situate a Nord della Loira è piuttosto una fidanzata. La Provenza ha vissuto per

secoli in stretta comunità spirituale con l'Italia. La sua lingua è sotto un certo aspetto più vicina all'italiano che al francese; la sua scultura e la sua architettura sono più romane in un primo tempo e poi più italiane che non quelle del resto della Francia. La scuola d'Avignone nel XV secolo è a metà strada fra la Francia del Nord e l'Italia, e il Puget nel '600, se sta tanto bene a Genova quanto a Marsiglia, si trova un po' spaesato a Versailles. Ingres, Daumier, e Cézanne hanno alcunché dell'Italia nel loro sangue, e, se il primo se ne impadronisce di diritto, e se gli altri se ne distolgono, è Corot, il figlio dell'Île-de-France, che la sogna e continua a sognarla anche quando la vede proprio con i suoi occhi. Se pensiamo ai Francesi che l'Italia ha più profondamente colpito, i primi nomi che vengono in mente sono quello dell'angioino Du Bellay, di Poussin il normanno, di Claude che deve il suo soprannome alla Lorena, di Chateaubriand, le cui pagine su Roma non sono meno ferventi della *Prière sur l'Acropole* di quell'altro bretone che fu Renan, e pensiamo anche a Stendhal, un vicino, lui, ma separato comunque da quel Paese che gli fu tanto caro, dalle altezze delle Alpi del Delfinato. Quelli del *Midi* non avevano ragione di desiderare l'Italia perché portavano in sé un'impronta simile alla sua; quelli del Nord soltanto l'hanno «cercata con la loro anima» come dice Goethe di Ifigenia esiliata che pensa alla «terra dei Greci».

Non è l'Italia che ha sete d'Italia, né le altre penisole felici, cioè, al di là delle montagne, le vaste contrade iperboree. Nulla è più affascinante del ricercare i riflessi del sole italiano nella brumosa poesia del Nord, l'invasione dell'azzurro nella tavolozza d'un pittore scandinavo o d'immaginarsi il lunatico dottor Ibsen che guarda per la prima volta la città dalla terrazza di San Miniato, nel dolce chiarore di una fine di pomeriggio fiorentino. Un Russo penserà subito a Gogol' e al suo amico il pittore Aleksan-

der Ivanov, entrambi storditi dal pesante splendore di Roma, entrambi incapaci di distaccarsene, perduti in una magia senza fine.

E un Tedesco? Per lui si tratta ancora d'altro, d'un ricordo che risale al più profondo del suo passato. È il nome di Verona che evoca quello di Dietrich von Bern, eroe leggendario illustre quanto Sigfrido e riflesso lontano della gloria del re Teodorico sepolto a Ravenna, e, attraverso di lui, della gloria di tutti gli altri invasori nordici d'Italia. Nell'epoca successiva, l'intera politica degli imperatori del Sacro Romano Impero avrà un orientamento italiano che farà spesso loro dimenticare gli interessi propriamente germanici, perché il sogno romano avrà più presa sul loro spirito che non la realtà sveva o sassone.

Il tempo della Riforma vedrà scatenarsi una lotta accanita fra l'anima medioevale del Paese e l'attrazione crescente del Rinascimento, cioè, ancora una volta, dell'Italia; lotta che è giunta a sfinire profondamente la Germania, e che s'è tradotta, fra l'altro, nel destino del suo più grande artista, Dürer, che per sua propria confessione «tremava di freddo pensando al sole d'Italia» e che non è mai riuscito a conciliare in modo definitivo il suo ideale già italiano di bellezza classica con le esigenze imperiose del suo genio profondamente radicato nel Medioevo settentrionale. Verso la metà del XVIII secolo l'attrazione dell'Italia si intensifica ancora di più in questo Paese, come testimoniano la propaganda classicheggiante del Mengs, le penetranti intuizioni e gli entusiasmi contagiosi di Winckelmann o quell'opera di ardente immaginazione che è l'*Ardingbello* di Heinse, attraverso cui si raggiunge l'apogeo rappresentato dal soggiorno romano di Goethe. In seguito, il magnetismo non ha cessato d'agire e se ne potrebbero seguire gli effetti attraverso gli scritti dei romantici, gli entusiasmi retrospettivi dei pittori "nazzareni", i versi di August von Platen, la prosa del Gregorovius, la visione del Ri-

nascimento nell'opera storica di Burckhardt e quella poetica di Conrad Ferdinand Mayer, attraverso i quadri di Anselm Feuerbach, di Hans von Marées fino ai nostri contemporanei Thomas Mann, Hofmannsthal e Rilke, arrestandoci più lungamente davanti alle due immagini simboliche del destino tedesco legato all'Italia: Wagner che scrive il *Parsifal* a Venezia e Nietzsche che, soccombendo al suo male, a Torino, abbraccia il collo di un vecchio cavallo scivolato sul selciato di quella piccola piazza dietro il palazzo Carignano dove usavano stazionare le carrozze.

Attraverso i secoli, l'immagine ossessiva dell'Italia non ha cessato di perseguitare, di sconvolgere, di arricchire e di corrompere la vita interiore di molti Tedeschi come di un buon numero di Olandesi, di Scandinavi e di Slavi. Ma c'è un altro Paese sul quale quest'attrazione ha avuto altrettanto potere, e lo conserva ancora, ma in cui si è esercitato con minori urti, minori reazioni in senso contrario, in modo più continuo, più calmo, in modo che l'Italia sembra essere stata piuttosto la sua sposa che la sua amante: la Gran Bretagna. L'Italia, per gli Inglesi, è un Paese più lontano, quanto alle cose dello spirito, di quel che non lo sia per i Francesi, o anche per i Tedeschi. L'italianismo nell'arte inglese, che si tratti degli architetti del XVII o XVIII secolo o dei pittori sotto il patronato di Ruskin nel secolo successivo, si presenta sempre, in paragone a quelle di un Dürer, di un Holbein, di un Hans von Marées o del tale grande architetto tedesco o austriaco dell'età barocca, come qualche cosa di assai scarso e artificiale. L'imitazione dei modelli italiani, o non produce in Inghilterra niente di valido, oppure si allontana essenzialmente dall'originale. Nelle chiese della *City* la decorazione italianizzante riveste appena superficialmente lo scheletro gotico, oppure nel sonetto shakespeariano la struttura intima è tutta altra cosa da quella del sonetto del Petrarca e del Tasso. L'Inghilterra

si è mostrata meno permeabile alla penetrazione italiana della Francia, non ha dovuto lottare contro di lei come la Germania; ma la necessità dell'Italia, il desiderio dell'Italia l'hanno tuttavia accompagnata attraverso i secoli costituendo come una presenza complementare al proprio genio, alla propria personalità.

Lo si capisce bene in quel campo delle lettere che è, per eccellenza in Inghilterra, il campo della creazione; a questo proposito, è assai curioso che i preraffaelliti stessi concepissero l'ideale della bellezza italiana meno da pittori che da poeti. Shakespeare è agli antipodi del genio italiano, eppure non si potrebbe immaginare la sua opera senza le tragedie romane, senza *Romeo e Giulietta*, senza il *Mercante di Venezia*, e *Otello*, senza tutto ciò che l'Italia significava per lui come pienezza di vita, di felicità sensuale, di straripante passione. Ciò è vero per l'insieme del dramma elisabettiano, in cui l'Italia appare costantemente come il Paese dell'istinto sfrenato, dell'ardore insoddisfatto, dello scatenamento di tutte le forze vitali. Si direbbe che in Marlowe, in Webster come in Shakespeare, tutto ciò che mancava all'Inghilterra nel campo dell'incarnazione plastica e pittorica di una visione concreta del mondo, fu trasfuso in quello della parola e riferito all'Italia.

La rivoluzione puritana mise tutto in opera per arrestare ciò che le si presentava come un contagio pagano, ma il suo maggior poeta, Milton, a dispetto di tutto ciò che lo separava profondamente dall'Italia, vi ha soggiornato come tanti suoi contemporanei, ha scritto versi in italiano, ha avuto bisogno per la sua opera, a modo di lievito, di tutto ciò che gli era più contrario. Dopo di lui, le due tradizioni umanista e puritana, che si erano per una volta ricongiunte nella sua persona, continuarono a esistere separatamente; l'umanesimo inglese si vietava assai raramente di ricorrere alle risorse che gli offriva quello dell'Italia. Quanto

alla seconda grande epoca della poesia inglese, l'Italia non vi è meno presente che nella prima. Gli anni italiani di Byron non possono essere radiati dalla letteratura inglese e non si spegnerà il ricordo né di Keats che andò a morire a Roma, né di Shelley il cui destino era di perire nel Mediterraneo, né dei lunghi anni che Walter Savage Landor e Robert Browning hanno passato in Italia. Una volta per tutte, qualche cosa di incancellabile nel passato dell'Inghilterra è simboleggiato dalle violette che fioriscono sulla tomba del poeta presso la piramide di Caio Cestio, o da quel vecchio Cimitero degli Inglesi, fuori del tempo dietro il suo recinto di pietre e di cipressi, nel mezzo d'una grande piazza non troppo rumorosa in un sobborgo semimoderno di Firenze.

L'incanto non è mai stato rotto; continua fino ad oggi. Di che è fatto? Su che cosa riposa? Perché l'Inghilterra, la Germania e altri Paesi ancora lo subiscono di secolo in secolo? Dovremo cercare di rispondere ora a tutti questi interrogativi.

### *Minerva e il Centauro*

Questo magnetismo, maggiore e più persistente di ogni altro, deve derivare da qualche cosa di permanente e di profondo. Giacché è chiaro che non si tratta qui del fascino di una qualunque contrada meridionale dal suolo più fecondo, dal clima più dolce o dai costumi più concilianti. L'attrazione dell'Italia è d'ordine spirituale ed è inseparabile da ciò che essa rappresenta nell'ordine interno della nostra civiltà. Quello che il Nord ha, in ogni tempo, cercato e trovato in Italia e nelle creazioni del genio italiano non è neanche unicamente l'Italia, un gran Paese nel suo presente e nel suo passato, è il nostro passato, comune a tutti, l'eredità sempre vivente, sempre attuale, del mondo antico. La questione cruciale è dunque il sapere ciò che l'Italia ha fatto di questa eredità, come



l'ha integrata alla propria cultura e che cosa esattamente essa ha fatto rivivere all'epoca del suo maggiore splendore. Eccoci d'improvviso di fronte a questa idea di Rinascimento così controversa, così difficile a definire pertinentemente. Cercherò di affrontarla di traverso, attraverso un'opera del Rinascimento stesso, il quadro del Botticelli *Minerva e il Centauro*.

Ogni volta che mi ritrovo al museo degli Uffizi davanti a questa celebre allegoria dipinta per Lorenzo il Magnifico cedo alla tentazione di dargli un senso che la trascende. Certo, nessuno potrebbe pensare ad altro che al significato che Botticelli stesso aveva immaginato. La sua intenzione era chiara. Voleva lodare il suo protettore d'aver affermato nella loro città il predominio delle scienze, delle lettere e delle arti sui bassi istinti dell'animalità umana. Pallade è rappresentata sotto i tratti di una graziosa fanciulla la cui veste è ornata con un ricamo di anelli di diamante intrecciati, emblema di Lorenzo, e la cui mano destra è posata sulla testa di un centauro che abbozza un gesto di supplica. Delicatamente ella tiene fra le dita una ciocca di capelli del vinto, in segno di cattura e di trionfo. Generalmente, il senso di un'allegoria è limitato, interamente previsto, ma può accadere che esso si allarghi, all'insaputa del suo autore, in un simbolo di risonanza molto più vasta. Quello che il pensiero così allargato perde in precisione, non è impossibile che lo riguadagni in ricchezza suggestiva.

Pallade e il Centauro è una metafora botticelliana, la parafrasi graziosa di un complimento, ma è anche Firenze, è il Quattrocento, ed ancor più: è il Rinascimento italiano tutto intero. Da una parte il calcolo sovrano, lo scettro ed il freno della ragione; dall'altra la forza vitale elementare, il soprassalto animale, domato certamente, ma non senza un profondo sforzo, né prima di giungere all'acme di una lotta di cui tutta l'opera è la posta, e che non

è altro che la sua creazione stessa. La vittoria sarebbe stata sterile se riportata su di un avversario la cui saldezza e pienezza di vita non fossero state intatte. Il gesto di Minerva poteva anche essere un gesto di coronamento. La presenza del centauro al suo fianco gli fa da contrappeso nel quadro e ne assicura l'equilibrio che rimane solo leggermente spostato in favore della Dea. Se non fosse stato così, non dimentichiamolo, se fin dal principio della lotta creatrice l'equilibrio fosse stato falsato, se, sia pure alla fine della prova, fosse stato rotto troppo brutalmente, l'opera sarebbe stata compromessa, o quanto meno non saremmo più stati a Firenze né in Italia. Perché il tratto distintivo del Rinascimento italiano che altro sarebbe se non il corpo a corpo perpetuo della vita animale, pienamente realizzata nell'essere umano, e dello spirito vittorioso, che la penetra e la domina, ma che, lungi dal volerla spogliare di qualcuno dei suoi diritti, ottiene la sua sottomissione solo per conferirgli i suoi titoli nobiliari?

Del Rinascimento italiano, sottolineiamolo, e non degli altri Rinascimenti medioevali e transalpini, come quello del XII secolo, cluniacense, ottomano, carolingio. Gli eruditi del nostro tempo, che cercano di sminuire la vastità del movimento italiano insistendo sulla parentela con quegli altri slanci o rinnovamenti, quello della Francia soprattutto, all'epoca delle Crociate e delle cattedrali, e che si sentono in dovere di accentuare tutto ciò che può dimostrarne la dipendenza da quelli, non fanno altro che mostrare di non conoscere la sua natura e ignorare la sua differenza essenziale. Certo, se si intende per Rinascimento sia una fioritura culturale successiva a un periodo meno brillante, senza pregiudizio per il suo carattere più preciso, sia un rinnovamento di interesse per le lettere e per lo spirito dell'Antichità classica, le teorie alle quali abbiamo fatto allusione divengono accettabili, ma precisamente per avere attenuato le differenze fra fenomeni

storici che si assomigliano solo in modo avventizio e superficiale. Il Rinascimento italiano non è un “ritorno” all’antico più o meno “diretto” e artificiale, come quelli che il Medioevo, occidentale o bizantino, ha conosciuto più volte; ma è una vera nuova nascita: la nascita di una cultura imparentata interiormente a quella del mondo classico, o, per precisare maggiormente, a quella della Grecia di cui l’Ellenismo e Roma si erano nutriti, e di cui avevano conservato, almeno in parte, i principi costruttivi. Proprio questa parentela la separa dall’altra fioritura che l’ha preceduta, di cui la Francia del Nord fu il focolaio, e che l’ha, è ovvio, influenzata abbondantemente, senza tuttavia che mai quest’influenza, penetrando fino al fondo delle cose, cambiasse nulla in quella volontà appena cosciente di se stessa che presiede alla creazione delle forme d’arte e di cultura e che in Italia non è affatto la stessa che in Francia. Se gli eruditi si sono sbagliati a questo proposito, è perché spesso sono più attenti ai materiali di cui l’immaginazione creatrice fa uso, che non alla maniera in cui essa li utilizza, e sono meno sensibili alle differenze individuali – si tratti di un’opera, d’una persona, d’un popolo o d’una cultura non analizzabili a fondo, oppure delle similitudini generiche che si possono più facilmente mettere in formule. Si ritrova il centauro dappertutto, e Minerva è ovunque la stessa, ma il segreto del loro rapporto, che la Grecia ha lasciato in eredità all’Italia, non è stato divulgato di colpo alle altre nazioni.

L’Umanesimo, in quanto conoscenza degli autori latini (o greci), non ha nulla a che vederci e, del resto, anche in questo campo, c’è assai poca somiglianza fra il Petrarca e Hildebert de Lavardin, il Poggio e Alain de Lille. Quanto allo stesso termine impiegato in espressioni come “umanesimo romanico”, o umanesimo dei miniaturisti e iconografi gotici, resta abbastanza vago: se lo si sforza un po’, cessa di essere giusto. L’Umanesimo,

nel senso più largo della parola, è una costante della nostra civiltà, mentre l'Umanesimo italiano, in quello che ha di particolare, appartiene all'Italia e fa parte del Rinascimento italiano, il quale, del resto, non si lascia affatto confinare all'epoca nella quale s'è manifestato con maggior forza, rigore e splendore europeo. Al principio si confonde con la nascita stessa e con lo sbocciare dell'Italia come potenza nuova nel mondo dello spirito, diverso dall'Antichità, pur restando ad essa imparentato e diverso ancor di più dall'Europa settentrionale del Medioevo. Quando risplendette con Dante e Giotto, e poi nel corso dei due secoli successivi, è l'Italia che risplendette in esso, e quando in seguito esso si diffonderà in Europa, è l'Italia che esso vi diffonderà. Dappertutto al di là delle Alpi questa nuova cultura del Rinascimento italiano è un prodotto d'importazione, in parte rigettato, in gran parte assimilato; in Italia è un prodotto del suolo che elimina a poco a poco alcuni apporti inassimilabili dell'Europa transalpina. Il Medioevo, come insieme culturale da opporre in blocco all'Antichità classica o alla civiltà moderna derivata dal Rinascimento, è restato nei suoi tratti essenziali estraneo all'Italia. La cultura medioevale era stata elaborata nella Francia renana, la sua potenza e il suo splendore erano grandi, ma di tutti i Paesi dell'Occidente è l'Italia che si è mostrata la più refrattaria alla sua influenza. Per convincersene basta paragonare il gotico italiano al gotico francese o seguire lo sviluppo che ha avuto in Italia il romanzo epico e cavalleresco d'origine francese. Nel XII secolo, quando l'Italia si risveglia al suo destino, tutte le sue creazioni manifestano all'improvviso delle tendenze non medioevali. Una chiesa dell'XI secolo, come quella di S. Miniato a Firenze, preannuncia di già il gusto del XV secolo. La sua facciata potrebbe quasi essere stata concepita da Leon Battista Alberti. Già prima di Nicola Pisano e di Giotto la scultura

e la pittura italiana differiscono profondamente da quelle del resto dell'Occidente, e i poeti che preparano l'avvento di Dante non assomigliano affatto ad un Chrétien de Troyes o a un Wolfram von Eschenbach. L'iconografia di Giotto, il contenuto dottrinale della *Divina Commedia* appartengono, in complesso, al Medioevo; la loro forma e ciò che si esprime in quella forma appartengono al Rinascimento e all'Italia.

Quanto alla fine del Rinascimento (contrassegnata con l'apparizione, verso il 1520, del manierismo), non è che la fine di un'epoca assai chiaramente circoscritta e non la fine di quell'anima italiana di cui il Rinascimento, in quanto epoca, è la più ricca e compiuta espressione, ma che, considerata in sé e nel suo insieme, è lo stesso Rinascimento che si evolve e insieme perdura. Attraverso il manierismo, la Controriforma, il barocco e tutti i diversi stili che si susseguono fino ai nostri giorni, l'Italia resta attaccata ai caratteri permanenti del suo genio, che il Rinascimento aveva rivelato con una chiarezza incomparabile e che oggi sono iscritti nella sua terra stessa, nella sua natura come nella sua cultura. La parte che spetta all'Italia in rapporto agli altri Paesi si spiega così: riguarda non tanto ciò che passa, ma ciò che resta. Il migliore contrappeso a quello che c'è d'instabile e d'inquieto nella civiltà occidentale è questa presenza, nel seno dell'Occidente, non dell'Italia di oggi, ma dell'Italia di sempre.

Il paesaggio contribuisce a spiegare la città italiana di cui ha determinato, nel corso dei secoli, la forma lentamente elaborata. Dappertutto si vedono dominare quelle stesse configurazioni semplici e maestose che si ritrovano nell'architettura dei palazzi e delle chiese e che danno quella certa aria spoglia e solenne a un tempo non soltanto alle città, ma anche ai piccoli borghi per metà rurali dell'Umbria e della Toscana. Una vecchia città possiede di

solito in queste regioni, per la sua pianta stessa e la distribuzione dei pieni e dei vuoti, una maestà che non si ritrova altrove. L'architettura qui sa essere regalmente povera e nuda, ed è allora che ci appare più chiaro il suo genio. La piazza e la chiesa, la piazza e il palazzo – sono quelle relazioni che si conservano dappertutto, anche se la chiesa non ha facciata, se il palazzo è in rovina, se la piazza assomiglia a un campo vuoto. La concezione iniziale è semplice e non supera mai la misura umana; le forme possono essere fruste, ma un muro nella sua nudità s'afferma una volta per tutte, una volta visto, se ne accetta la presenza; l'illimitato ha ricevuto un limite, il caos è vinto, e si respira più liberamente. Niente si slancia verso il cielo né sfuma nella penombra. Tutto è definito, circoscritto, racchiuso nella sua propria esistenza, e nello stesso tempo sottratto al cambiamento e alla morte.

Questi tratti, dai quali si riconosce una città, un villaggio, una abitazione rurale d'Italia e che dall'XI al XVIII secolo non sono quasi cambiati, li ritroviamo nella letteratura come nel contesto stesso della lingua di cui essa fa uso. Il più sorprendente, per quanto riguarda il genio di Dante, è il suo potere di cogliere l'astratto e renderlo concreto, di trasformare lo spirituale in corporeo, di far entrare le cose dell'aldilà nella realtà palpabile della sua parola. Goethe, in vecchiaia, si meravigliava della sua capacità di fissare i contorni di ogni cosa, come se tutto ciò che egli aveva potuto immaginare di più bizzarro fosse passato in carne ed ossa davanti ai suoi occhi. Il Macaulay si stupiva del rilievo nettamente stagliato delle sue immagini e ne contrapponeva l'ordine sovrano alla sfuggente imprecisione del mondo miltoniano. Il Symonds si rivoltava contro questo stesso ordine che gli sembrava rigido e trovava «un po' assurdo che Dante volesse rinchiudere la gente in cellule isolate ed etichettate per l'eternità». Ora, cinque secoli dopo Dante, nell'opera di Leopardi, il rilievo della parola una

volta di più ne governa la musica, il ritmo libero dei suoi versi è ancora un ritmo sostenuto e ordinato, e anche lo scoppio più violento di disperazione non si lancia mai nell'infinito, non si scioglie nelle sue proprie tenebre; il singhiozzo e il grido pietrificati, divengono colonne e statue. Il verso italiano è più scultoreo che musicale; è spesso melodioso, ma la melodia stessa, ivi compresa quella della musica, possiede in Italia contorni così marcati, una così alta saturazione vocale, che sembra camminare piuttosto nello spazio che nel tempo. Certo, un Petrarca, un Ariosto, un Tasso sono scultorei ognuno a suo modo, ma presso ognuno di loro la parola non si liquefa al punto di sparire nel movimento d'insieme del poema; ogni strofa, ogni verso si iscrivono in una carreggiata fortemente disegnata, proprio come la frase dei prosatori di questo Paese, la quale non ha uguali per spicco e plasticità – qualità ammirevoli nei grandi scrittori ma che possono irritare dopo che sono diventate moneta corrente.

L'estetica del finito, del palpabile, del chiaramente circoscritto, è inerente alla lingua italiana stessa, che evita l'urto delle consonanti, i dittonghi e che coltiva la distribuzione armoniosa delle vocali sulle quali si costruisce e si conchiude ogni vocabolo. Niente di nebuloso e d'esplosivo in questa lingua, niente anche della concisione deliberata e ragionata del francese. La sua bellezza è quella della Venere del Tiziano, una bellezza serena, un po' languida, sanamente carnale. La parola e il suono in Italia hanno qualcosa di palpabile e di voluminoso, cosa che corrisponde esattamente al posto che le arti plastiche hanno sempre assunto in rapporto alla poesia e alla musica. Nessuno contesterà che l'Italia ha dato più grandi pittori, scultori ed architetti che non grandi poeti o musicisti, ma è ancora più importante il rilevare come la poesia e la musica abbiano sempre teso a subordinarsi ai principi estetici delle arti del disegno, senza che l'inverso

si producesse mai. Ogni arte è incarnazione, ma in Italia lo è in un senso più stretto che altrove perché l'opera d'arte vi tende invariabilmente a divenire un corpo, reale o immaginario, a simulare una presenza nello spazio, a imporci la sua grazia e il suo peso. È a questa perfezione che cercano d'arrivare il poeta e il musicista, il pittore e l'architetto: il loro ideale comune è quello della scultura, e il più grande genio di questa deificazione dei corpi, Michelangelo, è restato scultore nella sua opera di pittore, d'architetto e di poeta. Goethe, che nella sua giovinezza aveva desiderato d'essere cieco per impossessarsi dell'universo col senso più interiore dell'udito, apprese in Italia ciò che significa vedere, conoscere con la vista, percepire il rilievo d'una forma – d'una forma vivente – nello stesso tempo con l'occhio e con la mano (come è detto in una delle *Elegie romane*). Questo noviziato tardivo, che ha completato, *ex confesso*, la sua formazione, mostra a meraviglia tutto ciò che l'Italia poteva dare ai non Italiani, tutto ciò che effettivamente essa ha insegnato durante i secoli al resto dell'Europa.

Perché sarebbe imprudente seguire alla lettera il Burckhardt e affermare, come molti storici hanno fatto dopo di lui, che la grande scoperta del Rinascimento italiano fu quella della persona; del modo d'esistenza *individuale* dell'uomo. Quello che ha scoperto, o riscoperto attraverso la Grecia, è piuttosto la presenza concreta dell'essere umano interamente incarnato, non simbolo vivente, figura dello Spirito immortale, ma uomo in carne ed ossa, il condottiero del Verrocchio a Venezia ben saldato al suo cavallo, o il Pippo Spano del Castagno, ben piantato sulle due gambe, pronto a dare uno schiaffo a chi osasse prenderlo per un puro spirito. E, certo, nessuna cultura può fare a meno di astrazione, dello sforzo puro dell'intelletto. Soltanto, quando si sviluppa in un modo troppo esclusivo in questo senso, si avverte la necessità



d'una forza capace di far da contrappeso, di ristabilire l'equilibrio che minaccia di rompersi. Questa forza, nell'economia spirituale dell'Europa, è l'Italia. Il centauro è comunque vinto, Minerva trionfa. Ma tutta la magnificenza del Magnifico, come tutto lo splendore dei grandi secoli italiani di cui l'Europa si è nutrita, non sono che il glorioso frutto del loro duro e leale combattimento.

### *Il polimorfismo europeo*

Nelle ultime tre sezioni di questo capitolo ho tentato di fare risaltare il profondo dualismo esistente tra il Nord e il Mezzogiorno – dualismo che si manifesta nell'insieme della nostra civiltà, ma che si presenta con la massima evidenza nel contrasto dei due grandi stili artistici che ha creato l'Occidente: quello che chiamiamo gotico e quello che culmina nell'arte classica italiana. Questa dualità, questa polarità che già si riscontra all'origine della cultura greca e che neanche il Medioevo slavo-bizantino ignora, confuta a meraviglia le teorie che scindono l'Europa in tre pezzi o, il che è lo stesso, la riducono alla sola Europa occidentale, precisamente perché le attribuiscono un'unità stilistica che essa non possiede. Poiché, ed è ciò che importa sottolineare, non si arriverebbe a una tale unità nemmeno spingendosi a una ulteriore più minuziosa divisione. La nostra civiltà è tutt'altro che un blocco d'un sol pezzo e ciò non solo se la si considera nella sua totalità, ma anche nelle sue articolazioni, sia principali che secondarie. L'unità che le è propria, non è quella di uno stile, cioè di un principio formale che non ammette nulla di ciò che potrebbe contraddirlo e che resta, in tutte le sue applicazioni, in tutte le sue variazioni, chiaramente fedele a se stesso; essa è una unità dialettica, l'unità di tesi e antitesi, di contrasti che sembrano inconciliabili e che nonostante ciò vengono conciliati, di movimenti, ora di differenziazione e ora di integrazione, che

producono forme varianti all'infinito, ma delle quali non si può dire che siano situate in un insieme che non è senza limiti né senza fisionomia particolare. È ciò che definisco come polimorfismo europeo.

La storia dell'arte, ancora una volta, è pronta a fornirci un'immagine direttamente afferrabile. Il polimorfismo non consiste soltanto nella molteplicità delle forme, ma altresì nella varietà di ciò che determina la loro somiglianza o dissomiglianza. A lato dei grandi contrasti, come quello tra il Nord e il Mezzogiorno, che è il più grande di tutti, ne esistono di minori, come quello meno appariscente, ma che pur relativizzandolo lo conferma in qualche maniera, tra il Nord e il Sud di ogni Paese europeo, completati, è logico, da un numero incalcolabile di diversità locali, regionali, nazionali, cioè che trascendono il quadro, anch'esso variabile, delle nazioni. E tutto ciò è inoltre trascinato in un moto perpetuo di repulsione e attrazione, di influenze reciproche, di assimilazione, di compenetrazione parziale o totale. Lo storico che voglia vedere in questo gioco, deve imparare a sbrogliare ciò che si imbroglia, ma deve astenersi al tempo stesso dal dividere arbitrariamente una realtà che non conosce compartimenti stagni. Non gli è permesso di dividere l'Occidente in due metà autosufficienti, l'una nordica o atlantica e l'altra mediterranea, secondo il metodo egualmente inammissibile che Arnold Toynbee aveva applicato a ciò che egli chiama la Cristianità ortodossa, per dividerla in due o anche in tre civiltà distinte. La storia dell'arte medioevale ci insegna che il Nord e il Mezzogiorno, in quanto tendenze artistiche opposte, restano inseparabili nonostante la loro incompatibilità manifesta, e che l'arte bizantina, nonostante la sua diversità dall'arte occidentale, ha avuto una parte importante nella formazione dei due principali stili di quest'ultima, quello gotico dell'Île-de-France e quello italiano della Toscana.

Pur sapendo come questi due stili contrastino tra di loro, vediamo che la storia dell'arte europea non è fatta della loro semplice opposizione, ma piuttosto della loro competizione e assimilazione reciproca. Quest'ultima non è mai completa e l'insieme che ne risulta non è mai di parti uguali. Il Nord trionfa nel Nord, l'Italia resta fedele all'Italia: il che non impedisce che la loro compenetrazione sia intensa e feconda. Lo stile gotico, nato nel *domaine royal*, si irradia sul resto dell'Europa, eppure il risultato non è lo stesso se si tratta da una parte della Germania o dell'Inghilterra, e dall'altra dell'Italia o anche del Sud della Francia.

L'Inghilterra e la Germania, evidentemente, non hanno riprodotto tale e quale il gotico dell'Île-de-France; l'hanno interpretato, ognuna modificandolo secondo le proprie tradizioni antiche e il proprio gusto innato, rimanendo fedeli, peraltro, all'essenziale del suo spirito: il gotico inglese, tedesco e francese, come le diverse varianti del gotico fino in Polonia e in Ungheria, sono le diverse espressioni di una stessa profonda tendenza e di uno stesso principio formale. Questo è ancora il caso, con qualche riserva, della Spagna; ma non lo è più per l'architettura gotica italiana, né per quella, autoctona, della Francia meridionale. Sono cambiate le proporzioni, l'orizzontale vi combatte o domina la verticale, lo spazio ci accoglie e non ci aspira, il muro diafano si dilata e dissolve il proprio sortilegio, la volta non è più essenziale, può sparire e con essa cadere tutto il sistema di archi rampanti e di contrafforti. Forme prese in prestito senza relazione con lo spirito dell'insieme non costituiscono uno stile. Santa Croce a Firenze, malgrado l'arco spezzato e la decorazione ogivale, è agli antipodi di Amiens, non la si sente alta, la si sente larga, nell'interno ci sentiamo calmi e a nostro agio; nulla vi si slancia verso il cielo, non si sente nessun bisogno di alzare

gli occhi verso quel soffitto in legno che sarebbe un controsenso a Nord della Loira. A Santa Maria del Fiore v'è il pesante cornicione strapiombante sui grandi archi della navata centrale, che ci sconsiglia di gettare uno sguardo verso la volta. Il gotico italiano è un'arte del Mezzogiorno che ha preso in prestito dal Nord alcuni elementi ornamentali, e ciò è vero per gli scultori e i pittori come per gli architetti. Da Duccio a Giovanni Pisano fino alle ultime reminiscenze gotiche alla fine del Quattrocento, i goticismi hanno arricchito l'arte italiana, le hanno dato grazia, spirito, civetteria, ma non hanno nemmeno da lontano sfiorato le sue radici profonde. Naturalmente ciò non significa un giudizio sul suo valore; il gotico italiano non è il "vero" gotico, mentre è invece un'arte perfettamente capace di raggiungere la grandezza (una grandezza di essenza mediterranea), come dimostrano i due edifici che abbiamo citati, le cattedrali di Siena e d'Orvieto, San Petronio a Bologna, San Giovanni e Paolo e Santa Maria dei Frari a Venezia.

In quanto al movimento inverso, ossia la diffusione dell'arte italiana nei paesi del Nord, si crea dapprincipio una situazione del tutto simile. I castelli della Loira sovrappongono le finestre senza sottolineare i piani, Saint-Pierre di Caen, Saint-Eustache di Parigi, prendono a prestito la decorazione italiana, ma mantengono il verticalismo e la negazione del muro proprio al gotico. Nel secolo seguente, soprattutto nella sua prima metà, in Louis le Nain, in Callot, in Georges de la Tour, in le Sueur come in Claude e Poussin, si osserva una certa riserva, un certo ritrarsi, d'origine nordica e medioevale al tempo stesso, davanti alla troppo ossessiva organicità, l'eccessiva rotondità della forma italiana, che più tardi Le Brun e Mansard accetteranno, ma solo per sottometerla ad una specie di cura dimagrante e a una disciplina tutta razionale. Il Rinascimento tedesco non è che un

passaggio dal gotico tardivo a un barocco che se ne ricorda ad ogni momento. In Inghilterra del pari: la tradizione medioevale è così potente e così tenace che traspare sotto ogni travestimento vigolesco o palladiano; e anche il falso gotico del principio del secolo scorso vi resta, grazie ad essa, un vero gotico. Nel loro risultato finale, tuttavia, i due movimenti non si assomigliano affatto. L'infiltrazione del Nord in Italia, tutto sommato, ha il passo corto; l'invasione dell'Europa transalpina da parte delle forme italiane finisce in un trionfo. Né Rubens, né Velázquez, né Rembrandt sono concepibili all'infuori di questo irradimento dell'Italia al di là delle Alpi, né, in generale, alcuno degli scultori, dei pittori e degli architetti transalpini, tra il secolo XVI e la fine del secolo XVIII. L'arte europea dei tempi nuovi è un'arte *italianisé*, mentre non si potrebbe parlare di una "gotizzazione" generale dell'arte italiana fra il XIII e il XVI secolo. La penetrazione non raggiunge, da una parte e dall'altra, una uguale profondità, tuttavia, così com'è, essa resta nella storia dell'arte occidentale un fatto di primaria importanza. L'Italia resiste al Nord, il Nord resiste all'Italia – anche dopo aver ceduto su tutto il fronte a una spinta irresistibile, e sono queste lotte, queste riconciliazioni, queste alleanze e queste nuove fratture che fanno la grande ricchezza dell'arte occidentale.

Questa è soltanto una veduta sommaria della sua storia, una veduta a volo d'uccello che deve essere completata e corretta con delle osservazioni più precise. Arte del Nord, arte del Mezzogiorno, non sono, durante il lungo periodo preromanico e romanico, che tendenze opposte, ma diffuse, che non si cristallizzano affatto in modo definitivo prima della fine del XII secolo nel Nord, e prima dell'inizio del XV in Italia. L'arte romanica, al di qua e al di là delle Alpi, non possiede ancora una vera unità stilistica; non si saprebbe, in proposito, parlare di stile nel sen-

so che diamo a questo termine quando lo applichiamo all'arte gotica o all'arte classica italiana. Sarà invece possibile parlare di stili romanici, al plurale; ma designeremo così soltanto un gran numero di dialetti di cui alcuni erano destinati a servire di base a due lingue letterarie più lontane fra di loro di quanto non lo fosse stata alcuna lingua "parlata" latina da un'altra lingua "parlata" latina, ed elaborate l'una nel dominio dei Re di Francia e l'altra in Toscana, negli stessi luoghi, cioè, dove furono create le lingue letterarie, le lingue elevate, italiana e francese. Sono questi i due soli stili, nel vero senso della parola, che abbia prodotto l'Europa occidentale, perché il manierismo, il barocco, ed il rococò presuppongono l'arte classica dell'Italia, non sono che i suoi derivati e le sue fasi ulteriori, sotto le quali si nascondono dappertutto, salvo che in Italia e nella Francia del Sud, delle sopravvivenze e degli svolgimenti, paralleli, ma sotterranei, dello stile gotico. Così siamo portati ad osservare che i due stili occidentali furono creati ognuno da una comunità ristretta su un terreno assai limitato, ma che portavano, l'uno e l'altro, in sé, la possibilità di essere adottati da ambienti diversi, molto differenti da quello in cui erano stati dapprima elaborati, e di espandersi per conseguenza su uno spazio infinitamente più vasto.

Ora, nel mondo antico, nell'Europa bizantina e slava le cose avvengono più o meno nello stesso modo. Non è la Grecia, è l'Attica la vera culla dell'arte che partendo da Atene andrà a conquistare l'intero Mediterraneo. E l'arte bizantina, quella dell'XI e del XII secolo, la sola in possesso di quella perfetta coerenza che è il segno d'uno stile autentico, si forma alla corte imperiale, a Costantinopoli (sulla base, ben inteso, dello stile più vecchio, al quale dobbiamo Santa Sofia), per estendersi in seguito su un territorio immenso e subire delle alterazioni multiple. Bernard Berenson non ha dunque avuto torto nel dire (nel suo libro *Aesthetics and*

*History*, New York 1948, p. 173) che esistono per l'Europa, almeno prima del secolo XIV, solamente quattro capitali dell'arte: Atene, Costantinopoli, Parigi e Firenze. Soltanto, ed è su questo punto che non concordo più col grande critico scomparso, non ne consegua affatto che un'opera d'arte derivante dalla capitale, interamente improntata dello stile di cui questa è il focolaio, sia necessariamente superiore a un'opera di "provincia" della più estrema periferia in cui l'influsso di questo stile è appena sensibile. La qualità di un'opera non è la stessa cosa della purezza del suo stile; la reinterpretazione divergente, la deformazione di quest'ultimo può benissimo condurre ad un'opera di valore uguale se non ancora più elevato. Il grande scultore tedesco del XIII secolo che, in mancanza di un nome, chiamiamo il Maestro di Naumburg, ha ricevuto, secondo ogni probabilità, la sua educazione artistica nella Francia del Nord, pronto a dare prova in seguito di un genio molto personale e nello stesso tempo molto germanico. Di lui conviene dire non solo che non è francese (come leggiamo nello stesso libro a p. 172) ma che è grande *nella misura stessa* in cui si allontana dai suoi maestri, peraltro sublimi. La coerenza, la costanza (attraverso il suo stesso sviluppo), la potenza concentrata dello stile che rende possibile la sua diffusione, dipende dal fatto ch'esso è fermamente impiantato su di un terreno ristretto, la cui misura è più prossima a quella di un vigneto che non a quella di un impero. In Borgogna, nell'Angiò, in Normandia il gotico non è già più quello dell'Île-de-France; Siena, così vicina a Firenze, già non rappresenta più che un ramo del grande albero genealogico delle forme italiane. Ma i pittori di Siena o di Venezia sono forse sempre inferiori a quelli di Firenze, e la cattedrale di Bourges non è un capolavoro, pari a quella di Chartres, di Reims, e d'Amiens?

È appunto questo che mostra, nel campo dell'arte, il polimorfismo europeo. In ogni luogo, oltre ai grandi focolai centrali,

il cui ruolo resta preponderante ed unico, si produce un lavoro incessante di adattamento, d'assimilazione e di dissimilazione, che porta quasi sempre a nuove creazioni. Vediamo dappertutto formarsi delle correnti particolari, delle scuole regionali o locali, delle sfumature nazionali, degli innumerevoli stili (nel senso ristretto e comune della parola) collettivi e individuali. Anche là dove per una volta la severa e significativa unità stilistica è raggiunta comincia subito il processo di differenziazione. Ancora una volta: l'Europa rappresenta una civiltà del movimento e del dialogo. Ciò si manifesta nella sua arte, ma altrettanto bene, come vedremo, nelle lettere, nel pensiero e nell'insieme della sua vita sociale e culturale.



## Capitolo terzo

### Le caratteristiche nazionali

Nulla è più attraente e nel contempo più pericoloso di esprimere giudizi generali su un popolo e su ciò che lo distingue dal popolo vicino. Da un lato è impossibile, quando si prende contatto con l'estero, non rimaner colpiti da ciò che vi si trova di strano (l'identità etimologica di queste due parole è in se stessa un fatto assai eloquente); dall'altro lato non appena si tenti di formulare in termini esatti l'impressione avuta, si giunge a una generalizzazione francamente falsa o di cui si sa molto bene che è vera solo a metà.

Quando si guarda con i propri occhi non si può fare a meno di rendersi conto che gli Spagnuoli non sono sempre spacconi, né i Russi indolenti, o gli Scozzesi avari. Né si può fare a meno di convincersi che anche una lunga serie di aggettivi non basta per definire la fisionomia di un popolo o di un Paese. Tuttavia, questi tentativi azzardati di definizione non sono privi di ogni valore, e alcune di queste definizioni contengono certamente almeno una particella di verità. Si tratta, volendo adottare un metodo sano in questo campo, non di ricercare nuove definizioni, né di ritoccare quelle vecchie, ma piuttosto di indagare *a che cosa* le definizioni, del genere di quelle che abbiamo citato, si riferiscano veramente. Tutti gli Scozzesi non sono avari, ma una certa tendenza alla parsimonia, dovuta in parte alle tradizioni della Chiesa presbiteriana e in parte semplicemente alla relativa povertà del Paese, è però un tratto autentico del carattere scozzese, quale la storia ha formato. Afferrarne il significato, vuol dire

integrarlo in un tutto intelligibile che non è una somma di qualità, anche meno di vizi e di virtù, ma qualcosa di infinitamente complesso, un'anima collettiva, che tuttavia non si compone di anime individuali, e che si può tentare di descrivere, ma non di definire in termini scientificamente chiari e distinti.

### *Natura e cultura*

Il carattere nazionale non ha nulla d'immutabile, di stabilito per sempre ed è il prodotto di tutta la storia di una nazione. La scienza del secolo scorso, guidata da un rigoroso positivismo, ha tentato invano di ridurlo esclusivamente all'effetto di questa o di quest'altra "causa", d'ordine antropologico o geografico. L'applicazione grossolana dei metodi delle scienze naturali a un campo che appartiene essenzialmente alla conoscenza delle cose umane, ha prodotto soltanto teorie false e che hanno al massimo esercitato un'influenza nefasta completamente al di fuori di ogni dottrina scientifica. In fin dei conti è a questo scientismo primitivo che si deve tanto la riduzione di ogni sviluppo storico alla dinamica elementare di una "lotta di classe" quanto la sua riduzione alla lotta delle razze, culminante nell'ideologia del sangue, del suolo e dello "spazio vitale". Sforzarsi di dedurre il carattere nazionale da certi dati preculturali, siano essi di ordine biologico o economico e sociale, vuol dire confondere la materia e la forma, i materiali di cui dispone l'umana creazione, e la creazione stessa.

La formazione di una nazione, e di conseguenza di un carattere nazionale, è certamente impossibile e perfino impensabile senza una base etica e geografica ben definita. Per fare una nazione ci vogliono un popolo e un territorio; l'errore comincia quando si suppone che i caratteri preculturali, cioè quelli antropologici e geografici di quel popolo e di quel Paese, bastino a determinare, anche solamente nelle linee generali, la fisionomia

della nazione che ne scaturirà nel corso della storia. Tale errore appartiene alla stessa categoria di quello dei teorici dell'architettura e dell'arte del secolo scorso, i quali cercavano, come Gottfried Semper, di dedurre la diversità degli stili da quella dei materiali che si impiegavano nei tempi primitivi nelle costruzioni, come dalla confezione degli oggetti usuali. Ed è dalla stessa filosofia o piuttosto dalla stessa mentalità, trionfante verso la metà del secolo, che ha origine quell'altro materialismo storico che ha per idea centrale la lotta, non delle classi, ma delle razze.

La nozione di razza appartiene nettamente all'antropologia, in quanto questa è una scienza naturale. Dovremmo proibirci una volta per tutte l'impiego di questa parola nel senso vago che riveste nella conversazione, nel giornalismo e perfino in qualche opera derudizione. Potremmo immaginarci, per esempio, che, quando si parla di "razza celtica" o di una razza che abbracciasse l'insieme delle genti che parlano una lingua di derivazione indoeuropea, sia esistita nei due casi una reale unità di razza, nel senso esatto, cioè a dire antropologico, della parola? Tale idea non si basa che sulla confusione, purtroppo molto frequente, tra i dati studiati dall'antropologia (indice cranico, pigmentazione, eccetera) e quell'altro dato di ordine affatto diverso che è il linguaggio. Sono esistiti Celti biondi, alti, dal cranio ovale; sono esistiti anche Celti bruni, di statura media e dalla testa rotonda; ma tutti i popoli celtici parlavano lingue che appartenevano allo stesso gruppo dentro la grande famiglia delle lingue indoeuropee. Certamente, la comunità linguistica è sempre indice di una certa comunità di cultura, ma né l'una né l'altra hanno nulla a che fare con la questione delle razze. Il grande linguista Antoine Meillet credeva di poter parlare di una "nazione" indoeuropea nel senso culturale e non politico della parola; ma la comunità di credenze, di costumi, di situazioni che egli così designava non presuppone affatto una

parentela reale, la discendenza da antenati comuni. Non è la natura, è la storia che produce comunità di quel genere.

Tutte le grandi nazioni dell'Europa, antiche e moderne, sono fondate su una mescolanza di razze ed è per questo che è quasi impossibile caratterizzare ciascuna delle tre razze europee se non con caratteristiche puramente fisiche. Si è detto tuttavia, con un certo colore di verosimiglianza, che la razza alpina è particolarmente attaccata all'agricoltura, che la razza nordica è stata sempre incline alla guerra, all'avventura, alle grandi spedizioni marittime, alla "vita pericolosa", e che la razza mediterranea ha dato prova di una potente sensualità unita a grandi doni artistici. Queste osservazioni, anche se fossero esatte, non potrebbero essere che di debole aiuto per colui che cerca di descrivere il carattere nazionale di un popolo d'Europa, in primo luogo a causa della loro generalità eccessiva e poi perché si ha sempre davanti, nella realtà, non una razza pura, ma una mescolanza assai complessa di razze.

Alcuni erano inclini (prima del razzismo) a parlare con orgoglio della purezza della loro razza, ma la storia ci insegna che avremmo piuttosto diritto di inorgoglierci della sua impurità. La base etnica della Grecia e di Roma è, in questo senso, impura quanto quella della Francia, dell'Inghilterra, dell'Italia, della Spagna o della Germania. Quanto alla dose di elementi razziali che formano un popolo, è impossibile calcolarla in maniera esatta e non si può prevedere il risultato di quella mescolanza o di un'altra. L'immigrazione negli Stati Uniti è regolata secondo certi principi originari del secolo passato, i quali, anch'essi, potrebbero essere qualificati, di diritto, come razzisti; ma per ciò che riguarda i risultati di questa regolamentazione, questi non si riveleranno che in un lontano futuro, e intanto ci saranno altri fattori che agiranno senza che abbiano nulla a che fare con l'indice cranico, gli stessi che in meno di due secoli hanno creato,

in ciò che ha di particolare, la civiltà americana attuale, e il tipo umano del cittadino degli Stati Uniti.

Una mescolanza di razze nordiche e mediterranee è all'origine sia del popolo inglese che di quello greco, ma gli effetti di questo miscuglio sono stati ben differenti nei due casi, e la cultura nazionale (radicata nell'insieme dell'Europa) che ha prodotto Shakespeare è ben lungi dall'assomigliare, anche solo sotto certi aspetti, a quella che ha prodotto Platone. La composizione razziale non ci ragguaglia neppure sufficientemente sulla base etnica di una nazione, e ancora meno su quella nazione stessa, formatasi a poco a poco attraverso una lunga serie di opere e di avvenimenti.

È da rigettare nello stesso modo l'altra grande tentazione scaturita dal positivismo trionfante che consiste nel volere spiegare le particolarità nazionali con le proprietà dell'ambiente naturale nel quale si era formata la nazione. Ciò non toglie che questa maniera di vedere è molto più naturale e più giustificata di quella che ha servito di base alle teorie razziste.

Non si può negare l'influenza del suolo e del clima d'un paese sul carattere degli abitanti; ed essa fu riconosciuta già nel V secolo prima della nostra era da un medico greco, autore del trattato anonimo su *le arie, le acque e i luoghi (abitati)*. In questa operetta si esaminano quattro fattori: il rilievo e il contorno del suolo; il grado di umidità; la temperatura; la stabilità o la instabilità del clima in rapporto alla frequenza dei temporali. Lo spirito combattivo e inventivo degli Europei, a paragone con i popoli dell'Asia, è spiegato con i cambiamenti più o meno bruschi di temperatura e con il grado d'umidità proprio del clima europeo, poiché, secondo l'autore, «stimolano l'intelligenza e si oppongono a ogni stagnazione». L'osservazione, benché un poco sommaria senza dubbio, non è priva di verità. Da allora sono state fatte innumerevoli osservazioni di questo genere che hanno sempre l'inconveniente di

rimanere un poco vaghe, ma che per questo fatto stesso si sottraggono al pericolo di diventare troppo sistematiche. Solo alla fine del XIX secolo il determinismo geografico fu elevato a principio da un brillante erudito, Friedrich Ratzel, e dalla sua scuola.

Secondo il Ratzel, la storia di un popolo, il genere delle sue occupazioni, la sua cultura sono in gran parte, se non interamente, determinati dal territorio che occupa, e che è come la materializzazione del suo destino. L'isola, la steppa, il deserto, la foresta, la montagna, producono ogni volta un tipo di civiltà che resta fedele alla sua origine e che l'uomo non potrebbe cambiare a volontà. Alcune osservazioni del Ratzel erano valide e sono rimaste feconde; ma nell'insieme, il suo metodo è aberrante, come ha dimostrato, pur traendo profitto dai suoi lavori, la scuola francese di "geografia umana". Il Ratzel non ha tenuto abbastanza conto dello sforzo umano e dei cambiamenti che esso produce nella natura circostante. Le regioni industriali d'Inghilterra, del Belgio, o della Francia del Nord, sono sempre lo stesso "ambiente naturale" che erano una volta? Il fatto che la Gran Bretagna sia un'isola ha sempre le stesse conseguenze che aveva nel passato? Il territorio, il suolo non ci offrono in verità che delle risorse, delle possibilità delle quali noi possiamo fare usi molto differenti. Un'isola può isolare ma essa ci può anche spingere a entrare in contatto con diversi Paesi vicini e lontani: tali sono stati i diversi destini della Sardegna e della Corsica da una parte, della Sicilia dall'altra. Salvo casi estremi, non v'è alcuna rigida relazione tra la configurazione di un Paese e il destino dei suoi abitanti. L'uomo è capace di cambiare la superficie della terra, e anche di cambiare *se* stesso, per adattarsi a quello che la terra gli offre.

Cercare un rapporto diretto tra un dato geografico qualunque e un qualunque carattere nazionale è un'occupazione assai inutile. Considerando l'insieme delle cose si possono scorgere certi con-

trasti elementari, l'influenza dei quali è stata sempre riconosciuta, e tra i più importanti si potrebbero mettere quello tra la pianura e la montagna e quello tra il Nord e il Sud. I montanari sono sempre in ritardo sugli abitanti della pianura, le forme della loro vita civile sono più rozze e più vicine alla natura. Quanto al contrasto tra il Nord e il Sud, abbiamo già visto che si traduce non nella differente rapidità di sviluppo, ma (tra l'altro) in due tipi opposti di creazione artistica. Tuttavia osserveremo che il rapporto di questi due grandi contrasti con i caratteri nazionali europei è molto complesso, poiché, da un lato, le nozioni di Nord e Sud, di pianura e di montagna, sono troppo estese per coincidere con le divisioni nazionali e, dall'altro, quasi ogni Paese europeo si trova in possesso delle proprie pianure e delle proprie montagne e soprattutto del suo Nord e del suo Sud, puramente relativi, che in qualche modo competono con il Nord e con il Sud assoluti, ma non solamente geografici, dei quali ci siamo occupati nel capitolo precedente.

La terra natale agisce profondamente sull'uomo e sulle sue creazioni, ma lo fa mediante la sua sensibilità e la sua intelligenza. Il carattere di un popolo è il risultato della sua storia, l'espressione della sua cultura. Questo carattere è una realtà, ma diviene una finzione, non appena si cerca di dedurlo da un semplice dato naturale o da una combinazione di questi dati. Non vogliamo dire con questo che ogni esame dell'ambiente naturale in cui si sviluppano una cultura e una nazione sia superfluo; solamente, siccome si tratta di cose umane, ci tocca distinguere tra i materiali di cui si serve la creazione culturale e le forme che essa produce, ricordando, nello stesso tempo, che non vi è arresto nella continuità del divenire e che le forme create dall'uomo diventano a loro volta i materiali di una nuova creazione.

La natura propone, la cultura dispone, ma la seconda non saprebbe fare a meno della prima, ed è per questo che esse rimangono inseparabili e si affrontano costantemente in seno a una cultura già costituita. Questa comporta alla sua base un fondo di attitudini, di nozioni e di usanze, che si conserva specialmente tra le popolazioni delle campagne e che ho chiamato, nel mio libro sulla Russia, “cultura orizzontale”. Questa è come una seconda natura rispetto a quella delle città e dell’élite intellettuale, cioè rispetto a quella “cultura verticale” che è considerata come la vera cultura o la cultura propriamente detta. Ora è chiaro che un contadino rappresenta, nella maggior parte dei casi, molto meglio di un cittadino, la materia etnica, se così si può dire, di cui è fatta una nazione, e che le sue occupazioni, il suo genere di vita sono tali che lo avvincono in maniera ben più stretta al suo ambiente naturale, di cui non può evitare di subire l’impronta. Ci si potrebbe dunque domandare se non è lui che personifica i tratti più salienti del carattere nazionale e se non si debba ricercare l’espressione più chiara di questo nei costumi, le credenze, le arti popolari, in tutto ciò che costituisce e perpetua la cultura orizzontale. Ora sembra che la risposta a questa domanda non possa essere che negativa.

### *Popolo e cultura*

Il carattere nazionale è l’insieme delle caratteristiche per le quali una nazione differisce da un’altra ma ciò che c’è di più particolare in ognuna, non è la vita delle campagne, il folklore, la cultura contadina di tradizione orale. Un contadino francese è meno diverso da un contadino inglese o tedesco di quanto non lo siano un rappresentante di commercio o un intellettuale francese nei confronti dei loro colleghi dei Paesi vicini. È molto maggiore la diversità tra *Amleto* e *Berenice* che non tra una canzone o una



danza folkloristica del Warwickshire e una canzone o una danza del Poitou o della Borgogna. Allo stesso modo, un Celta, ai tempi di Cesare, era molto più vicino a un Germano, di quanto non somigli oggi un Bretone, per il suo modo di vivere e le sue disposizioni psichiche, a un Frisone o a un Bavarese. Le differenze tra le nazioni europee, invece di diminuire, si accentuano con i secoli, e solo da circa cinquant'anni questa tendenza è largamente compensata dalla potenza livellatrice della tecnica onnipotente. Se ci prendiamo la cura di distinguere, nel folklore di ogni nazione, gli elementi primitivi di quelle caratteristiche che appartenevano prima all'alta cultura e che poi sono discese al livello della cultura popolare, non si tarderà a constatare che i caratteri propriamente nazionali di quel folklore provengono dagli elementi della seconda categoria molto più che da quelli della prima. Non si potrebbe desiderare una migliore conferma del fatto che il carattere nazionale, lungi dal preesistere allo sviluppo storico della nazione, non si forma che a poco a poco, e non è lui stesso che il frutto di una lenta maturazione nel quadro di una vita nazionale.

Certo, si può ammettere, come si fa per la persona umana, un numero più o meno ridotto di tratti caratteristici "innati"; ma, dopo tutto, gli adulti non sono meglio differenziati tra di loro dei bambini, e non è forse naturale il paragonare questi ultimi ai popoli primitivi e i primi alle nazioni evolute? La Gallia merovingica non è che un mazzetto di possibilità, in confronto alla Francia di San Luigi o a quella di Luigi XIV; tutte e due infinitamente più articolate, più ricche di contenuto e in possesso di una personalità assai più spiccata di quella embrionale, che si sviluppa vagamente ai tempi di Clodoveo o della regina Brunehaut. Ora questo esempio suscita un nuovo problema; poiché, se si può appena parlare di carattere nazionale francese (o gallo) all'epoca merovingica, questo carattere è forse uguale a quello

del secolo XIII o XVII? Volendo riflettere, non si risponderà a questa domanda con un sì e neppure con un no. Infatti, il carattere nazionale cambia, pur conservando una certa identità; alla fine di quattro secoli sarà lo stesso e non lo sarà più; un po' come un uomo di quarant'anni non è più lo stesso, restando però, per certi aspetti, quello che è stato a venti anni. Dire che il carattere di una nazione, come quello di una persona, è frutto della sua storia, è come rifiutare di immaginarlo diversamente che in un continuo cambiamento, perdendo una caratteristica, acquistandone un'altra nuova, e senza cessare, attraverso tutti questi cambiamenti, di conservare un'identità più o meno riconoscibile.

Il fatto che cambi, che abbia sempre cambiato, è ciò che distrugge a priori ogni tentativo di farlo derivare dai semplici dati naturali, come anche di fissarlo in prossimità di questi dati. Il carattere della nazione può essere profondamente modificato o anche trasformato del tutto da una forte influenza religiosa (per esempio quella di Calvino nella Svizzera romanza e in Scozia), con l'adozione di un nuovo sistema di educazione o di propaganda (come abbiamo visto ai nostri giorni nei Paesi a regime totalitario), da gravi cambiamenti economici (come la rivoluzione industriale, la cui influenza fu profonda sul "carattere" di tutti i popoli occidentali). Verso il 1140 il Papa Eugenio III diceva degli Inglesi che formavano una nazione «ben dotata e che si sarebbero potuti preferire agli altri se non ci fosse stato l'ostacolo della loro estrema leggerezza» e due secoli più tardi Wycliffe scriveva ancora dei suoi compatrioti che avevano «la luna come pianeta, a causa della loro incostanza»; giudizio che nessuno avrebbe ripetuto all'avvento di Cromwell, e neppure al tempo della Regina Vittoria. Ma, in realtà, come si è venuto formando il carattere nazionale inglese?

Non v'è altra risposta a questa domanda della stessa storia della nazione inglese. Ora, questa non si è costituita definitivamente se non dopo la conquista normanna. Due secoli dopo questa conquista, la lingua inglese era già formata, nelle sue grandi linee, quale la conosciamo oggi; e il travaglio che l'aveva prodotta fa parte di quel grande processo che, nel corso dei secoli, ha costituito la nazione e il carattere inglese quali oggi ci si presentano. Si può dire che il periodo antecedente alla conquista è il periodo di raccolta dei materiali e che gli otto secoli che seguirono furono quelli della creazione delle forme. Ma, d'altra parte, la materia prima traspare ancora oggi, sia pure attraverso tutto quello che i secoli ne hanno potuto fare, e non è impossibile riconoscere in pieno ventesimo secolo almeno qualcuno degli elementi "naturali" sulla base dei quali venne costruita la cultura inglese.

Un popolo di rudi contadini in un'isola battuta dai venti e dalle piogge; ecco il primo aspetto dell'Inghilterra, ancora riconoscibile ai nostri giorni, un aspetto nel quale si confondono natura e cultura, ma nel quale domina la natura. Quel contadino è energico e tenace, ha gusti semplici, una sensualità franca ma rozza, ama l'aria aperta, le bevande forti e i colori vivaci. Ora, quel contadino continua a vivere, ancora ai giorni nostri, in un gran numero d'inglesi, anche fra quelli che abitano in città, che svolgono attività che non assomigliano affatto alle sue.

Nel romanzo di Wells intitolato *Anna Veronica* il padre del personaggio principale sceglie i libri che si accinge a leggere, unicamente per il loro titolo, dando la preferenza a quelli che hanno un aggettivo che designa un colore, come l'*Uomo giallo*, il *Parapioggia azzurro*, o il *Mostro verde*, un libro dal titolo "cromatico" gli pare più degno di essere letto di un altro. L'ironia è fondata, nel nostro caso, su un'osservazione esatta. È commovente vedere come gli Inglese di condizione modesta, residenti nella triste pe-

riferia delle grandi città industriali e abituati a lunghe giornate senza sole, godono di ogni macchia di colore un po' gaia. L'ingenuità del loro gusto dipende dal fatto che ogni colore vivace pare loro bello. Questo tratto, per se stesso insignificante, acquista rilievo se si pensa che appartiene a tutto uno strato primitivo della mentalità britannica. L'amore per gli esercizi violenti, il disprezzo per le complicazioni intellettuali, una certa pesantezza di maniere, la mancanza di scelta gastronomica, tutto questo, come l'istinto sublime di indipendenza collettiva e di responsabilità personale, fa parte dello stesso fondo ancestrale, corrisponde a ciò che vi è di meno "coltivato", di più rustico nel carattere inglese.

Osservazioni dello stesso genere possono essere fatte per un campo differente, quello del linguaggio. Dal momento che una lingua si è formata, è possibile discernere quello che esiste già da ciò che è una nuova creazione. Così certi caratteri generali, fonetici e altri, dell'inglese, possono essere contrapposti agli sforzi più o meno coscienti di quelli che l'hanno parlato nel corso dei secoli, alla lingua letteraria e a quelle della "buona società". Questo fondo primitivo e popolare non è sparito, è sempre là, è percepibile attraverso tutte le innovazioni e tutte le raffinatezze, e spiega molte cose del magnifico destino della lingua e della letteratura inglese. Il filosofo Girolamo Cardano, che aveva visitato nel 1552 la Scozia e l'Inghilterra, ci narra dello stupore che gli aveva fatto la lingua inglese paragonata a quella italiana: «Perché – scrive – appoggiano la lingua sul palato, storcono le parole in bocca e mantengono attraverso i discorsi un incessante strider di denti». Tre secoli e mezzo più tardi, noi troviamo in un romanzo di E. M. Forster un'analoga osservazione, e cioè che, in contrasto con l'untuosa fonetica italiana, ogni parola inglese è «altrettanto dura, altrettanto distinta e incompiuta come un pezzo di carbone». Naturalmente il sottile scrittore non ignora

che esiste un eloquio inglese soave e melodioso; e sappiamo del resto quale musicalità alcuni grandi poeti hanno saputo infondere in questa lingua così poco musicale per se stessa; tuttavia la qualità della materia da loro impiegata è ben lungi dall'essere comune, e il rude fondo antico sussiste ancora e conferisce un sapore e un valore particolare a tutto ciò che si è potuto creare servendosene e trasformandolo nel corso dei sei secoli che separano Chaucer da James Joyce.

Più di ogni altra, la lingua inglese è cultura, e questo fa sì che la differenziazione sociale vi appaia a un livello sconosciuto altrove; ma per quanto cultura, la natura vi è presente lo stesso, e non solo nella fonetica, ma anche nel vocabolario e nella sintassi. Il carattere di questo popolo si esprime in ciò che vi è d'innato, qualunque sia il suo sottofondo contadino o, in maniera più generale, lo spirito pratico, lo spirito d'iniziativa che ne ha fatto una nazione, non di eterni contadini, ma di marinai, di mercanti avventurosi, di esploratori e di conquistatori del mondo. Nessun'altra lingua europea è dominata fino a tal punto dal verbo, cioè dall'espressione del movimento, dell'azione, dell'energia in atto. Nessun'altra è così adatta a formulare il comando, l'ingiunzione, l'interruzione, a indicare con altrettanta forza e chiarezza ciò che si fa o ciò che si deve fare.

Tutte le sfumature del movimento e dell'azione trovano in inglese il verbo che corrisponde esattamente ad esse senza che sia necessario adoperare un avverbio, né alcun giro di frase specifico o esplicativo. Un esempio celebre è il verbo *to kick*, "colpire col piede" che non ha equivalente in nessuna lingua d'Europa. Tutta la frase inglese è come penetrata dal verbo che ne fa scaturire il ritmo e ne determina la cadenza. Alla concisione energica della frase corrisponde la brevità della parola di cui la prima sillaba, se ce n'è più di una, tende ad essere fortemente accentata.

Un monosillabo è sufficiente per ogni genere di movimento familiare, come “andare”, “camminare”, “correre”, o per degli stati come “esser seduto”, “stare in piedi”, che si esprimono ugualmente in inglese con verbi attivi. La espressività incomparabile di una parola come *stop* (imperativo del verbo *to stop*, fermare) le ha aperto la strada in tutte le lingue del mondo, e lo stesso spirito di risorsa, la stessa economia di mezzi si manifestano nell’uso di altri monosillabi agili e incisivi che basterebbero quasi a tutte le necessità pratiche del linguaggio. Solamente, poiché non sono i soli, esiste, a lato di questo glossario, un altro vocabolario di sfumature molto diverse, di origine francese o latina. Un privilegio molto importante di questa lingua è costituito dal fatto che con essa si può spaziare su una vasta gamma e che essa permette una varietà infinita di combinazioni situate tra i due poli. Vi regna una gerarchia molto classica e molto reale, come nella società che l’ha formata a sua immagine. In questo Paese, la cultura, come vedremo ancora, rifiuta di opporsi alla natura, ma non teme di allontanarsene per raggiungerla poi alla fine del sentiero, sublimata e gloriosa, tale che nulla possa più distinguere da quella stessa cultura. Se vogliamo trovare in Europa un Paese dove la distanza, non ideale, ma reale, tra le due e di conseguenza la differenza tra la cultura orizzontale e la cultura verticale siano ridotte al minimo, bisogna lasciare l’Inghilterra e recarsi, come adesso faremo, in Ispagna.

Ma accontentiamoci per il momento di rilevare che il carattere nazionale non si lascia cogliere né dalla natura di un Paese, né da ciò che la cultura di quel Paese offre di più vicino alla natura. È sempre e dappertutto il prodotto della storia, come la stessa nazione, in quanto distinta dalle tribù e dalle popolazioni che non hanno storia e che la storia non conosce. Tutto ciò che ci sembra come particolarmente francese, inglese o tedesco, non procede

da qualche dato naturale invariabile, ma da quelle grandi opere umane che si sono formate in secoli di sforzi e che si chiamano Francia, Inghilterra, Italia. Un Tedesco è quello che è, non in quanto un esemplare di una specie particolare di esseri umani, del tutto simile ad altri esemplari della stessa specie, ma per il fatto di appartenere, al di là della sua unicità personale, a una grande comunità che ha vissuto una storia che non appartiene che a lei, una storia che ha avuto un Barbarossa e un Lutero, un Kant e un Bismarck. Gli Inglesi sono “insulari”, non perché abitano un’isola, ma perché l’abitano da molto tempo, ciò che li ha spinti a impregnarsi di questa insularità di cui si può dire che è un prodotto tanto della storia quanto della geografia. E la “douce France”, ugualmente, non è solo una terra privilegiata quanto al suolo e al clima, ricca di luoghi fertili e piacevoli; questa dolcezza tanto vantata è, in fin dei conti, una qualità umana e che fu conquistata da un lavoro umano lungo e duro.

Così, il carattere nazionale guadagna molto a essere capito precisamente come il carattere di una nazione e non come quello di un popolo. Questo ultimo termine è ambiguo, sebbene non ci se ne renda sempre conto, ma ciò che abbiamo detto poco fa resta vero per ciascuno di questi due significati principali. Quando lo impieghiamo per designare l’insieme degli abitanti di un Paese, pensiamo a un insieme non articolato, il quale si articola quando il popolo si trasforma in nazione e acquista, per ciò stesso, un carattere che merita che se ne parli. Mentre, se intendiamo per “popolo” i contadini o in generale la gente senza educazione “superiore”, ci inganneremo, se crederemo di trovare tra di loro i tratti più salienti del carattere nazionale. È vero che ai nostri giorni ogni particolarità dilegua rapidamente negli strati superiori di una società che diventa sempre più internazionale, ma ciò non ci autorizza per nulla a

pensare che l'origine di questi caratteri debba essere ricercata unicamente o principalmente negli strati inferiori di essa. Le particolarità nazionali caratterizzano la nazione intera, cioè il popolo nel vero senso della parola, nella sua attività di creazione culturale, articolato e differenziato secondo le esigenze di quella creazione. Una differenziazione, una gerarchia esistono sempre, nessuna nazione saprebbe farne a meno; ma la struttura interna delle società così costituite è lunga, nonostante ciò, dall'essere dappertutto la stessa. Nella Russia di una volta, la cultura orizzontale, quella del popolo nel secondo significato della parola, era in se stessa molto ricca, ma non aveva quasi nulla in comune con quella delle classi superiori. Mancavano i gradini che in altri Paesi servono di passaggio dall'una all'altra. Ne esiste una, tuttavia, dove questi gradini sono poco visibili, ma ciò accade perché non è neppure visibile la distinzione stessa tra queste due culture.

### *Il miracolo spagnolo*

«Tutto ciò che la Spagna ha fatto di veramente grande è stato fatto dal popolo». Ortega y Gasset ce lo dice e pare effettivamente incontestabile che la cultura nazionale, più che in tutti gli altri Paesi d'Europa, abbia in Spagna un carattere che sarebbe difficile qualificare altrimenti che con la parola "popolare". L'asserzione di Ortega è giustificata non solo dai vasti movimenti spontanei della collettività, come la conquista dell'America o la rivolta contro Napoleone, ma nello stesso modo, se non di più, proprio nel campo della cultura. Rileviamo in primo luogo questo fatto importante: l'elevato grado di saturazione poetica propria della lingua castigliana, della lingua parlata, dell'idioma quotidiano del popolo minuto è ancor più manifesto di quello del linguaggio delle persone colte e della lingua scritta o letteraria. Secondo George



Borrow, contemporaneo inglese di Merimée e innamorato, come lui, delle cose di Spagna, la lingua di questo Paese sarebbe anche più grande della sua letteratura, il che non vuol dire che questa letteratura sia di second'ordine o che non abbia saputo trarre vantaggio dalla ricchezza eccezionale della lingua, ma che in questa prevalgono gli elementi immaginari ed espressivi, ancora ai nostri giorni, e come è raro che accada altrove, sugli altri, discorsivi e pratici, ciò che le permette di partecipare più strettamente, più attivamente che non si veda in nessun'altra parte al travaglio della creazione poetica e letteraria.

Si rimane colpiti nell'osservare, a questo riguardo, come nessun'altra lingua di Europa possieda un tale numero di proverbi e di detti popolari così stupendi. Non basta dire che i discorsi di Sancio Panza, in Cervantes, ne sono costellati! quei discorsi sono quasi integralmente composti con essi. Parimenti, in nessun Paese, le forme antiche finemente cesellate e ammorbidite da un lungo uso della poesia popolare sono rimaste fino ai nostri giorni così diffuse nel popolo, pur mantenendo la capacità di rivestire un valore letterario sempre nuovo. I migliori poeti, come Federico Garcia Lorca, se ne ispirano ancora, come se ne sono ispirati sempre attraverso i secoli più ermetici, più delicatamente artificiosi, compreso il principe della metafora, il Mallarmé dell'età d'oro, Góngora. Questi, del resto, sarebbe rimasto ancor meno meravigliato del Montaigne nel trovare una ricca messe di immagini nella conversazione della sua cuoca. La poesia, in Spagna, non ha mai cessato di nutrirsi della poesia diffusa nella lingua di tutti i giorni, finché questa non sia contaminata da quella che si stampa, dopo averla ridotta a formule prive di estro e di freschezza. La prosa letteraria non trascura di servirsi della lingua parlata, specialmente di quella del popolo minuto, che è rimasta elastica e vivace. La lingua che si sente parlare su un mercato di paese non è

quella dei giornali, è ancora, nonostante i cambiamenti avvenuti, quella che è alla base del romanzo picaresco, del *Don Chisciotte*, del dramma di Lope o di Tirso da Molina. In principio dunque questa lingua, di cui vuol servirsi l'uomo di lettere, è l'espressione naturale di tutti e di ognuno.

Inseparabile dalla poesia, lo è anche dalla saggezza, quella di Sancho, ma anche da quella del suo padrone, il nobile cavaliere. Una stretta alleanza li unisce del resto al gesto. È caratteristico che uno Spagnolo riconosca uno straniero più che dall'accento, dai gesti che accompagnano le sue parole, gesti che non riesce ad armonizzare completamente, come fanno invece coloro che hanno per lingua materna il castigliano. Il passaggio da questo gesticolare, dosato sottilmente, accentuato e ritmato, alla danza è naturale, e anche questa costituisce, in questo Paese, un linguaggio artistico accessibile a tutti, inconsciamente creativo, un'arte che non è costruzione dell'intelletto, ma spontaneo sbocciare della gioia di vivere. Ciò è vero ugualmente per quel che riguarda il canto e la musica dette popolari, di cui l'altra musica, quella "dotta", non è che un fedele derivato e che, d'altronde, non si priva affatto di frequenti ritorni all'origine. Per le arti plastiche, la scultura policroma è senza dubbio l'esempio migliore di un'arte d'origine e di essenza nettamente popolari, del tutto estranea a una presa di coscienza estetica davanti alle opere che produce, e che ciononostante ne ha create di molto belle fino alla fine del XVIII secolo e anche (benché di rado) dopo; opere, che solo per l'intensità del loro contenuto religioso si affermano come opere d'arte, e acquistano una nobiltà di forma che, nonostante il loro realismo, impedisce di confonderle con i manichini di cera di Madame Tussaud o del Museo Grévin. Ma anche la grande pittura spagnola, non solo nel suo complesso, ma pure in ciò che riguarda l'opera dei suoi più

grandi geni autoctoni (tra i quali, ben inteso, non si metterà il Greco), ricerca ciò che chiunque, ciò che anche il primo venuto desidera e comprende, o crede di comprendere; non si chiude mai in una tradizione sapiente, raffinata per scelta deliberata, volontariamente esoterica. L'artista spagnolo si crede meno artista, si guarda meno allo specchio di quanto non faccia l'italiano dopo il manierismo, e quando si riallaccia a questa tendenza, ciò che è raro, eccolo manierista, come Morales, non tanto nella forma quanto nel contenuto. Nello stesso tempo, poiché è meno cosciente della necessità della scuola, non è neppure molto consapevole dell'esigenza di staccarsi da essa; pur avendo imparato il suo mestiere, improvvisa, e non si sente molto lontano dal suo vicino, che invece non è un professionista. In Spagna, nessuno è *in primo luogo* un professionista, qualunque sia la professione, né membro di un gruppo sociale, qualunque sia questo gruppo. Qui, non è l'intellettuale, né l'aristocratico, è l'uomo del popolo che aspira ad essere un uomo, persona umana prima di tutto, è lui che è profondamente individualista.

Certo, come ogni altro uomo che fa parte di una società civile, ha bisogno di pensare, di agire, di scegliersi un mestiere, di abbracciare una carriera, di coltivare il particolare dono che ha ricevuto da natura; ma subordina invariabilmente tutto questo a ciò che per lui rappresenta l'essenziale: essere in quanto uomo, perseverare, riempire, secondo la espressione di Pascal, tutto l'*entredeux* della condizione umana. Si dice giustamente che quando un pittore francese o italiano fa il ritratto di un re, ne sottolinea la dignità reale, mentre il pittore spagnolo dipinge un uomo che si trova ad essere un re; al che si potrebbe aggiungere che quando Velázquez dipinge un buffone, un mendicante o un idiota, vede, ugualmente, nel suo modello prima di tutto l'essere umano: il suo prossimo, che, in quanto uomo, gli rassomiglia, è suo fratello.

In Spagna non si sacrificano volentieri gli uomini alle idee, alla maniera francese o russa, ma piuttosto alle passioni, dalle quali essi non si separano mai. L'uomo concreto, di carne e ossa, vi è sempre considerato più importante di qualsiasi costruzione astratta dello spirito. Unamuno, quando studiava le origini della filosofia idealista tedesca, si sentiva attratto dall'uomo Kant piuttosto che da Kant autore della *Critica* e l'opera stessa di Unamuno, sebbene molto ammirata in Spagna, mentre egli era vivente, valeva meno agli occhi dei suoi compatrioti della stessa persona umana di Don Miguel.

Per lo Spagnolo, l'uomo è sempre il fine, mai il mezzo, e questa massima kantiana, egli la vive più che pensarla; onde una certa svalutazione del lavoro, non solo in quanto obbligo che limita la libertà personale, ma anche in quanto vocazione, poiché l'uomo non esiste per produrre, ma per esistere, per assumere liberamente la pienezza del suo destino. Egli considera solo il lavoro-passione come degno di lui poiché la passione lo penetra totalmente e vuole raggiungere il suo fine a qualunque prezzo. Normalmente egli lavora per necessità, per vivere, per sopperire ai bisogni della sua famiglia. Se si sforza di guadagnare un poco di più, lo fa per avvalorarsi maggiormente come uomo davanti a se stesso e ai suoi amici, per potersi mostrare generoso con essi, e per non fare troppo brutta figura in loro compagnia. Per questo scopo bastano risorse moderate; il suo desiderio di queste cose è raramente smodato.

In generale gli affari non lo appassionano. L'accrescimento di un capitale o di una rendita non gli sembra uno scopo da perseguire ad ogni costo. Se gli sembra invidiabile la sorte del ricco, non è in quanto questi possiede, ma solo perché può spendere ciò che egli ha. Spendendo e soprattutto distribuendo molto denaro ai suoi amici bisognosi, dà prova di eleganza morale e si comporta da vero *caballero*, d'altronde sarebbe poco elegante e poco degno di un *caballero* darsi troppa pena, oppure sacrificare

i suoi possedimenti e il suo tempo libero all'accrescimento delle sue risorse materiali. Industriale, non ingrandirà la sua impresa per tema che questa gli sottragga troppo tempo. Commerciante, trascurerà la clientela piuttosto che mostrare senza vergogna che ha bisogno di lei e del suo denaro. Operaio, gli capiterà di rifiutare un salario due volte maggiore del suo piuttosto che limitare maggiormente la sua libertà, come accadde solo circa quarant'anni fa, non in Castiglia, ma in Catalogna, a Barcellona, dove la Ford non riuscì ad assumere sul posto un numero sufficiente di operai e dovette ricorrere alla mano d'opera straniera. Nessun vantaggio materiale può sostituire quella sensazione di indipendenza e di dignità che provano non solo il ricco che non ha bisogno di lavorare, ma anche il bisognoso che non lavora e che sa mettere una certa grazia nella sua miseria.

La *caballeria* appartiene a tutti. Ancora di più: essa è il principio stesso della libertà, dell'uguaglianza e della fraternità intese alla spagnola. Un *caballero* è un uomo libero per definizione e tutti i *caballeros*, in quanto tali, sono fratelli. In loro il sentimento dell'uguaglianza proviene direttamente dal sentimento di essere un uomo. Non che le diverse condizioni dell'uomo *debbano* essere uguagliate; questa diversità è talmente priva di importanza, che non potrebbe mai oscurare l'identità essenziale della condizione umana. La disuguaglianza di fatto, l'estrema modestia della situazione sociale possono, in certa misura, impedire ad un uomo di manifestare la sua *caballeria*, ma non di esserne influenzato o di esserne intimamente penetrato; di qui la scarsa presa che ha sull'anima spagnola la nozione di classe, o la distinzione ben netta tra la massa del popolo e l'élite; le élites intellettuali e artistiche si chiamano, in questo Paese, "minorità", ciò che indica non uno strato più o meno stabile della società, ma piuttosto l'insieme degli individui che hanno avuto dal

cielo particolari doni. Queste minorità non sono né omogenee né compatte e nella vita culturale della Spagna hanno sempre contato meno di qualcuna delle grandi personalità prese separatamente, nelle quali è più manifesto il radicamento nel popolo che l'appartenenza all'élite. I grandi uomini della Spagna non sono più spesso che altrove dei "figli del popolo", nel senso che si dà comunemente a questa espressione, ma sembrano uscire dal popolo più direttamente che altrove, ciò che, dopotutto, non deve meravigliare, poiché si tratta di un popolo di *caballeros*.

«Non si potrebbe governare un popolo di ventidue milioni di re», ha detto Unamuno. Avrebbe potuto dire, di un popolo dove ciascuno è re, non solo che è difficile da governare, ma che generalmente la società nella quale egli vive non potrebbe essere considerata da lui che da un punto di vista molto particolare. Essa è, ai suoi occhi, un insieme di individui, ognuno dei quali si distingue e si separa dal suo vicino non per la sua maniera di agire o di pensare, ma per il solo fatto di esistere, di essere lui stesso e non un altro.

Degli altri egli ha proprio bisogno, se no come si potrebbe definire senza prendere contatto con gli altri? A questo scopo, la cellula naturale, la famiglia (dove i contorni individuali sono in pericolo di dileguare più facilmente) gli è meno preziosa del gruppo più largo e più vago di "conoscenze" e di amici, che incontra al caffè, ai quali offre sigarette e aperitivi e con i quali, è il caso di dirlo, "scambia delle vedute", senza lasciarsi facilmente influenzare da un'opinione collettiva, se esiste, ma parteggiando volentieri per una personalità vigorosa e che si sappia esprimere con energia. In vista di questi rapporti sociali, coltiva una squisita cortesia, che ha la funzione non solo di migliorarli ma anche di assicurare la distanza necessaria per la salvaguardia della sua indipendenza personale. Questa cortesia è la stessa verso tutti. È, come la generosità in fatto di danaro, una specie di abito di cerimonia che

sarebbe indecente e nello stesso tempo imprudente non indossare in società, perché vi protegge facendo altresì ricercare la vostra compagnia, e vi rende popolare senza interferire nella vostra vita interiore. La cordialità è reale, e la riserva inviolabile.

In fondo il *caballero*, cioè chiunque, desidera non dipendere da nessuno, non essere sottoposto ad alcuna regola imposta dall'esterno, e non riconoscere alcuna legge al di fuori di quella dettatagli dal suo senso dell'onore e della giustizia. Rifiuta la disciplina non appena essa si presenti come una costrizione. Ogni limitazione del diritto di agire a modo proprio gli parve insopportabile. Un Tedesco simpatizzante per la Spagna, la cui eccellente, piccola opera ci ha già fornito qualche elemento di ciò che abbiamo detto, racconta che gli è capitato di sentire un vicino d'autobus masticare tra i denti molto di cattivo umore: «Proibito fumare, proibito parlare al conducente, proibito montare e scendere quando la vettura è in marcia, tenere il biglietto pronto per il controllo; vorrei sapere se è una vettura da trasporto comune o una prigione ambulante». E lo stesso testimonio paragona in maniera non meno eloquente una parata militare spagnola a quelle del suo Paese. In Germania ogni soldato che sfila in parata è cosciente di far parte di un grande complesso organizzato e nello stesso tempo di incarnare un'idea astratta. Tutti i suoi muscoli sono tesi, il suo volto porta l'impronta della solennità derivante dalla coscienza di obbedire a un imperativo categorico e di compiere un dovere supremo. Invece, ogni soldato spagnolo che sfilii in parata, resta prima di tutto un essere umano individuale; non si smarrisce nell'insieme, malgrado la regolarità del passo; si potrebbe benissimo immaginarlo che cammina da solo; avanza leggermente e in maniera naturale; i suoi lineamenti sono distesi e non disdegna di assumere un sorriso conquistatore o ironico.

L'individuo rimane isolato, anche in piena attività collettiva. Tra le élites, ciò avviene un poco dappertutto, ma esiste un altro Paese dove questo fatto sia privilegio, scelta e destino di ognuno, di tutti, di un popolo intero? Sotto questo aspetto è sintomatico il fatto che la musica popolare spagnola, una delle più ricche del mondo, ignora quasi completamente i complessi strumentali e anche il canto corale, così diffuso in Germania, in Russia e nella maggior parte dei Paesi dell'Europa Centrale. Essa si accontenta dei solisti, dotati spesso di una singolare forza di espressione. Parimenti la danza in Spagna non conosce che il solista e la coppia. Se una folla di paesani danza sulla piazza grande del paese, essa non si raggruppa spontaneamente in corpo di ballo; le coppie di cui si compone non si curano affatto le une delle altre. Il fatto di sentirsi solisti in ogni occasione, unito al sentimento dell'uguaglianza inalienabile, non fa che accrescere la tendenza all'anarchia. Certo, questa non è che un ideale, ma uno Spagnolo l'ha sempre in mente, e questo gli impedisce di dare troppa importanza allo Stato e ai propri doveri o diritti di cittadino. Può battersi e morire per una causa che ha sposato con passione o per un uomo, quando ha deciso di allearsi a lui a causa del suo ascendente o dei suoi meriti personali, ma la riforma dell'amministrazione, i tentativi di perfezionamento della macchina politica sono cose che lo lasciano freddo per la maggior parte del tempo. Considera volentieri ogni governo come necessariamente cattivo, e gli piace seguire le lotte politiche da spettatore, anche se si tratta del proprio interesse, poiché l'interesse, al di là dei Pirenei, cessa di essere il movente più importante. La vita pubblica là è uno spettacolo offerto a ciascuno, e ciascuno da parte sua si sente un poco come in scena quando è in compagnia dei suoi simili. L'uomo della strada è incline a vedere la politica da un punto di vista non tanto politico quanto drammatico, e



questo tanto più se gli succede che uno slancio appassionato l'abbia trascinato di persona in pieno dramma.

Questo sfrenato individualismo, sconcertante, pericoloso, ma pieno di nobiltà, è radicato in profondità che non possono essere che religiose. Nella pietà come nella teologia spagnole i motivi cosmologici e ecclesiologici non pare abbiano avuto grande importanza; quello che c'è di molto accentuato è la trascendenza divina da una parte, la sofferenza e la morte di Cristo sulla Croce dall'altra. La Domenica di Pasqua è quasi una domenica come le altre, ma il Venerdì santo è in questo Paese la più grande festa dell'anno. Né la Resurrezione né l'Incarnazione di Cristo non sembra siano considerate come attinenti a tutte le creature, a tutto ciò che esiste. Soltanto l'anima isolata riceve Dio nella profondità della sua solitudine e nel mistero della sua separazione. Per quanto sia miserabile, essa vale più di tutto l'universo; questa sfolgorante verità evangelica è divenuta, nel popolo spagnolo, una convinzione innata, irriflessa, che resta sua anche quando la fede non c'è più per sostenerla e giustificarla. Per questo lo Spagnolo non è completamente se stesso che nelle occasioni dove gli è possibile di esprimersi totalmente: nelle grandi passioni, come l'odio e l'amore, nelle imprese che esigono il dono di tutta la persona, nella creazione artistica, che, al contrario della scienza, richiede e permette la partecipazione dell'essere umano totale e non differenziato. La sua terra natale ha visto nascere più grandi santi e grandi artisti che non grandi scienziati. Sente di essere uomo e vive veramente nel sacrificio di se stesso e nella suprema esaltazione dell'anima.

Così, in Ispagna, il carattere nazionale è, per una volta, il carattere del popolo – di tutto un popolo e dell'uomo del popolo – non meno di quello della cultura, non meno del se-

gno che distingue questa cultura fra le altre culture nazionali. Nessuno dirà mai, ad esempio, che il carattere francese sia lo stesso del volto (o del carattere) della Francia, quale si delinea nella sua storia e nelle opere che furono create nel corso di questa; certo c'è un nesso tra di loro, ma sarebbe molto astuto chi sapesse identificarlo, tanto il primo carattere (quello dei Francesi) è inafferrabile, sfuggente, diverso secondo i tempi e i luoghi e le classi sociali, e difficile da definire in maniera anche approssimata. Mentre il volto e il carattere della Francia, anche se non si lascia definire, si lascia per lo meno descrivere. Ciò è lungi dall'essere facile, ma, in linea di massima, perché sarebbe impossibile rendere esplicito e sottoporre all'analisi ciò di cui ciascuno si rende implicitamente conto, e cioè che esiste un contributo particolare della Francia alla civiltà europea, diverso da quello dell'Inghilterra, della Germania o di ogni altra nazione? Il carattere specifico di questo apporto della Francia, ecco ciò che dovrebbe significare l'espressione "carattere francese". Dovrebbe, ma essa significa il più delle volte altra cosa, come del resto anche la parola "Francia" raramente ha il significato un po' austero (perché essenzialmente storico) che noi gli abbiamo testé attribuito. Abitualmente non è che il nome di un Paese, del loro Paese per i Francesi, di un Paese tra gli altri, per gli altri. Si hanno in generale su un Paese, o sui suoi abitanti, delle opinioni di provenienza diversa e di valore molto relativo. Le idee correnti sui "caratteri nazionali" si compongono di quelle opinioni e sono basate generalmente su sensazioni di differenza, anzi di contrasti: si tratti, in maniera più immediata, di contrasto tra ciò che è nostro e ciò che non lo è, oppure, in maniera più distante, di contrasto tra due modi di vivere e di pensare che ci sono ambedue estranei.

*Noi e quelli di fronte*

Si riesce a riconoscere difficilmente ciò che le cose familiari possono avere d'insolito ed è per questo che un viaggiatore, anche senza aver soggiornato a lungo in un Paese, si dimostra qualche volta adatto ad afferrare meglio le caratteristiche particolari più d'uno di quelli che vi sono nati e ne hanno respirato l'aria, realmente e in senso figurato, durante tutta la vita. Purtroppo questo vantaggio che lo straniero ha sull'indigeno è spesso annullato, se non addirittura trasformato nel contrario, da un ostacolo immemorabile e che la civiltà riesce ad estirpare solo lentamente: la diffidenza verso coloro che non sono della stessa tribù, dello stesso villaggio, della stessa cerchia o della stessa nazione. Chi dice diffidenza dice anche pregiudizio ostile, calunnia, sistematica denigrazione, e di tutte queste belle inclinazioni i popoli hanno lasciato testimonianze irrecusabili nel vocabolario delle lingue che usano abitualmente. La parola schiavo è un commento malevolo della parola *slavo* e *bougre* [briccone] significava prima "bulgaro"; *greco*, una volta significava "borsaiolo", con espressione del gergo ormai accettata. Il verbo *hâbler* deriva dal castigliano *hâblar* (parlare) ma ha preso il significato di vantarsi "alla spagnola", e *trucco del brasiliano* o *ubriaco come un polacco* sono due espressioni poco cortesi ma sempre abbastanza in uso, i *Prussiani* furono per lungo tempo denominati "scarafaggi" in Russia come in Francia e in molte contrade tedesche, salvo naturalmente in Prussia, dove, dalle guerre napoleoniche, "scarafaggi" si chiamavano, per contro, i *Francesi*. E si sa d'altra parte che quando una certa malattia pericolosa e celebre fece la sua apparizione in Europa verso il principio del secolo XVI, le nostre diverse nazioni non trovarono di meglio che rimbalzarne il nome dall'una all'altra, come una palla del gioco della pallacorda, così che si chiama inglese e spagnola, italiana in Francia e francese in Italia.

Per la mutua comprensione dei popoli, la diffidenza è un ostacolo forse più insormontabile dell'odio, perché si può odiare anche quello che si comprende, e chi sa se un giorno non sarà invece amato; mentre diffidare significa anzi tutto non voler comprendere, proibirsi a priori l'accesso ad una materia imparziale. È vero che questo ostacolo è lungi dall'essere il solo, e che la miglior volontà del mondo può arrivare alla più perfetta incomprendione quando si tratta di capire la vita interiore di un popolo, altrettanto sfuggente e complessa di quella di un essere umano. Del resto una nazione, come un essere umano, può sembrare più aperta o più chiusa di un'altra. Ve ne sono di quelle che sembrano al primo contatto impenetrabili e che, dopo che si è conosciuto della gente e veduto un poco del Paese, rivelano una così grande coerenza intima, che, una volta afferrati certi motivi determinanti, se ne scorgono di colpo le conseguenze molteplici. Ve ne sono altre accoglienti, sorridenti, senza segreti, sembra, nel loro allegro lasciar andare, ma delle quali si giunge solo dopo lunghi sforzi a penetrare la superficie "que la clarté défend" e a liberarla dal tessuto di contraddizioni che nasconde il sorriso. L'Inghilterra, crediamo, si potrebbe piuttosto porre tra le prime, mentre il modello perfetto delle seconde è la Francia, nazione d'Europa che gli altri Europei hanno senza dubbio amato molto calorosamente e senza dubbio anche violentemente odiato e calunniato, molto tempo prima di avere solo tentato di comprenderla almeno un poco.

Chi potrà dire quindi che gli sforzi per raggiungere questo scopo siano falliti e che i tentativi di interpretare esattamente il "carattere nazionale" dei Francesi siano stati rari? (confuso il più delle volte con quello della Francia). Lo stesso loro numero, e talora il valore di questi tentativi, testimoniano del peso della presenza francese, durante i secoli, nel cuore dell'Europa e

soprattutto dell'Europa occidentale. Solo che molti di questi interessano meno per quello che ci insegnano sulla Francia che per quello che lasciano scorgere del Paese al quale appartengono i loro autori. Per convincersene basta confrontare le reazioni dei Tedeschi, dei Russi, degli Inglesi di fronte a quello che chiamano talvolta il senso pratico dei Francesi. Un autore tedesco, Oskar A. Schmitz, pubblicò alla vigilia della prima guerra mondiale un libro che ebbe largo eco, ma che fu rapidamente dimenticato e che aveva per titolo *Das Land des Wirklichkeit*. Vi si celebrava la Francia come il Paese d'Europa che possiede al massimo grado il dono di guardare le cose in faccia, di evitare ogni illusione, di prendere la vita com'è e di plasmarla con le proprie mani. Era additata come esempio a una Germania sognatrice, fantasticante, che oscillava da un estremo all'altro senza saper misurare né scegliere i suoi mezzi. Al contrario, questo stesso senso pratico, notato ugualmente da un certo numero di autori russi, lungi dal piacere loro, non riesce che ad ispirare un certo disprezzo. La letteratura russa della seconda metà del secolo scorso è piena di invettive contro lo spirito piccolo borghese e "terra terra" dei Francesi, contro la loro sete di guadagno, il loro culto delle apparenze, il loro attaccamento al prestigio esteriore e ai godimenti immediati, la loro mancanza di disinteresse, di generosità e di fervore. Ora, quello stesso senso pratico che è lodato dal Tedesco e che è deprecato dai Russi, gli Inglesi sono propensi a negarlo decisamente. Essi per lo più ritengono che i Francesi, almeno nella loro vita pubblica, si nutrano d'illusioni e si combattano per principi che non sono applicabili alla vita reale. Così, la vittoria di un partito alle elezioni municipali si limita il più delle volte, in Francia, al cambiamento della nomenclatura delle strade; mentre il solo fatto di proporre una soluzione eccellente in sé, ma neutra dal punto di vista politico, di un problema o di un

conflitto, costituisce, ai loro occhi, un indice di spirito reazionario. Queste due osservazioni di André Siegfried, ogni Inglese le avrebbe approvate calorosamente, e non è affatto per caso, crediamo, che esse furono formulate da un perfetto conoscitore dei costumi politici inglesi. All'occorrenza, del resto, ci si può permettere di considerare l'opinione inglese meno assurda delle altre due e ricordare che essa è molto vicina al giudizio circospetto di un Francese del secolo scorso (Émile Montégut): «Noi siamo dei pratici, se si intende con queste parole che noi abbiamo una certa tendenza a tradurre in fatti i nostri desideri più fuggevoli o i nostri pensieri più astratti; non lo siamo se si intende, per essere pratici, l'adeguare la propria condotta ai fatti esistenti, e formulare i propri pensieri secondo la esperienza esterna». Ma la lezione essenziale di tutte e tre le opinioni paragonate tra di loro emerge dalla loro stessa diversità: non deriva dal fatto che il punto di vista dell'osservatore cambia secondo il "carattere nazionale" del Paese al quale appartiene, e senza dubbio anche secondo gli umori passeggeri, che molto facilmente possono modificare le opinioni di quel genere. Tutto questo, del resto, può aguzzare il giudizio e anche addolcirlo. L'imparzialità da sola non garantisce ancora la giustezza di un'osservazione, come non sono i soli pregiudizi nazionali a indurla in errore. Specialmente quando si tratta della Francia ci sono altri motivi per sbagliarsi, e che valgono per la maggior parte degli stranieri e sono pressoché costanti (più o meno) durante i secoli. Il principale di questi motivi è Parigi.

«Togliete Parigi alla Francia – dichiara Dostojewskij – e non le resterà null'altro che la sua definizione geografica». Esagera. Non v'è dubbio però che l'Inghilterra senza Londra e l'Italia senza Roma non sembrerebbero decapitate fino a questo punto. L'accentramento amministrativo, economico e soprattutto culturale della Francia

è unico in Occidente; esso è la causa di questo grave errore; l'identificazione totale della Francia con Parigi, e in più con una Parigi della quale si conoscono solo gli aspetti più facilmente conoscibili; alcune volte solo due di questi aspetti: quello brillante (scontato in precedenza) e quello disgustoso (che, tempo fa, restava ancora da scoprire). Molti stranieri, soprattutto tra gli Anglo-Sassoni, gli Slavi, gli Scandinavi, si immaginavano, al principio di questo secolo o tra le due guerre, che avrebbero potuto farsi un'idea di Parigi dopo uno o due giri a Montmartre o a Montparnasse (poi sostituito da Saint-Germain des Prés), riportavano in seguito quell'idea su tutta la Francia. Quale idea? Quella che tutti conosciamo. In un'epoca in cui il Palais-Royal faceva da solo il servizio dei due monti, un visitatore russo, il drammaturgo Fonvizin, scriveva già (1778): «Guardando da vicino non vedo qui per attirare un così grande numero di stranieri che due cose: gli spettacoli, e mi sia permesso dirlo, le ragazze. Se sparissero queste due attrazioni, da un giorno all'altro i due terzi degli stranieri lascerebbero Parigi». Aggiungeva: «Penso che se un padre non vuole la perdizione di suo figlio, non lo manderà qui prima dei venticinque anni e anche sotto la sorveglianza di un uomo che conosca bene tutti i pericoli di Parigi. Questa città è una vera infezione». Infezione? Non è questo che ha impedito, anzi è piuttosto questo che ha spinto un personaggio messo in scena da un altro scrittore russo, Gorbunov, a esclamare, poco meno di cento anni più tardi: «Finalmente, eccoci a Parigi! Ebbene, zio mio, potranno certo spedire il mio cadavere in Russia, quando sarò morto. Finché vivrò, non mi muoverò di qui».

È abbastanza diffusa la fama che una schiera numerosa di visitatori frettolosi hanno attribuito alla Francia. Molti stranieri, senza averci messo piede, considerano Parigi come la capitale del piacere, nel senso stretto della parola, e la Francia come il paradiso (o l'inferno) della lussuria. Lo stesso aggettivo che corrisponde a

“francese” ha preso nella lingua inglese un secondo significato quasi occulto, associato a immagini più o meno libidinose. Per molti Inglesi dell’era vittoriana, come per molti loro contemporanei tedeschi o russi, il teatro francese era il teatro leggero, Scribe, Sardou o Feydeau, piuttosto che Racine o Molière, e il romanzo, quello in sedicesimo con copertina gialla, il tipo stesso del libro da “non mettere in mano a tutti”, libro di cui la moglie infedele sta girando le pagine mentre il seduttore si fa annunciare dalla cameriera. E questi stessi Inglesi, questi stessi Russi, dopo un soggiorno, alcune volte abbastanza lungo, nel Paese, si ricordavano soprattutto, rientrati in patria, dei numeri della *Vie Parisienne* che avevano sfogliato dal barbiere e della rivista delle Folies Bergères che avevano voluto vedere, come se si fosse trattato del loro più sacro dovere.

Cosicché non c’è Paese più difficile da conoscere per mezzo di contatti rapidi, dove l’ambiente familiare sia meno penetrabile per quelli di fuori, dove la vita della strada possa ingannare maggiormente sulla vita. Il Francese è nello stesso tempo l’essere più spiacevole, quanto alla superficie, e il più segreto, quanto al fondo intimo del suo essere. La società francese, sulla quale regna un’uguaglianza apparente nei costumi e nelle maniere, è in realtà una delle più a compartimenti, una delle più labirintiche che esistano. «La vita francese – scriveva trent’anni fa Edmond Jaloux – è fatta prima di tutto di mille sfumature che danno un colore particolare a un dato gruppo sociale». È strano che una nazione che si crede democratica, e che lo è forse nel suo costume politico, lo sia così poco nei suoi costumi privati, che comportano una sapiente gerarchia, una scala infinita di caste, una ricchezza incalcolabile di reciproco disprezzo. Se il movimento di Parigi, afferrando con maggior violenza l’umanità e mescolando nello stesso tempo i gruppi e le razze, ha almeno in apparenza attenuato queste divisioni, esse restano invariate nella provincia.



Ora uno straniero che ignora quasi sempre la provincia e che conosce solo superficialmente Parigi, o ciò che Parigi rovescia sulla Costa Azzurra, come può sperare di afferrare queste sfumature, valutare queste differenze, superare queste divisioni? Accade spessissimo che non ne abbia neppure notata l'esistenza.

Ma non concludiamo troppo presto. Vi è spesso una parte di verità nei giudizi degli stranieri, anche se frettolosi, se essi sono basati su osservazioni dirette e non risalgono a pregiudizi ereditari. Sono quasi sempre contraddittori, ma non è forse attraverso le contraddizioni che si rivela la personalità di una collettività proprio come in una persona umana? Così, fuori di Francia, sono sempre state rimproverate allo spirito francese due qualità che sono incompatibili a prima vista: l'incurante leggerezza e la stringatezza del ragionamento. In molte letterature europee un tipo tradizionale è quello del francese un poco matto, leggero, buon parlatore che sa godere la vita, deciso a prendere il suo piacere dove lo trova e a *godere* in eterno, senza pensare ad altro; a motivo di questo il verbo *jouir* è diventato in russo, nel secolo passato, un sostantivo che significa "colui che se la spassa". Il pensiero francese, d'altro canto, è spesso considerato, specialmente dai Russi e dagli Inglesi, come eccessivamente secco e astratto, inadatto tanto alla realtà delle cose quanto alle esigenze del cuore umano. La deduzione logica ha troppo sopravvento sull'osservazione dei fatti, come sono realmente, lo spirito di geometria su quello della *finesse*; è ciò che si sente dire davanti alle elevate creazioni del genio francese, come una tela di Poussin, una costruzione di Mansard, una tragedia di Racine, un ragionamento di Descartes. Ora l'intuizione implicita nei due casi, non è affatto errata; ciò che è errato sono i termini peggiorativi con l'appoggio dei quali si cerca di interpretarla. La stringatezza e la leggerezza si uniscono a meraviglia in una sola immagine, quella del fuoco,

ed è proprio un certo fuoco intellettuale che noi troviamo nel sottofondo di questo “carattere nazionale”, se intendiamo per tale non quello degli uomini, il che sarebbe da dubitare, ma quello delle opere che li rappresentano. Quanto alle altre contraddizioni, non quelle dei giudizi ma quelle della cosa giudicata, bisognerebbe apprezzarle invece di esserne offesi. Poiché più una cultura ha dei secoli dietro di sé, più denso e ricco diventa il tessuto delle contraddizioni che la compongono. Un uomo che non è ritenuto profondo, Giovan Battista Marino, le Cavalier Marin, come lo si chiamava in Francia, amico di Poussin e autore dell'*Adone*, ha detto molto a proposito trecentocinquanta anni fa: «La Francia è tutta piena di cose contraddittorie e sproporzionate che tuttavia formano una discordia concorde che ne assicura la conservazione». E dopo tante ingiustizie delle quali si sono resi colpevoli gli stranieri verso la Francia è bene ricordarsi le parole che un Russo molto sensato, l'illustre storico Karamzin, scrisse nel 1790 e che molti suoi compatrioti sarebbero felici di sottoscrivere un secolo e mezzo più tardi: «Voglio vivere e morire nella mia cara patria; ma dopo la Russia, non vi è terra che mi sia più dolce della Francia dove spesso lo straniero dimentica di non trovarsi tra i suoi».

Del resto, in Francia come altrove, si potrebbero raccogliere facilmente dei giudizi sugli stranieri, o immagini di stranieri, che sarebbero assai lontani dalla benevolenza e non per questo più vicini alla giustizia. Il *Milord* legnoso, dalla faccia cavallina, stupidamente taciturno, che appariva una volta regolarmente sulle scene teatrali dei Boulevards non era più “dipinto dal vero” di quanto non lo fosse il piccolo Francese col vitino, petulante, brontolone, con la sua facondia e la sua spacconeria eccessive, che appariva costantemente nel repertorio dei teatri russi (piuttosto in provincia, è vero) alla stessa epoca. “Noi” non perdiamo facilmente l'abitudine di farci delle risate sui nostri dirimpet-

tai. Non c'è neppure bisogno per questo che siano proprio degli stranieri. Gli Zurighesi e gli abitanti di Basilea non sono teneri gli uni verso gli altri; i Toscani stimano molto poco i loro vicini del Nord e del Mezzogiorno e si considerano volentieri come i soli veri Italiani d'Italia. Un Guascone, un Brettone, un Fiammingo di Lille non sono forse i dirimpettai di un parigino, anche se questi è nato a Quimper o a Bayonne? Le piccole inimicizie tra città o tra province fanno ridere, ma il contrasto tra di loro esiste realmente. Di questi contrasti è intessuta l'Europa. "Straniero" e "compatriota" sono (salvo in tempo di guerra) termini di valore del tutto relativo. Non è forse dal Foreign Office che scaturisce il contrasto (quasi sempre amichevole, certo) tra la Scozia e l'Inghilterra.

Uno scrittore scozzese ci racconta che un giorno, mentre sfogliava un manuale tedesco per le scuole, vi trovò una carta della Gran Bretagna che portava a grossi caratteri la parola *England* stampata in maniera tale che la E si trovava non lontano da Londra e la D all'estremo Nord della Scozia. Ne fu molto meravigliato. Quello che meraviglia noi è invece il suo stupore. Taine non ha intitolato *Un tour en Angleterre* le note del suo viaggio in Inghilterra? E ai nostri giorni i fattorini scozzesi non distribuiscono ogni mattina delle lettere che portano l'indirizzo Inverness o Aberdeen, *Inghilterra*? In ogni caso l'errore è manifesto, poiché l'Inghilterra e la Scozia sono due parti distinte, e per diritto uguali, del Regno Unito; ma questo errore è anche indice di uno stato di fatto che sarebbe vano negare: dalla sua unione con l'Inghilterra nel 1603, la nazione scozzese sta diventando parte integrante della nazione inglese, ciò che non significa affatto che questa debba avere presto o tardi un carattere perfettamente omogeneo. Solo che se è inesatto chiamare Edimburgo una città inglese, dovremmo dire che Hume, Burns,

Scott, Carlyle, Macaulay, Stevenson non sono scrittori inglesi? Del resto la situazione è molto più complessa di quel che non pensiamo; tanto complessa come quella che fa sì che l'Europa sia l'Europa; la sua diversità nazionale si prolunga all'interno delle nazioni. Quanto alla Scozia è naturale che essa sia diversa dall'Inghilterra. In quanto nazione, come una volta? In quanto provincia? Ecco una domanda che non porremo e che non ci sembra molto importante.

Di queste differenze, anche se non si tratta che d'abitudini di poca importanza, si ha una consapevolezza molto viva alle due sponde del fiume Tweed. Tutti in Gran Bretagna sanno che l'avena bollita o *porridge* si mangia col burro in Scozia e col latte in Inghilterra; derogare a queste abitudini sarebbe quasi scandaloso. Ogni Scozzese ha una certa idea del carattere inglese che la maggior parte delle volte non approva, e d'altra parte le storielle scozzesi spuntano come i funghi fino nel paese del Galles. Questo, del resto, non deve essere interpretato come un sintomo di antagonismo "nazionale". Già lo sappiamo; le storielle marsigliesi non hanno cessato di far divertire i Francesi al Nord della Loira; i Milanesi ne sanno più d'una su quelli di Napoli o di Palermo; i Castigliani pigliano volentieri in giro i Catalani, e questi, ogni problema di autonomia a parte, li ripagano con la stessa moneta.

Il contrasto Inghilterra-Scozia, potrebbe essere intravisto, a tutta prima, come una riduzione o una variante locale del contrasto perpetuo tra il Nord e il Mezzogiorno. Sulla relatività di questi due termini Proust fa alcune eccellenti osservazioni. Preferisco riportare quelle che si trovano in un piccolo libro delizioso sul quale ritorneremo ancora, *Cheminements* (1929) di Auguste Bréal: «C'è un Nord e un Mezzogiorno in ogni Paese; cioè un Belga di Mons ha in generale un temperamento più "meridionale" di quello di un Francese di Lille; un Navarrese o

un Aragonese più “nordico” di un Tolosano; un Marsigliese più “meridionale” di un Romano ecc. Secondo che si è del Nord o del Sud del proprio Paese, si è del Nord o del Sud».

Succede lo stesso in Gran Bretagna. «Il carattere scozzese – scrive Frédéric Roe – corrisponde abbastanza bene al carattere inglese come lo vedeva Taine. In altre parole, lo Scozzese produce sull’Inglese la stessa impressione che l’Inglese produce sul Francese. Inversamente, l’Inglese sveglia nello spirito dello Scozzese l’immagine di un meridionale bel parlatore, astuto, reso molle dal troppo benessere, dalle belle maniere che lo impongono ma che lo mettono in sospetto».

Un simile modo di vedere si accorda perfettamente con quello del Toynbee che scrive nel secondo volume dello *Study of History*: «La differenza ben nota di temperamento e di costumi fra lo Scozzese leggendario – solenne, parsimonioso, preciso, tenace, prudente, notevolmente istruito – e l’Inglese tradizionale – frivolo, prodigo, indolente, poco incline all’erudizione – segue la stessa linea e corrisponde allo stesso contrasto nell’ambiente locale, della differenza analoga altrettanto esagerata e caricaturale da una parte e dall’altra tra il Prussiano e il Bavarese».

Si è sempre il meridionale di qualcuno. L’Inglese è “del Mezzogiorno” agli occhi dello Scozzese, lo Scozzese è il “nordico” del suo vicino più favorito dalla natura. La verde Inghilterra, con le sue terre arabili, i suoi bei pascoli, i suoi parchi sontuosi e i suoi piccoli giardini così ben curati, si oppone naturalmente per l’immaginazione insulare al suolo ingrato al di là della Tweed e soprattutto alle Highlands che del resto si oppongono una volta di più, all’interno stesso della Scozia, alle terre di pianura con le sue grandi città come Glasgow con la sua industria, i suoi immigranti irlandesi, inglesi e scandinavi. Tuttavia qui il contrasto non si lascia dedurre tutto intero dalle condizioni geografiche,

soprattutto per quanto riguarda l'erudizione, differenza, sia detto fra parentesi, che non sembra affatto applicarsi al caso della Prussia e della Baviera. Gli Inglesi si compiacciono d'illustrarlo con questo esempio faceto. Domandate, dicono, ai parrocciani di una comunità anglicana se sono contenti del loro vicario; essi diranno: «Lo siamo: è un uomo simpatico, un perfetto gentiluomo, energico, sportivo e con lui si chiacchiera piacevolmente». I presbiteriani scozzesi, in un caso analogo, risponderebbero: «Sì, è a posto, siamo d'accordo con lui su tutti i punti della dottrina». Così lo Scozzese pone l'accento su quel che appartiene all'intelletto: il discernimento, la lucidità, la logica impeccabile nel campo delle questioni dottrinali. Questo non è apprezzato dagli Inglesi, secondo quel che dicono loro stessi, sorridendo beninteso, ma la differenza che a noi interessa acquisisce da tutto ciò un significato nuovo.

Questo culto della chiarezza intellettuale non è forse d'origine francese? Basta porsi la domanda, per rimettere le cose nella loro vera prospettiva storica. Durante alcuni secoli, le relazioni della Scozia con la sua vicina del Sud furono ostili, il che la portò a cercare appoggio presso quell'altra rivale dell'Inghilterra che fu la Francia. L'influenza di quest'ultima è stata potente in Scozia alla fine del Medioevo, e oggi ancora può capitare a un Francese di sentirsi meno spaesato che in Inghilterra. Alcune tracce della "Auld Alliance" sussistono ancora. Il *doric*, dialetto inglese di Scozia (da distinguere dal gaelico, dialetto celtico conservato nelle comunità rurali del Nord) contiene parole francesi appena deformate, quali *dour* e *douce*, *corbie* per *corbeau*, *haggis* per *hachis* e il famoso *gardezloo* (prenez garde à l'eau!) che di notte si sentiva risuonare nelle strade di Edimburgo, ancora non molto tempo fa.

Di tutt'altra importanza naturalmente fu l'impronta del calvinismo importata direttamente da Ginevra da John Knox, di-

scepolo di Calvino. Certamente il puritanismo inglese non ebbe altra origine, ma in Inghilterra il lievito calvinista non è affatto rimasto intatto; vi è divenuto qualche cosa di altrettanto forte ma di meno definito, un regolatore di costumi, uno stimolante dello spirito capitalistico; la giustificazione di un certo imperialismo vitale e politico, piuttosto che la dottrina rigorosa costruita dall'autore dell'*Istituzione Cristiana*. L'intellettualismo e il moralismo scozzese ne riflettono più fedelmente lo spirito di qualsiasi altra gradazione del puritanismo insulare (e oltreatlantico). Legata ad una certa rudezza patriarcale, a un primitivismo economico che è rimasto lungamente al di sotto dello sviluppo commerciale e industriale dell'Inghilterra, questa tradizione costituisce la base di quel che è propriamente scozzese nella vita culturale della Scozia: la classe dirigente del Paese e il popolo al suo seguito l'hanno mantenuta fino ai nostri giorni. Nel campo religioso si sono rifiutati di adottare l'anglicanesimo, sono rimasti fedeli alla Chiesa presbiteriana, alla quale appartiene, secondo la legge del Regno, il re stesso in quanto re di Scozia, e fintanto che si trovi nel Paese, ridivenendo automaticamente anglicano quando abbia riattraversato la Tweed.

Avendo conservato un attaccamento tenace alla loro dinastia nazionale, hanno combattuto per lei fino al 1745 con un coraggio a tutta prova. Il loro Paese, d'altra parte, non è stato mai conquistato; l'unione all'Inghilterra era stata attuata per il fatto che un re di Scozia divenne successore della grande Elisabetta: fu dunque in qualche modo la Scozia, nella persona del suo re, che conquistò l'Inghilterra. Ha saputo conservare nell'unione la sua fede e i suoi costumi, la sua vecchia organizzazione giudiziaria, il suo diritto (che deve molto più di quello inglese al diritto romano) e numerose particolarità amministrative. Quanto alle sue Università, la disciplina scolastica vi è più rigorosa che in

Inghilterra e si avvicina maggiormente a quella delle Università “continentali”. La più antica del resto, quella di St. Andrews, è stata fondata sul modello della Sorbona, e il costume da cerimonia dei suoi *Maestri d'arte* è, come il regolamento prescrive, «simile a quello che portano i professori dell'Università di Parigi».

È così che le tradizioni di origine francese sono arrivate a costituire qualcuno degli elementi più salienti delle particolarità della Scozia in rapporto all'Inghilterra. Questo contrasto, in parte almeno, si inserisce in un altro più vasto che esamineremo tra poco. Ma il fatto stesso che le differenze si accavallino, che neppure le somiglianze si prestino a una rigida demarcazione, e che le une e le altre restino parziali o relative, caratterizza, come non si potrebbe meglio, quella diversità che pur sembrando distruggerla afferma una volta di più e fortifica l'unità europea. I caratteri nazionali non sono tenuti a combattersi e nemmeno a escludersi reciprocamente. Possono amalgamarsi, compenetrarsi, diventare invisibili nell'osmosi. Ecco una piccola nazione che è vicina a una più grande e che nello stesso tempo ne fa parte; conserva il suo carattere distinto e nello stesso tempo partecipa a un insieme più vasto; il quale a sua volta ... Ma le divergenze, comprese le prese di posizione esattamente contrarie, non restano meno reali.

### *L'inevitabile antitesi*

Opporre lo spirito francese a quello inglese, è cadere in pieno nel luogo comune che abbiamo appena sfiorato. I luoghi comuni di questa specie sono raramente falsi. Nella maggior parte dei casi non fanno che sbiadire e rendere inefficace, per il modo di enunciarla, una verità in se stessa piena di succo e di linfa. Quello di cui trattiamo si può estrarre facilmente da qualunque manuale di filosofia a uso dei licei, dove non potrebbe mancare il confronto tra Descartes e Bacone, tra razionalismo ed empirismo. In filosofia, l'antitesi così



ottenuta è da molto tempo riconosciuta provvisoria e sterile qualunque litigio che ne risultasse. Per il pensiero e la scienza moderni, i due grandi uomini sono, a ugual titolo, dei precursori.

Quel che rimane indiscutibile però, è l'impossibilità, per così dire storica, di situare Descartes a Cambridge o a Oxford e di mettere Bacone sul trono del monte di Santa Genoveffa. Il razionalismo e l'empirismo non sono più discutibili oggi in quanto metodi *rivali* del pensiero. Ciò che rimane è che essi corrispondono a due tendenze contrarie (e complementari) dello spirito europeo, di cui si trovano numerosi sintomi nei campi più diversi e di cui una aveva eletto, già prima di Descartes, il proprio domicilio in Francia, l'altra, già prima di Bacone, in Inghilterra. Questa antitesi non potrebbe essere definita in termini così precisi come l'altra, essa è più vasta e quindi anche più vaga; non sono due epistemologie che vi si confrontano, ma due caratteri nazionali. Se gli intellettuali francesi e i Francesi, in generale, hanno per la maggior parte seguito Descartes, è che ogni Francese vuol aver ragione e a questo fine ragiona; se i loro vicini di Oltre Manica son rimasti fedeli nell'insieme alla tradizione baconiana, è perché la paura del ragionamento è un tratto caratteristico del carattere inglese.

«Un profondo istinto li arma contro l'intelligenza, nella quale riconoscono la più grande nemica dell'azione». Questa testimonianza dell'americano Price Collier si lascia corroborare da quella molto più antica del pensatore russo Komjakov, che conosceva assai bene gli Inglesi di un po' più di cento anni or sono, e affermava che la loro particolarità più notevole è la mancanza di fede nell'intelletto, una sfiducia innata verso ogni dimostrazione puramente logica. Certo essi non hanno timore di pensare e, se sono dotati per questo, lo fanno con un acume che chiunque potrebbe invidiare. Quello che gli Inglesi temono è il fidarsi di un ragionamento non controllato dai fatti anche se, in

se stesso, non sembra contraddittorio. Questo timore è diffuso ovunque in tutti i settori della vita dello spirito o semplicemente della vita stessa così come sono vissute in Inghilterra. L'artista diffida della teoria della sua arte, il credente teme le astrazioni della teologia, il pensatore e lo studioso cercano di evitare i tranelli d'un metodo troppo rettilineo e il politico preferisce il buon senso e l'intuizione delle necessità presenti alla stretta osservanza di una dottrina, anche di quella alla quale egli appartiene o di quella che gli pare la migliore. La deduzione, come la dialettica, sembrano vane agli Inglesi, e la teoria in quanto tale, come si lagnava ancora John Stuart Mill (uno Scozzese), sembra loro sospetta. In una discussione i loro argomenti non saranno quelli di un Francese: essi non si preoccuperanno di dimostrare una mancanza di conseguenza logica nei propositi dell'avversario; dimostreranno piuttosto che la realtà è meno logica, meno conseguente di quel che l'avversario non supponga.

Fra i titoli di gloria di Bacone, non è il minore quello di aver formulato (non per primo, ma meglio di ogni altro) con altrettante energia e concisione questa tendenza essenziale del pensiero inglese.

«L'intelletto umano – egli scrive – è portato per sua natura alle nozioni astratte, e quel che è fluido lo presenta come costante, per finzione». Ora, piuttosto che cedere a questa inclinazione, si deve, egli pensa, risolversi a tagliare, a sezionare la natura, perché il suo corpo smembrato sia consegnato all'esperienza e all'autopsia rivelatrici. «Melius autem est Naturam secare, quam abstrahere». Ne consegue che lo studioso ideale è Harvey che scopre la circolazione del sangue, è il chirurgo che palpa un organo destinato all'ablazione, piuttosto che il matematico che avanza con disinvoltura da un dato altamente astratto verso un altro, ancora più astratto. Lord Kelvin non ha dichiarato for-

se di essere incapace di comprendere qualcosa all'interno della propria ricerca senza immaginare il modello meccanico che ogni formula poteva rappresentare? Ecco quel che l'evoluzione ulteriore della fisica sembra aver reso impossibile. Resta però il fatto che il punto di partenza di Leibniz verso l'invenzione del calcolo infinitesimale scaturiva dalla sola matematica, mentre Newton inventò lo stesso calcolo pensando a certi problemi che aveva concepito in quanto fisico. Darwin fu un osservatore di genio che non volle mai sistematizzare le sue osservazioni per trarne una teoria di perfetta coerenza logica; altri, i veri inventori del darwinismo, lo hanno fatto per lui col risultato che i loro lavori sono invecchiati molto più rapidamente dei suoi.

La filosofia inglese, invece, non ha costruito nessun sistema confrontabile a quello di uno Spinoza, di un Leibniz, o a quelli dei grandi pensatori tedeschi, da Kant a Schopenhauer. Hegel non trovò in nessun altro Paese discepoli così rari come in Inghilterra. Qui la logica spesso ha ceduto il passo alla psicologia, la teoria generale della conoscenza all'esame dei metodi applicabili alle scienze naturali, l'etica allo studio comparato dei costumi, e l'estetica a delle considerazioni su problemi artistici specifici. Diffidare dell'astrazione è anche diffidare delle idee generali, all'interno come all'esterno delle discipline accademiche. Marx, si sa, ha passato la maggior parte della sua vita a Londra, ed è la città di Manchester che gli ha fornito i materiali sulla condizione dell'operaio. Ma il socialismo britannico, così intimamente legato al movimento sindacale, non deve nulla alla dottrina marxista; la quale non attirò l'interesse degli Inglesi sino a quando ebbe inizio quello che loro hanno creduto essere la sua applicazione pratica in Russia. Così, spesso si sono sentiti (nel secolo scorso) uomini di Stato britannici citare, dalla Tribuna del Parlamento, Orazio e Cicerone nel

testo originale, ma assai raramente riferirsi a dei principi, anche a quelli che si sarebbe potuto supporre guidassero la loro condotta negli affari. Niente sembra più assurdo, né più odioso alla maggioranza degli Inglesi (anche se ai nostri giorni non lo confessano), dell'idea di costruire un ordine nuovo basato esclusivamente sui puri principi della Ragione e della Giustizia. È proprio quest'idea che, nel 1790, irritò così fortemente il Burke, il quale, peraltro, non aveva nulla del reazionario. Quaranta anni più tardi il Coleridge, che nella sua giovinezza era stato un ammiratore ardente dei Francesi e della loro Rivoluzione, dirà ancora: «Consultate la storia della nostra Costituzione e vedrete che i nostri antenati non hanno mai reclamato nessuno dei nostri privilegi nel nome di un diritto astratto che apparterrebbe loro in proprio; non troverete mai nei nostri annuali parlamentari il miserabile sofisma dei Diritti dell'Uomo».

Sofisma? Non è all'applicazione, è alla formulazione e alla proclamazione di tali diritti, che un Inglese si rifiuta di aderire. Questa gli sembra un'ipocrisia, un vano e spregevole artificio, ma già il solo fatto di porre in assiomi così vasti problemi generali sveglia la sua diffidenza. Tra le dittature, alle quali rifiuta di cedere, figura in primo piano quella delle idee astratte. Ciò a cui lui, razionalista, aspira, è il diritto di dubitare di tutto, anche della ragione. Da parte sua, in tutto questo, non c'è neanche un partito preso. Semplicemente, quello che vale per lui, senza che se ne renda nemmeno conto, è l'esperienza, il contatto diretto, materiale e spirituale, con le cose. Ciò si rivela con maggiore evidenza nel sentimento religioso che gli è proprio. Che appartenga alla Chiesa anglicana, a una setta, o che sia cattolico, la religione per lui è prima di tutto qualche cosa di concreto, un'esperienza che si risolve in contemplazione, e più spesso ancora in azione, ma che sarebbe imprudente e senza dubbio

empio voler formulare in parole troppo chiare. La vita religiosa si orienta in lui o verso la lettura della Bibbia, l'orazione, la liturgia, oppure verso quello che si chiama *social service*, cioè un'attività tutta pratica: insegnamento, beneficenza, organizzazione sociale, educazione morale. Il criterio supremo ai suoi occhi, non è la ragione, è la saggezza: qualche cosa nel contempo di più umile e di più altero, di più umano e meno alla portata degli uomini. *To be right*, non è aver ragione, non è afferrare la verità, è piuttosto essere nel vero.

Quanto alle decisioni da prendere ogni giorno nella vita politica o altrove, esse sono regolate da una convenzione tacita che è permesso chiamare il principio dell'*ad hoc*. E prima di tutto è opportuno citare a questo proposito un'osservazione sagace di Salvador de Madariaga (in *Francesi, Inglesi, Spagnoli*) sul contrasto, registrato dal linguaggio, fra le concezioni ferroviarie di Francia, e di Inghilterra. «La parola *biforcazione* si dice *junction* in inglese. Come dire che l'ingegnere francese vede la sua rete come un sistema che parte dal Centro e che si organizza per suddivisioni successive mentre l'empirismo inglese si limita a "congiungere" ciò che sopraggiunge a quello che già possiede in modo che la sua rete si forma per accumulazione». Similmente la struttura della frase, in inglese, invece di seguire un modello variandolo, si particularizza secondo un certo caso determinato. La grammatica in inglese ha poche regole ed è precisamente per questo che è così difficile imparare a parlare e a scrivere l'inglese correttamente. Vi si trova una moltitudine di locuzioni e di modi di dire unici e insostituibili per esprimere una certa situazione che si ripete spesso. La lingua parlata e diverse varietà di quella scritta tendono a trasformarsi in una collezione di formule *ad hoc*, ormai invariabili, e rigorosamente adattate a un uso determinato.

L'insieme del diritto inglese, della politica inglese, che cosa sono, per parte loro, se non due serie di misure *ad hoc* dettate ogni volta dalle circostanze speciali del problema da risolvere e che formano collezioni di precedenti, non avendo nulla che si possa comparare a un codice, o a un sistema fisso? La giurisprudenza inglese più di ogni altra si lascia guidare dai precedenti, pur non considerandoli come precetti infallibili, il che le permette di esaminare ogni caso nella sua particolarità individuale, di fare appello al buon senso e al sentimento della giustizia del Magistrato o della giuria più ancora che all'applicazione di una legge inflessibile ed astratta. La politica inglese, così all'interno come all'esterno, è andata ispirandosi caso per caso non a una teoria, ma a una tradizione, cioè ad una serie di precedenti risolvendo i problemi via via che sorgevano, nel medesimo spirito tutt'al più, ma non secondo una regola uguale per tutti. La storia della Costituzione inglese è una storia di aggiustamenti, di cambiamenti parziali, di decisioni *ad hoc*. Tale è anche, si può dire, la storia dell'Inghilterra.

Il principio dell'*ad hoc* è la negazione di ogni principio in quanto regola o legge nettamente formulata applicabile a tutti i casi. Il metodo che gli corrisponde, evidentemente, non è quello preconizzato dal *Discours de la méthode*. Un passaggio all'inizio della seconda parte sembra perfino contemplare espressamente i procedimenti di cui parliamo: «Si dica similmente dei popoli passati lentamente dallo stato semiselvaggio a quello di civiltà: la loro legislazione, messa insieme via via che i delitti e i litigi ve li hanno costretti, non può essere così perfetta come quella dei popoli che sin dal principio hanno osservato le costituzioni di qualche saggio legislatore»<sup>1</sup>. Ecco che egli disapprova nettamente la maniera degli Inglesi di fare le leggi, la loro tendenza ad accontentarsi dei rattoppi, degli adattamenti, dei

---

<sup>1</sup> Traduzione di A. Carlini, Roma-Bari 1938, ed. 1987, p. 54 (*ndr*).

cambiamenti parziali, che abbiamo poco fa osservato all'opera. Le loro leggi le hanno veramente fatte così «via via che ...». Dobbiamo concludere che sarebbero meglio organizzate se avessero «sin dal principio osservato le costituzioni di qualche saggio legislatore»? Questo andrebbe in ogni caso contro le loro abitudini più care, contro i loro mezzi preferiti di pensiero e di azione, contro la loro saggezza stessa, quale l'hanno saputa incarnare nelle loro opere, le loro istituzioni, i loro costumi, l'ordinamento delle loro città e delle loro case. Londra stessa in contrasto con Parigi ... ma qui ancora sembra molto indicato ricorrere a una citazione: «Gli edifici, ad esempio, cominciati e condotti a termine da un solo architetto, di solito, son più belli e meglio ordinati di quelli che sono stati riadattati più volte servendosi di vecchi muri tirati su per tutt'altro scopo. Così, le città antiche, che un tempo erano borghi, e si sono col tempo sempre più ingrandite, appaiono ordinariamente tanto mal proporzionate a confronto di quelle costruite da un ingegnere secondo un piano da lui immaginato, che, sebbene gli edifici separatamente considerati, siano talora anche più belli, tuttavia a guardare come sono disposti, qui uno grande, là uno piccolo, e come rendono le vie storte e ineguali, si direbbe che non alla volontà di uomini ragionevoli, ma al caso si deve la loro composizione»<sup>2</sup>.

Si sarà riconosciuto una volta di più Descartes, persona mortale di cui si sarebbe voluto fare un Dio.

Presso i pagani? Forse: La Fontaine ha visto giusto; ma con tutta evidenza non presso gli Inglesi. Perché non si può immaginare nulla che possa contrariarli più di quest'altra professione di fede molto vicina alla prima, al medesimo luogo nel famoso *Discours*? Che cosa si potrebbe dire di più opposto a quello che sono stati e faccia meglio vedere, per contrasto, quello che

---

<sup>2</sup> Ivi, pp. 53-54 (*ndr*).

sono ancora? E non è soltanto leggendo i loro libri, osservando i loro costumi, che ce ne accorgiamo. Basta per questo aver presente alla memoria il volto della loro capitale.

È una città oceano, un immenso polipaio di abitazioni umane senza geometria, senza idee d'insieme architettoniche, una «caricatura dell'infinito», secondo l'espressione così giusta di E. M. Forster. Niente (o così poco) che possa essere confrontato, qui, alle grandi masse urbane giudiziosamente ordinate, la cui presenza lungo i *quais* e fra i due archi di trionfo fanno la gloria di Parigi. Niente vi ricorda neanche alla lontana «quelle piazze regolari che un ingegnere traccia con la sua fantasia in una pianura», niente vi fa pensare ad altro che a quella «borgata» che a forza di proliferare è finita per diventare un *agglomerato* quasi senza limite. Non che faccia difetto a Londra, se si fa astrazione dagli orribili capricci della fine del secolo, un'uniformità abbastanza imponente, ma essa, lungi dal provenire dalla subordinazione a una volontà sovrana, non fa che riflettere i gusti e soddisfare i desideri della moltitudine inarticolata dei suoi abitanti. Mr. Smith, senza sacrificare per altro la minima parte del gusto che gli è proprio, desidera possedere esattamente la stessa casa del suo vicino Mr. Grey; Mr. Jones nemmeno lui desidera qualcosa di diverso e il risultato è che potete passeggiare per ore nei quartieri ricchi o meno ricchi della città smisurata avendo l'impressione di passare sempre davanti alla stessa casa e di vedere attraverso la vetrata del primo piano la stessa famiglia riunita alle stesse ore intorno alla tavola del *breakfast*, del *lunch*, del tè o del pranzo.

L'aspetto monotono di quelle strade innumerevoli non ha niente di comune con la regolarità spaziosa e sobria di Parigi, quale l'ha voluta il barone Haussmann d'imperiale e borghese memoria. Qui, la riserva patrizia di tutte quelle grandi case grigie è un



effetto dell'arte, ma di un'arte senza stile, mentre non c'è nulla di concertato nella facciata a colonnine o di mattoni dell'abitazione familiare a due o tre piani, che si è moltiplicata all'infinito attraverso la città, perché nessuno ha mai sognato altro. L'architettura di Londra più soddisfacente è quella che non mira a nessun effetto architettonico, che si sottrae ad ogni giudizio che tenti di apprezzarla in quanto architettura. Le facciate discretamente lineari e piatte dell'uniformità epoca previttoriana (georgiana), con la decorazione dell'atrio delicatamente appoggiata sul muro, ma che non fa corpo con lo stesso, sono, eredità medioevale esclusa, quel che c'è di più inglese e di più amabilmente londinese nella decorazione della capitale.

La bellezza di Londra, perché si tratta di bellezza, è fatta interamente di chiaroscuro, della gradazione spesso squisita delle tinte, dello splendore inatteso degli alberi nelle piazze, e anche del sentimento intenso della vita vissuta da cui si è afferrati; di una vita, nonostante tante fabbriche e tanti uffici, prima di tutto interiore, intima, familiare. Ecco una capitale, la più vasta del mondo, che non è una città ad effetto e che, all'infuori della *City*, non è nemmeno esclusivamente votata agli affari. La vita non è tanto febbrile quanto a Parigi; vi si passeggia, è possibile assaporare una noia di cui non si dimentica il sapore, e da questa enorme macchia di mattoni, di asfalto e di camini emana qua e là un fascino, non certo paesano, ma che si potrebbe quasi chiamare agreste. Immaginarsi il Bois de Boulogne a due passi dal Louvre e dall'Opera, non è ancora farsi un'idea di quel che significa, per Londra, Hyde Park, continuato dai giardini di Kensington e da quelli di San Giacomo, di cui un viaggiatore del XVII secolo diceva già che la loro bellezza consiste nel «portare la campagna in città». I parchi, i giardini delle piazze o anche quella specie di grande terreno incolto tagliato da boschetti e da arbusti che è Hampstead Heath, che

comprende la residenza quasi rurale di Kenwood, e senza dubbio anche l'assenza dei viali con due file di alberi, idea d'architetto più che di giardiniere, è quel che dà a Londra la sua impronta particolare e ci lascia l'impressione che i suoi abitanti non hanno voluto accettare un divorzio definitivo con la natura, né, lanciandosi nella vita urbana, dimenticarsi della vita in generale.

Quel che c'è di tanto inglese a Londra è che la sua forma o la sua assenza di forma è il risultato di una crescita interamente naturale e spontanea. Anche qui, colpisce il contrasto fra la sua storia e quella di Parigi. Da una parte, una città che si è sviluppata per cerchi concentrici allargando a parecchie riprese la sua cinta fortificata, dall'altra, questa, che non appena s'era sentita allo stretto nelle sue vecchie mura, si è espansa al di fuori con numerose piccole spinte disordinate e che è arrivata così abbastanza rapidamente ad avere due centri simbolizzati da due chiese, San Paolo e l'abbazia di Westminster, la residenza reale essendo stata annessa dalla città commerciale. I parigini tenevano a non allontanarsi troppo dal centro ed è questa la ragione per cui i prezzi dei terreni edificabili salirono rapidamente e si trovarono presto nella necessità di costruire case di cinque o sei piani. I londinesi, al contrario, desideravano prima di tutto avere una casa per sé, possibilmente con giardino, anche se per questo bisognava abitare abbastanza lontano dal doppio cuore della loro città. Si disseminarono nella campagna circostante, soprattutto lungo le grandi vie di comunicazione. Questa tendenza a piantare i propri penati lungo le grandi strade è diventata col tempo una vera ossessione, a tal punto che si è obbligati ad ovviarvi oggi con delle misure amministrative, senza di che tutte le strade di campagna diverrebbero presto altrettanto fiancheggiate da case. È il desiderio sfrenato di raggiungere la natura che conduce più sicuramente alla sua rapida distruzione.

Questo stesso senso del “ciascuno per sé” e questo stesso spirito anticartesiano avevano in ogni tempo fatto reagire il vecchio popolo di Londra contro ogni tentativo di regolamentazione, di pianificazione urbane. Dopo il grande incendio del 1666, una commissione di architetti presieduta dal più illustre fra di loro, Sir Christopher Wren, preparò per la ricostruzione della città dei piani nuovi, fortemente ispirati all’architettura continentale; ma quel che è notevole è che nessuno di quei piani fu attuato. I proprietari delle case ridotte in cenere dall’incendio indirizzarono una supplica al re: volevano ricostruirle esattamente nello stesso posto, rimetterle a nuovo in ogni punto come erano prima, riparare, restaurare, fare tutto quel che si poteva, ritornare a ogni costo a quello che era stato, prima che il fuoco se ne occupasse. Finalmente, salvo che per il nuovo San Paolo, la città fu ricostruita sulle antiche fondamenta e conservò l’intreccio irregolare delle sue strade e dei suoi vicoli. Si preferirono “curve e ineguali” e non dispiace affatto l’aspetto “mal disegnato” che la città fu costretta a conservare per le generazioni future. I principi del nuovo urbanesimo, quello cartesiano, furono applicati nel XVIII secolo, nella costruzione della città termale di Bath, in cui la geometria, molto felicemente, fu mitigata dall’irregolarità del terreno verdeggianti e montuoso, «l’ingegnere» trovandosi qui nell’impossibilità di «tracciare» una cosa qualsiasi «con la sua fantasia in una pianura». Ai giorni nostri, come ci si doveva aspettare, la grande idea degli urbanisti inglesi diventò la “Città giardino” sposando più o meno bene il prato col cemento e l’albero al mattone. Quanto a Londra, si è qualche volta tentati di rimpiangere che la crescita non ne sia mai stata regolata, perché quando la febbre industriale si dichiarò, fu molto crudelmente colpita dall’improvvisa eruzione di fabbriche, di magazzini e di stazioni ferroviarie. Nessuno a Parigi, anche in piena sarabanda di arricchimento al tempo di Luigi Filippo,

si è mai sognato di degradare la Senna con ponti così orrendi come quelli che nascondono ogni prospettiva sul Tamigi, tagliandola a certi livelli e secondo angoli divergenti. Ah, come era bella questa metropoli quasi marittima, come una volta l'aveva dipinta il Canaletto! Il che non vuol dire che a quell'epoca, o in qualunque altra, assomigliasse sia pur poco a Parigi. Se questo dovesse avvenire un giorno l'Inghilterra non sarebbe più lei. E se l'Inghilterra non fosse più l'Inghilterra che cosa direbbero allora la Francia e l'Europa?

Perché tutto è connesso nella tessitura aggrovigliata della nostra civiltà. Renderla meno complicata, sarebbe annientarla. Gli elementi che la compongono, non hanno bisogno l'uno dell'altro e non si attirano reciprocamente se non nella misura stessa in cui differiscono e si oppongono. Se l'opposizione cessasse, la composizione si scomporrebbe? Vogliamo noi mantenere, non fosse che attraverso il pensiero, l'unità nella diversità? Allora dobbiamo resistere alla tentazione di prender partito per l'uno o per l'altro dei due elementi che formano un contrasto: riguardo a ciò di cui abbiamo parlato, questa tentazione si può immaginare con l'ausilio del grazioso apologo che segue. È Auguste Bréal che lo racconta nel piccolo libro che conosciamo già (*Cheminevements*, p. 101 e segg.):

«Avvenne un giorno che numerosi invitati erano attesi all'ora del tè in una casa di campagna inglese. Quando cominciarono a presentarsi, una fuga di acqua si produsse in una qualche parte della casa. Ben presto un piccolo torrente scese le scale e si sparse nelle camere del primo piano. Nessuno pensò più al tè. I signori si tolsero la giacca e si munirono di secchi, le signore li aiutarono e si formò rapidamente una catena. Tutti dimostravano un ammirevole senso di équipe. Cinque minuti dopo l'inizio della

catastrofe il lavoro era organizzato alla perfezione e si lavorava ancora quando arrivò, con mezz'ora di ritardo, l'ultimo invitato: un Francese. Egli guardò con sorpresa tutta quella gente che si era messa con tanto slancio alla bisogna, poi, senza unirsi a loro, salì le scale, percorse il piano superiore, trovò un rubinetto aperto, lo chiuse. L'acqua cessò di scorrere istantaneamente».

Inutile cercare una parabola migliore sulla mentalità francese confrontata con quella inglese. È vero che abbiamo semplificato un poco il racconto di Bréal, dandogli un tono più ingenuo. Siccome l'autore stesso fu il protagonista dell'episodio, non dà alla storiella nessuna importanza, visibilmente imbarazzato per i complimenti prodigatigli dai suoi amici inglesi e per la troppo evidente morale della favola: ci confessa però, che, dopo aver risolutamente contestato le interpretazioni tendenti a concludere per la superiorità dello spirito francese, finì col tempo per credere che esse non fossero assolutamente false e, a partire da quel momento, i commenti «teorici e benevoli» dei suoi amici, divennero ai suoi occhi un esempio di quelle opinioni inesatte e vere che sono alla base delle nostre conoscenze internazionali. Quanto a noi, ci sembra che la storiella abbia un significato simbolico innegabile, ma che la superiorità che pare dimostrare è relativa, perché legata a una situazione particolare. Non c'è sempre un rubinetto aperto nei problemi (non-tecnici, sociali per es.) che gli uomini devono risolvere e lo spettacolo che si presentò all'ultimo arrivato tra gli invitati era tuttavia, in sé, uno spettacolo confortante. Il contrasto delle due tendenze dello spirito, dei due atteggiamenti tipici, non è immaginario. L'arcinota, la triviale, l'inevitabile antitesi è reale e abbastanza istruttiva per quanto riguarda le nostre "conoscenze internazionali", a condizione di non confondere il tipico col generale e di non credere che il carattere nazionale sia una somma di caratteri individuali,

tutti simili gli uni agli altri. Quanto a queste conoscenze stesse, esse sono certamente inesatte, ma non necessariamente più inesatte di tutto quello che, nelle discipline storiche, supera il semplice elenco degli avvenimenti; Bréal, l'abbiamo visto, ammette anche lui che potrebbero contenere una particella di verità.

Spesso, questa verità, quando si tratta di gruppi che hanno una individualità ben definita, non si lascia formulare che comparativamente. Proprio come per una persona umana, non si riesce a descrivere bene una nazione senza ricorrere a confronti con altre nazioni, come con le persone. È dovuta a questo la fortuna delle antitesi che in qualche modo spingono il confronto al limite. Ma quello che aiutano a chiarire, rischiano anche di renderlo oscuro, per eccesso di semplificazione. Quando cercheremo, nel capitolo seguente, di abbozzare un'immagine dell'Inghilterra in quanto esempio di un "mondo" nazionale all'interno del mondo più vasto dell'Europa, diremo addio alle polarizzazioni antitetiche, non la porremo in contrasto, tratto per tratto, con la Francia o la Scozia, ma non potremo evitare di contrapporla a quel che essa non è, di modo che questa immagine sarà una volta di più quella di una differenza e anche, lo prevediamo, di una differenza esagerata. Per capire l'unità dell'Europa, bisogna far valere la sua diversità. La facoltà che si tratta di esercitare in questo genere di imprese è quella che il Burckhardt riteneva essere la più preziosa per uno storico: la facoltà di stupirsi. E per il resto domanderemo consiglio a un dotto e pio abitante del Paese nel quale noi andiamo, Sir Thomas Browne, medico a Norwick e perfetto musico della prosa inglese; è un provinciale, ma che ha viaggiato, ed è un buon Europeo. Apriremo la *Religio Medici* (1643) e leggeremo: «Non provo nel mio cuore nessuna di quelle antipatie abituali che distinguo negli altri: non sono ossessionato da nessuna delle repugnanze che ispira spesso il

sentimento patriottico; considero Francesi, Italiani, Spagnoli, Olandesi senza alcuna idea preconcepita, e anche quando confronto le loro azioni con quelle dei miei concittadini, ho per tutti la stessa reverenza, lo stesso amore e lo stesso affetto. Sono nato nell'ottavo clima, ma mi sembra di essere stato formato in tutti gli altri e sotto l'influenza di tutte le loro costellazioni. Non sono una di quelle piante che si rifiutano di prosperare fuori di un giardino particolare. Tutti i luoghi del mondo, tutti gli ambienti mi appaiono come uno stesso e solo Paese. Sono in Inghilterra dovunque io mi trovo e sotto qualunque meridiano».

È un piacere citare queste belle placide frasi. Quello che esprimo lo faccio mio interamente, con due eccezioni. Poiché lungi assai dall'apparirmi i Paesi d'Europa come uno stesso e solo Paese, è precisamente in quanto non si rassomigliano affatto che io li amo e li riverisco. E poi, mi trovo anch'io in Inghilterra, ovunque mi trovi? Nemmeno per sogno. Essa mi manca ovunque. Nessun Paese me la ricorda. Sotto nessun meridiano riesco a dimenticare di esserne separato. Se mi rammarico di non abitarci più spesso, è perché, per ritrovarla, bisogna che io ci ritorni.





## Capitolo quarto

### Gli Inglesi nella loro isola

La rapidità delle comunicazioni impiccolisce il mondo, ma già ai tempi di Cesare non ci voleva che un giorno per passare dalla Gallia alla Bretagna. I secoli hanno avvicinato l'isola al continente, e l'hanno separata da esso con un oceano di differenze accumulate. Attraversato lo stretto canale, ecco che non sono più riconoscibili la nuda scogliera, l'acqua verde bottiglia, la baracca dei doganieri, la terra, il cielo e la pioggia. L'essere umano sembra muoversi diversamente; il suo sguardo è un altro; la sua maniera di parlare ancora più straniera della sua parola. Le differenze non sono molto salienti: è sempre l'Europa dove i contrasti sono legge; ma questi non sono in nessun altro luogo così continui, così egualmente distribuiti. In nessun altro luogo si ha, come qui, la sensazione che *nulla* è più lo stesso.

I viaggi perderebbero la metà del loro fascino se non ci fosse sempre una diversità da cogliere tra due province o due Paesi. Ma qui, per quanto sfumato, per quanto relativo si voglia, esiste il contrasto tra l'isola e il continente. Ad ogni spostamento, il viaggiatore si imbatte in un miscuglio di familiare e di conosciuto, di universale e di unico. Qui tutto è familiare e sconosciuto nello stesso tempo. Non vi sono cambiamenti bruschi, ma le più piccole cose vi dicono: non è proprio così, non siamo le stesse che altrove. Si sa che in inglese quasi nessun suono di vocale resta simile a quelli delle lingue che gli sono tuttavia più affini, e che le lettere dell'alfabeto latino convengono meno alla

sua struttura sonora che non a qualsiasi altra lingua romanza o germanica. Non succede diversamente per l'eredità comune, in tutti i campi, vicini o no, a quello della lingua. Nulla è respinto, ma tutto è modificato. La catena non è spezzata e senza dubbio non lo sarà mai, ma le maglie di essa a poco a poco hanno cambiato aspetto, e la legge stessa del loro concatenamento è forse una legge nuova.

*Lo spirito dei giardini*

Nessun gesto collettivo, nessuna presa di coscienza momentanea di un popolo, rivelano meglio la sua vita profonda dell'atteggiamento che è spontaneamente il suo nei confronti della natura che lo circonda, del sentimento intimo che ne possiede, delle preferenze che lo guidano, quando sceglie di nutrire di essa le creazioni del suo spirito. Questo resta vero anche in un'epoca di civiltà tecnica e urbana, come la nostra, quando il sentimento della natura diventa molto debole nei più, salvo a raggiungere in alcuni un grado di differenziazione e di acutezza quasi morboso. Proprio quando è appena cosciente, questo sentimento agisce con maggior vigore, e tutte le produzioni di una società possono esserne impregnate senza che nessuno dei suoi membri se ne renda esplicitamente conto. Ma siccome essi stessi se ne trovano impregnati a loro insaputa, e siccome trasmettono questa impronta di generazione in generazione, essa non si cancella che molto lentamente e rimane perfettamente visibile anche quando in molti luoghi e sotto molti aspetti la natura ha dovuto cedere il passo all'industria. Tra i Paesi d'Europa, l'Inghilterra, si sa, è uno dei più industrializzati ed è anche uno dei Paesi dove si possono meglio afferrare le reazioni elementari dei suoi abitanti, non tanto davanti alla natura, quanto davanti alla *sua* natura.

Cielo coperto e brumoso. «*Caelum crebris imbribus ac nebulis fœdum*». Così Tacito. E Strabone: anche senza nuvole, la nebbia è quasi sempre tale che s'intravede il sole soltanto per tre o quattro ore verso mezzogiorno. Isola battuta dai flutti, preda strappata all'Europa dall'Oceano. Nessun punto è distante più di centoventi chilometri dal mare lungo il muro che l'imperatore Adriano fece costruire là dove la sua larghezza è minore – e di cui le rovine solcano ancora le colline erbose del Northumberland; da una riva all'altra volano i gabbiani. Temporalì, diluvi, lunghe notti invernali, la presenza perpetua e minacciosa del mare ... Uno dei fascino, senza dubbio il maggiore, della vecchia poesia anglosassone, risiede nel sentimento che essa ha saputo estrarre da questa esperienza quotidiana, e che si comunica al lettore con una singolare potenza di suggestione. La più antica parafrasi della *Genesi*, attribuita a Caedmon, per descrivere le tenebre e l'abisso alla vigilia della creazione, parla dell'Oceano «nero sotto la notte eterna» che copriva la terra «al largo e in lontananza con le sue onde livide». Il vento, la nebbia e questo mare scatenato color piombo, costituiscono lo sfondo e sembrano tessere la melodia stessa del *Beowulf*; poema epico il cui colorito emotivo molto particolare non si ritrova in nessun'altra epopea dei popoli germanici antichi. La nota che vi risuona con un'insistenza così ossessiva sembra che non appartenga se non a questa sola poesia insulare. Essa vi è percettibile un po' dovunque, nella mescolanza di elementi eroici e cristiani, ai quali potrebbe mancare l'unità senza questo accento di disperazione rassegnata, di penetrante e tenace malinconia ch'essa vi aggiunge.

Questa poesia, però, ha anche conosciuto tutta un'altra vena di ispirazione. Le è accaduto di cantare le gioie della primavera, i fiori sbocciati al sole di maggio, i boschetti e i prati, essa ha amato il mormorio dei ruscelli e il cinguettare degli uccel-

lini. Il lirismo medioevale francese, importato dai Normanni, non poteva che far corpo con questa corrente secondaria di cui assicurò il trionfo, al momento in cui, la fusione dei due idiomi ormai consumata, apparve la nuova poesia di lingua inglese. Nei grandi poeti di quell'epoca decisiva per la formazione della letteratura nazionale, in Chaucer, in William Langland, si ha la sensazione che l'elegia si sia definitivamente eclissata per lasciare il posto all'idillio e l'epopea alla narrazione amena, satirica o romantica. Il canto funebre dei guerrieri votati alla disfatta e alla morte si è taciuto; ora ascoltiamo un'arietta di flauto o di viola, ci svegliamo in compagnia in una bella mattina d'estate al suono di tutte le campane del villaggio. Più tardi, certo, non mancheranno burrasche e piogge, ma sarà il sole ad avere il sopravvento nell'immaginazione, se non nella vita reale. Nulla di più tempestoso del temporale nel *Re Lear*, né di più sinistro del cielo nero che è come il fondale sul quale si svolge, nel *Macbeth*, la tragedia; ma quel che Shakespeare amava veramente non era la montagna scozzese, né quella landa deserta sotto i lampi, né la furia del mare di cui si sentono le urla quando si alza il sipario della *Tempesta*, erano piuttosto i ranuncoli e i mughetti che aveva colto, da bambino, nei prati e nel sottobosco, era tutto l'incantamento di una giornata di sole nella verdeggiante campagna di Stratford. Ritornato, una volta lasciato il palcoscenico, nella sua città natale, eccolo una volta di più, come si indovina leggendo il *Racconto d'inverno*, interessarsi ai frutteti e agli orti, frequentare le fiere paesane, gustando le conversazioni rustiche e la semplicità dei campi. L'idillio ha veramente vinto e con esso (secondo il desiderio umano) ciò che c'è di più naturale nella natura. Compiuto il suo destino, non resta a Prospero che unire Ferdinando a Miranda, benedicendo i loro amori segreti e senza nubi.

Da allora, questa corrente ha continuato ad affermarsi vittoriosamente contro l'altra, che ebbe qualche ritorno, senza riacquistare il suo antico dominio. In pieno romanticismo, il sentimento intimo, idillico della natura, persiste a dare frutti più saporiti o almeno di un fascino più durevole che non il sentimento opposto. Ce ne convinciamo facilmente confrontando Byron e Wordsworth in poesia, Turner e Constable nella pittura. I precipizi, i torrenti e i picchi tenebrosi di *Manfred* non sono più ai nostri occhi che messe in scena alla moda, mentre l'emozione con la quale Wordsworth ha dipinto le colline e i ruscelli del "paese dei laghi" è ancora condivisa oggi sia da quelli che lo leggono, come anche da quelli che non lo leggono. Le onde, le nebbie, i vascelli fantasma di Turner svaniscono essi pure, o si riducono a evasioni nell'esotico, accanto alla semplice terra umana e familiare quale l'ha resa con un'arte senza artifici colui che resta senza dubbio il più grande pittore del suo Paese. La sensibilità britannica si allontana da lungo tempo, come da una vana enfasi, da ogni tentativo di esaltare la parte selvaggia e buia della natura, almeno quando si tratta di quella che è loro dispensata a domicilio. È il linguaggio di Wordsworth e quello ancora più umile di Clare che ha la loro preferenza; ed è il paesaggio all'acquarello che tra loro ha avuto una fioritura incomparabile. L'ostacolo che sta in agguato, è raramente la vuota retorica, ma piuttosto un intimismo puerile, di una sentimentalità assai insipida. Però anche se ciò avviene, si possono sempre invocare le circostanze attenuanti. Poiché il clima resta quello che è, anche se gli uragani e i diluvi abbiano ceduto il passo alla nozione prosaica del cattivo tempo. In ogni stagione si canticchia il ritornello del buffone nella *Notte dei Re*: «*For the rain it raineth every day*»: perché la pioggia cade ogni giorno. Dunque, per una volta che ha smesso di piovere, si aprono gli occhi e si ammira.

«Nulla al mondo è più bello, ammirevole, commovente dei paesaggi inglesi» si legge in *Rouge et Noir*: se si sono visti non si potrà che acconsentire. È vero che si può fare molta strada senza vederli, ma questo dipende da quel tipo di civiltà e di progresso di cui l'Inghilterra non è la sola responsabile. La sua terra è clemente e Tacito, dopo averne imprigionata la nebbia in una frase perfetta, subito ne lodò risolutamente l'umida fertilità. La maggior parte dell'isola, aveva detto Strabone, è ricoperta di campi e di foreste. Quei boschetti celtici, quei vasti terreni ondeggianti tappezzati di verde, in cima ai quali un popolo ancora più antico ha eretto templi memorabili, templi precedenti all'architettura; quella vegetazione abbondante, quegli appannaggi del cacciatore, del pescatore, dell'agricoltore, tutto ciò ancora sussiste qua e là, e se no, ne resta negli spiriti una specie di sogno, meglio che un sogno: la visione indelebile, trasmessa di secolo in secolo e di generazione in generazione, della vecchia, della gaia, della verde Inghilterra. Così verde una volta, che l'antica parafrasi anglosassone della *Genesis*, la stessa che parla dell'Oceano sotto la notte eterna, quando deve dire che la terra era informe e nuda, non sa farlo altrimenti che dicendo: essa non era ancora verde di erba. Così verdeggianti ancora, di epoca in epoca, che i suoi campi, prati e fronde, hanno fornito a innumerevoli viaggiatori un ritornello, ripetuto a sazietà: «L'Inghilterra è gradevole agli occhi di quelli che la vedono per il bel verdeggiare dei suoi fertili pascoli e per il suo terreno, che è adatto a una quantità di alberi di diversa specie». È Jean Barclay che lo dice, l'autore, e quanto celebre, di *Argenis*, che attraversò il canale, venendo da Pont-à-Mousson, negli ultimi anni del regno di Elisabetta. Ma ecco ancora Stendhal (questa volta nei *Souvenirs d'égotisme*): «Nulla uguaglia la freschezza del verde in Inghilterra e la bellezza dei suoi alberi». Chi dunque un secolo (che ne vale due) dopo di lui, non gli darà ragione ancora una volta?

Del resto, ciò che importa, non sono le impressioni degli stranieri, ma precisamente l'immagine che in fondo al suo cuore, molto più che nella sua coscienza, ogni Inglese conserva del suo Paese. «Se vuoi capire il poeta – ha detto Goethe – devi andare a vedere il suo Paese natale». Se vogliamo capire l'Inglese nella sua attività creatrice, cioè poetica, nel vero senso della parola, dobbiamo andare nel suo Paese e nello stesso tempo dobbiamo tentare di indovinare come lo vede e quello che lui stesso ne pensa. Dobbiamo renderci conto di quello che la sua isola gli ha insegnato a sentire e a credere, durante i secoli nei quali non poteva fare altrimenti che prestarle orecchio. L'abbiamo tutti visto stringersi nelle spalle a proposito dello "sporco clima", come se l'affare fosse sottinteso e come se non si fosse mai visto il sole in Gran Bretagna. Sappiamo anche che viaggia volentieri, che espatria facilmente e che la conquista di un impero non potrebbe essere la preoccupazione di gente particolarmente casalinga e sedentaria. Abbiamo anche ragione di supporre che nessun popolo ha goduto così perfettamente dei Paesi diversi dal suo, che si tratti di non so quale Terra del Fuoco o più semplicemente della Francia e dell'Italia e nessuno ha saputo all'occasione comprenderli tanto perfettamente. Ma sentiamo nello stesso tempo che in lui c'è un gusto, un'esigenza che niente è capace di soddisfare in quello che gli offrono le Guinee e le Golconde, l'arcipelago polinesiano di Stevenson e l'Arabia di Doughty e del colonnello Lawrence, ma che possono essere facilmente colmati da una passeggiata fatta sotto una pioggerella sottile lungo una strada provinciale o dal silenzio, interrotto dal canto degli uccelli, in cui è immersa una radura soleggiata. Forse è l'incanto dei climi temperati, più sentito che altrove in quest'isola che punta verso il polo, che una volta per tutte si è impossessato dell'anima inglese. Al di là, per l'uomo della vecchia Europa,

non c'era che la sconosciuta Thule, l'Oceano artico e le legendarie contrade iperboree. Mentre qui gli era dato di vivere avendo alla propria portata il Nord e il Mezzogiorno e di godere della loro mescolanza, della rarità del gelo («*asperitas frigorum abest*», per finir di citare la *Vita di Agricola*), dell'assenza delle pesanti canicole, sentendosi sia stimolato dalle grandi imprese, sia consolato se dovesse occuparsi soltanto del proprio pezzetto di terra; difeso da ciò che è inumano e costretto a fornire la misura dell'uomo.

Nessuno, forse, ha dato un accento così felice a questo sentimento più del vecchio poeta del tempo di Shakespeare, Drayton, al principio di quella descrizione così affascinante ed esatta dell'isola inglese, alla quale ha dedicato il suo lungo poema *Poly-Olbion*. Le “meraviglie” di questa “isola gloriosa”, le definisce subito come appartenenti alla poesia del giusto mezzo, non meno efficace, notiamolo, quando se ne interessa il genio, e capace di durare quanto quella delle più frenetiche passioni. Il suo verso un po' lungo, un po' lento, non potrebbe essere più adatto a cantare l'equilibrio squisito e benefico tra il freddo e il caldo, tra il vento e la bonaccia, tra l'estate e l'inverno, tra il giorno e la notte. Il Paese che preferisce a tutti è quello dove il loro saggio alternarsi è dolce all'uomo:

Where heat kills not the cold, nor cold espells the heat,  
The calms too mildly small, nor winds too roughly great,  
Nor night doth hinder day, nor day the night doth wrong,  
The summer not too short, the winter not too long.

Un Paese dove nulla è di troppo, dove la natura non è prodiga né di carezze né di minacce, ma dove, se le è accaduto di sorridere, se ne ha rimembranza. Questa natura era stata vista con questi occhi, non sempre, né da tutti, ma dalla maggior parte degli In-



glesì, durante dei secoli, di modo che questa maniera di vederla, anche se non è condivisa coscientemente e individualmente, fa parte dell'eredità comune e non cessa di manifestarsi a loro insaputa in quelli stessi che sembrano esserne più lontani nella vita di tutti i giorni. Fino nella desolazione degli inferni suburbani, un albero conservato, un giardinetto sparuto, non sono vestigia del passato, ma segni di una presenza fuori del tempo: i cartelli indicatori del paradiso terrestre.

Ah! come sorridiamo, e con quale amarezza rinnovata, rileggendo le pagine in cui Macaulay, nell'anno 1830, rimproverava il Southey per avere osato sostenere che le manifatture di cotone sfiguravano orribilmente la campagna inglese. Bestemmiare contro il progresso, non poteva venire in mente che a un reazionario, come paragonare i benefici dell'agricoltura con quelli dell'industria riferendosi all'aspetto esteriore di una fattoria e di una fabbrica. Sembra che il grande storico non dubiti che la religione del progresso (a qualunque costo), che egli fa sua, sia molto meno compatibile con una morale poco consistente come quella che gli sembra essere l'estetismo deplorabile del poeta. Dopo lo si è capito meglio, senza che questo sia servito a gran cosa. Richard Jeffries, il vittoriano paganeggiante, avrà un bel gridare cinquant'anni più tardi: «Dio fece la campagna, e l'uomo fece la città»; non potrà impedire che Dio continui a battere in ritirata, né che l'uomo continui la sua avanzata con grande rinforzo di cemento armato. Soltanto, nonostante tutto, in quest'uomo sopravvive qualche traccia dell'innocenza primitiva, che è quella del suo Paese ricco di campi e di foreste, qualche traccia da cui nessuno ha saputo trarre una saggezza così elevata, una poesia così commovente, quanto quel figlio della città di Londra, quel testimone inorridito della rivoluzione industriale, quel cristiano, quell'eretico, che fu William Blake. In mezzo alle officine di cui ha maledetto il fumo,

rigettando fuori dall'umanità «quegli oscuri mulini satanici», nel tumulto della città che già, come un cancro, rodeva tutt'intorno la pianura e le colline, eccolo, patriarca dai capelli bianchi, novello Adamo tutto nudo (come un giorno è stato visto) con la moglie, in giardino, leggere la Bibbia, predicando l'abolizione del peccato originale e gustare, come se l'Albero della Conoscenza non fosse mai stato piantato, il frutto saporito dell'Albero della Vita. Le vie della grazia, seguendo le quali era stato ammesso al soggiorno edenico dell'isola felice, non erano conosciute che da lui, e la sua visione è così personale, che una parte di essa rimarrà per sempre incomunicabile. Essa non lo separa però dal suo popolo e dal suo Paese, perché questa Gerusalemme campestre, «emanazione del gigante Albione» che egli ha cantato in uno dei suoi profetici libri, è un mito che egli non aveva concepito solamente nel suo proprio nome; e non è solo la sua voce che pare di sentire quando annunzia che l'Agnello di Dio è venuto a soggiornare «tra i verdi e piacevoli boschetti d'Inghilterra» o quando promette, in quell'altro poema dove figurano gli «oscuri mulini» e che si canta volentieri nelle funzioni della Chiesa anglicana, di non cessare il combattimento spirituale, di non lasciare che la spada si addormenti nelle proprie mani «prima che noi abbiamo costruito Gerusalemme nel paese d'Inghilterra, terra verde e piacevole».

La Gerusalemme celeste è una città circondata da alte mura-  
glie, tutta d'oro e di pietre preziose, ma Blake e tutti coloro che sperano abitarvi con lui, non sanno che farsene del crisoprasio, del berillio e del giacinto, né di tutte le pietre dell'Apocalisse. No, Gerusalemme è il paradiso e il paradiso è un giardino. L'innocenza divina passeggia sotto gli alberi e, come abbiamo visto, si riposa sotto le siepi. «Siate come i gigli dei campi», o almeno come i gigli nell'aiuola. Poiché infatti, in questo, si è mostrato

così profondamente inglese, il profeta William non è rimasto completamente misconosciuto nella sua patria. Non ha sacrificato un filo d'erba alle meraviglie dell'architettura immaginaria. Ha preferito «la verde montagna d'Inghilterra» alla roccia di diaspro sulla quale si eleva Sion. Forse si è anche ricordato di quel pensiero che uno dei suoi grandi compatrioti aveva avuto molto prima di lui, e cioè che, secondo la vera scala dei valori (non mediterranei, diremo noi, ma inglesi), l'arte dell'architetto è ad un rango meno elevato di quella del giardiniere.

Che l'arte dell'orticoltura fosse di tutte la più antica, era stata un'idea molto cara agli umanisti anglicani della *belle époque*. Thomas Fuller, secondo il quale «il giardinaggio è la vocazione originale dell'uomo», abbonda in questo senso, e Sir Thomas Browne non dice che già esistevano dei giardini «appena qualche ora dopo la creazione della terra»? I giardinieri letterati che leggevano le Scritture naturalmente li sostenevano in questa opinione. William Lawson, che nel 1618 pubblicò un'opera molto apprezzata, non finisce più di addottrinarci sull'origine celeste della sua arte: «Quando Dio ebbe fatto l'uomo secondo la sua immagine, in uno stato di perfezione, e volle che Lo rappresentasse, sulla terra, nella sua autorità, nella sua tranquillità, e nel suo piacere, lo piazzò nel Paradiso». Che cosa fu il Paradiso se non un giardino e un frutteto di alberi e di erbe, pieno di amenità e di delizie soltanto? Ma l'idea veramente penetrante e ardita, l'idea dell'avvenire, secondo cui l'arte del giardiniere, in confronto con quella dell'architetto, rappresenta non uno stadio anteriore e venerabile per antichità, ma uno stadio avanzato e capace di una maggior perfezione, questi autori non la conoscono: appartiene in proprio a Francesco Bacone, che così inizia il suo celebre saggio sui giardini: «Dio Onnipotente piantò prima un giardino. E in verità è il più puro dei piaceri umani. Nulla rinfresca maggiormente lo spirito degli

uomini. Senza i giardini, gli edifici e i palazzi non sarebbero che l'espressione della mano d'opera più volgare; e si osserva sempre nella misura stessa in cui un'epoca progredisce verso una maggiore civiltà ed eleganza, che gli uomini imparano a costruire magnificamente prima di avere imparato a coltivare i giardini con finezza, di modo che il giardinaggio sembra indicare una maggiore perfezione».

Nulla di più rivelatore e per di più di profetico di queste parole di un uomo che, per tanti riguardi e così sovranamente, aveva saputo indovinare, condividere, orientare la maniera di pensare dei suoi compatrioti, come la loro maniera di vivere. Nel suo saggio, egli dà consigli pratici per la costruzione delle fontane, per la piantagione di alberi e di fiori, consigli che fanno comprendere che per lui, come per tanti altri che lo seguiranno, la bellezza suprema di un giardino consiste in una mescolanza perfetta dell'artificiale e del naturale, mescolanza tuttavia non in parti uguali, ma che richiede la subordinazione dell'artificiale alla natura, a ciò che si suppone essere la natura. Questo primato concesso ad una natura umanizzata, questa connivenza postulata dei suoi fini con quelli dell'uomo, questo ruolo che il giardiniere invita cortesemente a tenere, senza pensare un solo momento ad eliminarla o a violentarla, è tutto ciò che il filosofo ammira in quest'arte dell'orticoltura, fino al punto di stimarla superiore a quella dell'architetto. La concezione del giardinaggio e del giardino che è la sua, non è quella di tutti, ma nel suo Paese essa si svilupperà verso il suo apogeo nel secolo dei lumi. Ci avviciniamo ad essa sensibilmente quando leggiamo una epistola di Pope (la quarta dei *Moral Essays*) nella quale il poeta consiglia a colui che vuole piantare un giardino di considerare ovunque il genio del luogo, il sito naturale, e di non trascurare la Natura, ma «di trattarla come una bellezza modesta che non bi-

sogna sovraccaricare di ornamenti, ma neppure lasciare completamente nuda». Ben presto, un altro poeta, Shenstone, si ritirerà in campagna per dedicare la sua vita al giardinaggio e soddisfare quella passione che lo spingeva ad «abbellire le forme della natura», come ce lo spiega il suo biografo, l'illustre dottor Johnson. Questa stessa epoca scoprirà che Milton, nella sua descrizione dell'Eden, nel quarto libro del *Paradiso Perduto*, aveva tracciato un'immagine esemplare del Giardino, di quel giardino che presto ci si abituerà a chiamare all'unanimità in tutta Europa "giardino inglese". E si comincerà nello stesso tempo a capire un poco dappertutto che questo giardino non è un giardino puro e semplice; che è piuttosto l'espressione commovente di un certo rapporto tra Natura e Cultura e di un buon numero di idee connesse, elaborate in sordina laggiù, nell'isola, e presentate sotto questa forma simbolica al resto degli Europei.

Un giardino inglese è, prima di tutto, un giardino più libero degli altri, o che sembra tale, perché l'arte, la disciplina, la costrizione vi sono nascoste; la natura, si direbbe, le accetta; obbedisce loro come a delle leggi che sono sue e non nostre. Vi si lasciano crescere gli alberi senza imporre loro forme arbitrarie, come quelle che avevano incastrato Thomas Browne nel secolo precedente. La regola diventa così elastica che non impone più che l'irregolare. Il giardino alla francese, come il suo predecessore, il giardino all'italiana del Rinascimento, era un giardino di architetto; l'Inglese è giardiniere anche nella sua architettura. Nell'epoca in cui si entusiasmava per le piramidi e i filari regolari, i suoi giardini rassomigliavano a gabinetti di curiosità, ma volentieri vi lasciava qualche isolotto di piante selvagge, che erano lungi, ai suoi occhi, dallo sfigurare. Adesso ha imparato a vedere più lontano e preferisce alle oasi disordinate tutta una natura sapientemente domata. Se osasse dire ciò che pensa di Le Nôtre, direbbe che quell'uomo di

genio fu un rozzo pedante e un boia. E quel castello di Versailles che ha della caserma e della cattedrale, servito al visitatore come su un vassoio, sulla terrazza deserta, un pittore inglese, il Bonington, non ha tentato di riportarlo al naturale, di farne scomparire l'architettura, nel suo grande abbozzo del Louvre, che è quasi la sua opera migliore? Hampton Court, la vecchia residenza dei re d'Inghilterra, pur essendo meno fastosa, meno regale, se si vuole, è in compenso più vicina alla semplice umanità, al naturale; i bambini che giuocano nei suoi giardini sono maggiormente al loro posto che non sulla sublime, imbarazzante terrazza di Versailles. Ciò è rimasto nella tradizione. Quel giardino inglese di Parigi che è il Bois de Boulogne, ha qualche cosa, nonostante tutto, di più artificioso, di più costruito, dei grandi parchi di Londra, o di quei deliziosi giardini di Kew, dove si cammina senza far rumore nei viali erbosi, perché è anche un'idea inglese quella di seminare dell'erba dove dappertutto altrove si metterebbe ghiaia, e di permettere a chi passeggia di camminare sui prati. Ciò lo mette a suo agio, come la natura stessa in questi giardini è messa a suo agio, poiché l'arte del giardiniere si limita alla cura di educarla, di perfezionarla, di inculcarle buone maniere, e sagge abitudini, di assicurare agli alberi e ai fiori le migliori condizioni di crescita, di sviluppo e di durata. Nulla simbolizza più chiaramente questa preziosa caratteristica: il rispetto della vita, il rifiuto di costruire là dove bisogna lasciar crescere; ciò si applica al cespuglio e all'arbutto come all'essere umano o alla città degli uomini.

Il giardino inglese è un riassunto dell'Inghilterra ideale, ed è per questo che, una volta immaginata, l'immagine, e la cosa stessa, restarono acquisite una volta per tutte. Quando la grande arte dell'orticoltura divenne quella di creare quei giardini, in quel Paese e poi nel mondo, ci si preoccupò, con ragione, di assegnarle un posto nella gerarchia delle arti. Uno specialista,

Thomas Whateley, che pubblicò nel 1770 delle *Osservazioni sul giardinaggio moderno*, lo dichiarò, senza esitazione, superiore alla pittura di paesaggio, dimostrando che il pittore non fa che rappresentare la realtà, mentre il giardiniere la crea, o per lo meno la modifica. L'argomento, certo, è fallace e il confronto non è calzante, ma il sentimento che è alla loro base non è assurdo in se stesso. È un desiderio legittimo quello di modificare, di umanizzare la natura, senza sostituirla con un'“antinatura” molto poco umana, e se non fosse avvenuta la Rivoluzione, intendo quella industriale, molto più rivoluzionaria dell'altra, una parte considerevole dell'isola sarebbe stata trasformata in giardino all'inglese.

Rimangono alcune vestigia di questa incompiuta metamorfosi. Uscendo dalla piccola città episcopale di Ripon si raggiungono in poco più di un'ora di cammino i magnifici giardini, piantati nel XVIII secolo, intorno alle rovine dell'Abbazia cistercense di Fountains (recentemente ricostruita); ma prima di arrivarci e quasi dal punto di partenza, non si fa altro che attraversare un grande parco, camminando sull'erba, circondati da alberi bellissimi, di modo che, quando si arriva, il giardino di Fountains si presenta come il nocciolo centrale di un insieme che lo annuncia da tutte le parti e ci prepara ad assaporarne meglio la suprema magnificenza. Nell'Inghilterra del Sud, i bei giardini sono ancora più frequenti, mentre nel Nord il “paese dei laghi” tutto intero può rassomigliare anch'esso a un grande parco, molto di più, in tutti i casi, del Morvan e quasi quanto la foresta, così minacciata, di Fontainebleau. I vecchi collegi di Oxford e di Cambridge hanno tutti dei giardini deliziosi che conferiscono, più di ogni altra cosa, a queste città dotte una poesia che è tipicamente loro. Le piccole e grandi chiese rurali, le venerabili abbazie e le cattedrali si fanno belle con la bellezza degli alberi e sembrano posate delicatamente su un serico

tappeto di verdura. I cimiteri di campagna sono quasi sempre dei giardini alberati e fioriti; l'elegia di Gray non è la sola che essi abbiano ispirato nel corso dei secoli; e ogni villaggio ha il suo *village green*, il suo prato comunale, come quello che Blake ha cantato nel suo commovente piccolo poema, spesso lo stesso esistente da tempi immemorabili e dedicato di preferenza al giuoco del *cricket*, che non è altro che una liturgia in onore dell'erba verde.

«Niente di più gradevole per l'occhio, dell'erba verde finemente tosata»; è ancora Bacone che lo dice nel saggio già citato. Quando comincia il giuoco del *cricket*, i due protagonisti si incontrano in mezzo al prato, scambiano qualche parola, poi si chinano ambedue per accarezzare l'erba con un gesto rituale, per assicurarsi che sia sufficientemente liscia e correttamente tagliata. Tutti quelli che prendono parte al giuoco, sono invariabilmente vestiti di bianco e anche i due arbitri indossano dei soprabiti di tela bianca affinché il colore smorto delle loro giacche non contrasti con l'allegro matrimonio del verde e del bianco sotto il sole d'estate. La cerimonia si svolge secondo un ritmo ora calmo, ora agitato e anche se si ignorano le regole del giuoco, è delizioso contemplarlo. Ma nessuno qui le ignora, e nessun cuore inglese rimane insensibile a un tale spettacolo. Un passante si fermerà sempre, non fosse che per qualche istante, se ha fretta, perché quello che ha intravisto per la millesima volta, è ben più di una semplice partita, in cui si batte un *record*, è il simbolo del suo paese "verde e piacevole", è una delle immagini più vere, perché più costanti, della sua patria.

### *La saggezza delle vecchie dimore*

Non c'è vita senza crescita, né crescita senza durata. Il principio illogico di ogni vita è la fusione dell'identità e del cambiamento, che logicamente dovrebbero escludersi, ma che in lei sono inseparabili. Secondo lo spirito inglese, la vita sociale, non meno



di quella individuale, è concepita o piuttosto sentita in quanto vita, in primo luogo, cioè come permanenza e come movimento nello stesso tempo, come una continuità naturale di cui bisogna guardarsi dall'interrompere il flusso con una decisione arbitraria della volontà o con un intervento brusco dell'intelligenza.

La continuità non esclude il cambiamento, essa lo prevede. Senza cambiare non si potrebbe continuare. La continuità sarebbe compromessa se si ritornasse indietro o se si continuasse a segnare il passo, perché l'immobile non è il continuo. Questo principio, se è antirivoluzionario, è anche antireazionario: anche la Restaurazione, interpretata all'inglese, non è più che il ristabilimento di una continuità interrotta. Cambiare conservando, conservare cambiando, è la legge fondamentale della vita e del pensiero inglesi. È stata formulata ammirevolmente da Bacone, una volta di più, nel breve saggio *Delle innovazioni*. Egli loda quel che è duraturo e ciò che rimane, rimpiange la necessità del cambiamento, pur riconoscendo l'impossibilità di sfuggirne, poiché il tempo stesso si incarica di mutare ogni cosa. Donde trae la conclusione che l'uomo, quando fa delle innovazioni, farebbe meglio a imitare il tempo, la cui grande opera perpetua di rinnovamento prosegue «tranquillamente e per gradi, in modo che lo si nota appena».

Così, in questo Paese, si immagina spontaneamente il divenire storico come un solo movimento continuo, che è uscito dal passato e si inabissa nell'avvenire, movimento al quale ognuno si sente portato a partecipare con tutto il suo essere, sentendosi solidale con tutti quelli che vi avevano partecipato in passato e di cui bisogna prolungare lo sforzo e l'aspirazione. Donde il valore immenso che l'Inglese accorda al costume, come anche alla semplice abitudine collettiva, sotto tutte le loro forme, anche quelle che ad altri occhi potrebbero sembrare fortuite o ridicole.

«L'abitudine – ha detto Carlyle – è la legge più profonda della natura umana». Può darsi, ma in Inghilterra non si tratta tanto dell'abitudine, quanto del suo avvaloramento attraverso un metodo che consiste nell'estrarne tutto ciò che può servire al mantenimento della vita individuale e sociale, salvo a respingerne tutto quello che condurrebbe l'una e l'altra all'inerzia, alla stasi. «La cosa che non cambia mai, muore – *The thing which never changes dies*» ecco anche qui un motto tipico di un Inglese (dell'era vittoriana: A. P. Stanley, decano di Westminster). Quanto a Carlyle, ci offre, sempre in *Past and Present*, un'osservazione delle più felici su questa apparente contraddizione: «Nei nostri periodi più violenti di riforma, potete sempre notare l'invincibile istinto di attenersi fermamente alle cose del passato, di non ammetterne che un minimo di nuove, di allargare se possibile qualche vecchia abitudine o metodo, che già ha dato dei frutti, in modo che essi possano servire a nuove necessità. È un istinto degno di tutti gli onori, che accompagna la potenza e la saggezza. Grazie ad esso, l'Avvenire non è dissociato dal passato, ma continua ad esservi attaccato, alimenta la sua crescita di tutta la vitalità di quel Passato e rimane radicato nelle nostre più profonde origini».

La stessa idea, sotto una forma pratica e fantasiosa nello stesso tempo, era stata espressa, precisamente in piena "riforma", la più violenta di tutte, dal grande giurista e magistrato John Selden, in occasione del desiderio manifestato da qualcuno dei suoi contemporanei di cacciare i vescovi dal parlamento. Egli scrive nei suoi *Discorsi a tavola*: «Coloro che vogliono abbattere i vescovi e istituire un nuovo modo di governare agiscono come colui che abbatte una vecchia casa e ne costruisce un'altra di nuovo genere. Ciò dà molte preoccupazioni: bisogna portar via i vecchi detriti, trovare nuovi materiali, assumere gli operai; e

chissà se la vecchia casa non avrebbe servito altrettanto bene come la nuova». Questa saggezza, che chiameremmo la saggezza delle vecchie dimore, è proprio quella che si manifesta costantemente e ad ogni proposito attraverso la storia d'Inghilterra. Descartes, lui, aveva un bel dire delle vecchie case (sempre alla stessa pagina, citata nel capitolo precedente, del suo *Discours*) «che molti fanno abbattere le loro per ricostruirle, e che qualche volta vi sono anche costretti quando sono in pericolo di cadere e che le fondamenta non sono ben ferme». All'invito contenuto in queste parole gli Inglesi fanno orecchio da mercante: hanno sempre preferito un rattoppo abile e, se c'è bisogno, reiterato, a un cambiamento brusco e radicale.

«Infrangere il costume, è rovinare tutto – *the breach of custom is breach of all*», scriveva Shakespeare (in *Cymbeline*). Bisogna conservarlo, salvo fargli subire le alterazioni giudicate inevitabili. È sempre la saggezza delle vecchie dimore: conservate cambiando, cambiate conservando. Di queste ricette complementari, una aveva giovato maggiormente ai *tories* e l'altra ai *whigs* e ai loro eredi liberali o laburisti, ma tutte e due dicono una sola stessa cosa, ed è per questo che la divisione dei due grandi partiti non è stata mai in Inghilterra se non relativa e non somiglia affatto alla totale differenza non soltanto di dottrina, ma di mentalità che, in altri Paesi d'Europa, ha opposto per tanto tempo e oppone ancora la “sinistra” alla “destra”. In politica le ricette agiscono tanto meglio quanto meno esclusivamente appartengono a un settore. La stessa tendenza si osserva dappertutto. Mantenere il passato nel presente e nell'avvenire, questa è stata nei secoli, e senza dubbio lo è ancora, una volontà nazionale. E certamente si compiranno risolutamente tutti i cambiamenti necessari, ma a condizione di conservare tutto ciò che non si è costretti a distruggere.

La lingua inglese, i linguisti sono d'accordo su questo, è la più evoluta delle lingue europee, sotto il triplice punto di vista della fonetica, della morfologia e della sintassi. Accade nello stesso tempo che la sua ortografia sia stranamente arcaica, illogica ed incoerente, cosicché in nessun altro Paese lo scolaro la impara con tanta fatica. Questa contraddizione apparente si spiega facilmente col fatto che i cambiamenti fonetici e grammaticali sono incoscienti e continui, mentre quelli dell'ortografia non possono risultare che da un regolamento deliberato, al quale gli Inglesi non si piegano facilmente. Bisogna osservare, del resto, che l'adozione di un'ortografia strettamente fonetica troncherebbe definitivamente i legami che uniscono l'inglese alle altre lingue europee e ne renderebbe il possesso, in quanto lingua scritta, molto più difficile agli stranieri. Un tratto non meno significativo si deve segnalare nel settore del vocabolario, e cioè che il significato delle parole prese in prestito, molti secoli fa, al latino o al francese antico, si è spesso conservato in inglese, mentre è cambiato considerevolmente in francese o in altre lingue che avevano avuto gli stessi prestiti alla stessa epoca. Così non bisogna meravigliarsi se in questo Paese parole vecchie servono per designare cose molto moderne, di modo che si viaggia sempre *by coach*, anche quando questo *coach* (carrozza) è un autobus, né che basti pronunziare all'inglese il vocabolo più esotico o più artificioso perché diventi solo per questo una parola quasi autoctona.

L'esempio dell'architettura è anche più sorprendente a questo riguardo. Lo stile gotico, una volta acclimatato in Inghilterra, vi ha perseverato con una tenacità sconosciuta altrove. La sua storia, durante il XIII secolo e i due secoli seguenti, è quella di un sottile adattamento alle esigenze del gusto e della sensibilità britannica, e in conseguenza di ciò lo stile "perpendicolare" e il *Tudor style*, il gotico evoluto e tardo, ne rappresentano la forma

più autenticamente inglese. Questa non è affatto inferiore per coerenza e potenza di espressione (in contrasto così con quello che è avvenuto in Francia) allo stile delle prime cattedrali, più vicino relativamente a quello delle cattedrali francesi. Questo gotico radicalmente anglicizzato, si fa sentire ancora nell'architettura di ispirazione italiana che domina all'epoca di Elisabetta e degli Stuart. Le chiese di Wren e della sua scuola, nella *City* di Londra, alle quali l'accento decisivo è dato dallo slancio verticale dei loro campanili; i collegi universitari costruiti nel XVII e nel XVIII secolo (come il *Queen's* di Oxford o il *Trinity* di Cambridge); e fino alle costruzioni classicheggianti dei fratelli Adam, di una gracilità di linee così caratteristica, e che presentano invariabilmente, malgrado i loro colonnati e i loro cornicioni, una scelta di proporzioni e di altri rapporti formali, nella struttura e nella decorazione, che non ha nulla in comune né con il gusto italiano del Rinascimento o del Barocco, né in generale con lo spirito dell'architettura mediterranea. E ciò che sorprende ancor più, è che le costruzioni della fine del XVIII secolo e della prima metà del XIX, dovute al *gothic revival*, non assomigliano in nessun modo alle stilizzazioni pedanti che un'analogia ideologia ha fabbricato sul Continente. Il palazzo del Parlamento non ha nulla di comune con una chiesa di Viollet-le-Duc, e anche certe vetrate del principio o anche della metà del periodo vittoriano (come quelle della cappella dell'abside nella cattedrale di Carlisle), pur non essendo paragonabili in nessun modo a quelle del Medioevo, sono molto superiori a tutto quello che la Francia o la Germania avevano potuto produrre nella stessa epoca. È che il *revival* non fu semplicemente un ritorno artificioso a certe forme passate. Quelle forme non erano morte, non si erano che leggermente assopite per alcune decine di anni attorno al 1700, mentre lo spirito che le aveva animate durante secoli non aveva mai cessato di vivere.

Nel settore delle lettere, ugualmente, i cambiamenti sono stati meno improvvisi che altrove. I passaggi dal Medioevo al Rinascimento, dal barocco elisabettiano al classicismo, dal XVIII secolo al periodo romantico, vi si sono effettuati in un modo molto più saggiamente accomodante che non nel resto dell'Europa. Malherbe non sa che farsene di Villon, ma Chaucer è ancora una forza vitale all'epoca di Shakespeare, il cui teatro è a sua volta molto più vicino ai misteri e alle farse del Medioevo che quello di Corneille e di Racine. Il gusto "classico" di un Dryden, quello intellettualistico e purista di un Pope, non fecero giudicare Shakespeare come lo giudicò Voltaire, spregiatore impenitente di Dante e di Ronsard. In pieno romanticismo, Byron rimane un lettore fervente di Pope, e Coleridge è ben lontano dal disprezzare i poeti "augustei" o i loro successori, i quali del resto, al contrario dei loro contemporanei "continentali", contribuirono essi stessi a preparare l'avvento della nuova scuola. Attraverso tutte le vicissitudini della storia letteraria, la continuità si mantiene a dispetto e al di sotto delle numerose correnti differenziate, delle quali ora l'una ora l'altra si impongono più particolarmente all'attenzione del tale scrittore o della tale scuola. I romantici si volgono soprattutto verso il periodo elisabettiano senza dimenticare per questo Chaucer o Milton. I nostri contemporanei hanno scoperto Donne e gli altri poeti "metafisici" senza che per questo siano radicalmente accreditate altre scuole, altri elementi della tradizione.

Ciò che è vero per i vertici della vita intellettuale, lo è anche per ciò che li lega alla vita di tutti i giorni e per questa vita stessa. Tutti sanno quale profusione di istituzioni avite, di usi curiosi e di forme passate, furono conservate dal diligente affetto che l'Inglese dedica al suo passato. Il sistema dei pesi e delle misure, nonostante la terribile scomodità pratica che presenta, resta sem-

pre quello del Medioevo germanico, molto più complicato ancora del vecchio sistema russo o francese di prima della Rivoluzione, di modo che lo straniero e spesso l'Inglese stesso è imbarazzato quando si presenta il caso, del resto raro, in cui deve scegliere tra la libbra *troy-weight* e la libbra *avoirdupois*. La moneta resta fedele, sotto i nomi di *shillings* e *pence*, ai *solidi* e ai *denari* di Carlomagno. Gli studenti delle vecchie Università tengono ai loro *gowns*. I professori si vestono ancora in tutte le occasioni ufficiali come nel XVII secolo, i giudici e gli avvocati portano la parrucca incipriata del XVIII secolo. L'amministrazione di Londra continua a non avere niente in comune con quella della *City* di Londra. Il posto del "Guardiano dei cinque porti" (*Warden of the Cinque Ports*) esiste ancora, sebbene Dover, Hastings, Sandwich, Romney e Hythe siano da lungo tempo esonerati dal fornire gratuitamente navi alla Corona. È ancora in vigore la regola che non ammette che un membro del Governo si dimetta dalle sue funzioni se non accettando di essere nominato *steward* (intendente) di Chiltern, posto che da secoli non corrisponde a nulla di reale. E sempre, come ai tempi del Conquistatore o di Giovanni senza Terra, un araldo, all'avvento del nuovo re, sfida a duello tutti coloro che contestino il suo diritto al trono senza che mai nessuno pensi di accettare la sfida per "fare un tiro" ai pubblici poteri. La conservazione dei vecchi riti, del vecchio linguaggio (come quell'orripilante inglese giuridico che non è che dell'anglonormanno messo in conserva), dei vecchi costumi ed abitudini, è in Inghilterra molto di più di un fatto pittoresco o di un passatempo. È quasi un dovere, è un'inclinazione che si coltiva e di cui si prende atto, sorridendo, certo, ma con fierezza.

Se ne prende atto, si mantengono le apparenze, che sono più che delle apparenze, ma non ci si proibisce di cambiare la cosa stessa, se si è compreso che è impossibile farla durare tale

e quale. Nessuna usanza verrebbe più osservata se ci fosse una sanzione *ufficiale* per colpire colui che derogasse all'usanza. Il consenso tacito e collettivo è una cosa; la costrizione giuridica un'altra. Nulla ripugna di più, appunto, allo spirito inglese della regola esplicita e, anche oggi, in pieno scatenamento della burocrazia moderna, del documentò scritto. Quando non se ne può fare a meno, lo si fa con rammarico e si preferisce sostituire il contratto con un semplice *gentleman's agreement*, un'intesa che ha fiducia nell'onestà delle parti, un legame molto elastico e che non è fissato una volta per tutte. Nulla meravigliava di più gli Inglesi, durante i secoli, della passione latina e francese per la carta bollata e per la pergamena di Stato, per gli articoli e le clausole di una legge scritta. Questa fu causa di innumerevoli malintesi di tutti i generi tra l'Inghilterra e i Paesi di formazione giuridica romana. La lettera della legge è stata sempre subordinata in Inghilterra, salvo abuso, allo spirito di giustizia, o, per parlare un linguaggio più concreto e più familiare agli Inglesi, alla coscienza del giudice. Dopo tutto Shylock era *nel suo diritto* quando esigeva la libbra di carne umana di cui un contratto regolare gli garantiva la consegna, ed è ciò che lo rendeva, in Inghilterra, doppiamente odioso a generazioni di lettori e di spettatori del dramma. L'Inghilterra è il solo Paese d'Europa che non possiede né costituzione scritta, né codice penale, né codice civile, né una regolamentazione scritta del processo civile o criminale. Il diritto inglese è una raccolta di precedenti, un insieme di formule che hanno servito a conservare un costume sempre mutevole e ritenuto essere sempre lo stesso.

Il punto essenziale in tutto questo è che la non-fissazione del diritto e la non-regolamentazione della stabilità sociale hanno avuto per risultato non di vietare il cambiamento, ma al contrario di renderlo più facile e meno penoso che non altrove per coloro



di cui lede gli interessi. Si preferisce di non rompere apertamente col passato, ma non si permette neppure che questo passato si fissi in istituzioni o in leggi rigide e immutabili. La letteratura inglese, lo abbiamo già detto, era passata da una fase all'altra del suo sviluppo in un modo meno brusco, meno violento di quella francese, ma nessuna istituzione simile all'Accademia fondata da Richelieu, e considerata non senza stupore e qualche volta con un poco di invidia in Inghilterra, tentò mai di regolare o di contrastare questa evoluzione. I cambiamenti portati dal *Commonwealth* furono molto meno radicali di quelli prodotti dalla Rivoluzione francese, ma la restaurazione degli Stuart fu, anch'essa, meno sistematica, meno direttamente reazionaria, di quella dei Borboni. In assenza di una codificazione, di una fissazione esplicita di uno stato immobile delle cose, si possono effettuare grandi cambiamenti come se non fossero così grandi e presentarli sempre come cambiamenti su un certo punto particolare e non su tutti i punti in una volta. Gli uomini di Stato britannici hanno sempre preferito questo metodo a qualunque altro. Il loro più grande precettore in questa materia fu Edmund Burke.

Nessuno ha formulato i principi considerati dai conservatori, del resto a torto, come loro propri meglio di questo *whig* appassionato, di questo grande liberale, di questo tribuno del popolo (e anche del popolo americano in rivolta contro la metropoli). È vero che per questo è entrato in contrasto con i suoi amici politici e che i suoi vecchi avversari lo acclamarono molto, ma questi movimenti dell'opinione non hanno che una importanza relativa, se li paragoniamo al pensiero di Burke considerato in sé. Questo, nelle sue linee essenziali, non è l'espressione di un'ideologia di parte, ma di una convinzione personale, profonda, radicata nel sentimento di tutto un popolo e che supera largamente le contingenze dell'epoca. Certo è abbastanza signi-

ficativo che questo pensiero abbia trovato la sua forma definitiva solo di fronte alla Rivoluzione francese, nelle celebri *Reflections* del 1790. Ma ciò non vuol dire che esso possa essere interpretato come un semplice movimento di difesa della tradizione insulare contro una serie sensazionale di avvenimenti continentali. Questo pensiero, del resto, non solo non è reazionario, ma non è neppure conservatore, nel senso che si dà comunemente a questa parola. Il Burke non è mai stato partigiano di un ordine immutabile. Per lui, uno Stato senza mezzi di rinnovamento è uno Stato senza mezzi di conservazione. «Senza tali mezzi – egli dice – lo Stato corre il rischio di perdere quelle parti della sua Costituzione che desidera più religiosamente conservare». Durante le grandi perturbazioni del XVII secolo, quando «la nazione aveva perduto il nesso dell'unità nella sua vita pubblica, essa non ha distrutto – egli sottolinea – l'insieme delle sue antiche istituzioni. Al contrario, la nazione ha rigenerato le parti efficienti della vecchia Costituzione utilizzando quelle che erano rimaste sane. Quelle parti sono state conservate esattamente come erano state, al fine di potervi adattare le parti guarite. Si è agito utilizzando le parti organiche dell'antica organizzazione e non le molecole di un popolo disgregato». Questa ultima frase è un'allusione alla Rivoluzione francese o piuttosto al principio rivoluzionario che vi si era manifestato con una purezza prima sconosciuta. Questo principio, quello del cambiamento radicale ispirato unicamente a considerazioni di giustizia o di razionalità astratta, rappresenta ciò che vi è di più opposto all'istinto politico degli Inglesi. Secondo il Burke, le due qualità più importanti che un uomo politico deve possedere simultaneamente sono «l'inclinazione alla conservazione e il dono del perfezionamento». Il perfezionamento, che è tutt'altra cosa dalla perfezione assoluta, postulata teoricamente, rimane il solo modo di

cambiamento naturale accettabile. «Così, attenendosi al metodo della natura nel governo dello Stato, – egli dice ancora – non siamo mai assolutamente nuovi in ciò che rinnoviamo, né assolutamente invecchiati in quello che conserviamo».

«Il metodo della natura» – è questo, proprio questo che la saggezza delle vecchie dimore preconizza. Già nel XVII secolo, l'illustre predicatore Jeremy Taylor non ha paragonato, in una delle sue più belle prediche, lo sviluppo della comprensione e della saggezza umana a quello dell'embrione nel ventre materno? «La natura – egli dice – conduce questo germe vivente, dapprima alla differenziazione degli organi, poi all'ordine, in seguito all'utilità, di qui alla forza, finché giunge alla bellezza e alla perfezione di una creatura completa». Ora, questa stessa immagine della continuità, dello sviluppo ininterrotto, simile alla crescita di un organismo vivente, già molti scrittori di quel secolo e anche del secolo precedente l'avevano applicata alla vita politica della nazione, come il Burke doveva farlo più tardi, ed è chiaro che in maniera generale essa ossessiona lo spirito britannico. L'idea darwiniana dell'evoluzione, ben lontana dall'esserne la fonte, è piuttosto il frutto tardivo di questa ossessione, di cui si trova traccia nei pensatori più diversi, in Bacone come in Locke, in Mill quanto in Coleridge, nei poeti, nei teologi, nei romanzieri e nei sapienti venuti da tutti gli angoli dell'orizzonte inglese. Per tutte le cose, qui è l'organico e il naturale che si prende a modello; in tutto ciò che si intraprende non si aspira che ad imitare questa crescita spontanea che obbedisce solamente alla sua legge, che è propria dell'uomo come dell'animale e della pianta.

È nostro dovere assicurare alla pianta umana i mezzi per crescere, per svilupparsi, liberando da ogni ostacolo le sue proprie forze di accrescimento, alle quali nulla di quel che riceve

dall'esterno potrebbe supplire. Quanto alla bestia umana, l'animale che è in noi, si tratta di domarlo, di addomesticarlo, di non immaginarlo troppo feroce senza cadere nell'ingenuità di credere alla sua estrema mansuetudine. Rifiutare o almeno attenuare la dottrina del peccato originale è stata in ogni tempo una tendenza caratteristica del pensiero inglese. Dopo tutto, Pelagio, il monaco bretone «uomo di alta virtù» (*bonus ac praedicandus vir*), dice il suo avversario, Sant'Agostino, era forse un Bretone di Gran Bretagna, di modo che non fa meraviglia affatto apprendere – cito le formule concise dell'abate Tixeront (*Histoire des dogmes* II, 437) – «ch'egli sopportava a malapena e con impazienza le scuse che i peccatori traevano dalla fragilità dell'uomo, giudicava come effetto di viltà l'appellarsi alla grazia di Dio come un rimedio alla nostra pretesa impotenza e non cessava di insistere [...] sulla forza invincibile che ci dà il libero arbitrio per resistere al male». Parlava anche (nella sua lettera a Demetriade) di una «santità naturale» (*naturalis quaedam sanctitas*) propria dell'uomo, cioè della sua coscienza che gli permette di vedere dov'è il bene e di vincere la tentazione. Tutto questo certamente ha di che piacere agli Inglesi, in quanto opinione ottimista delle possibilità umane; ma non bisogna ingannarsi: coscienza non è innocenza e l'ottimismo dell'educatore (Pelagio ne era senza dubbio uno) che crede alla forza di resistere al male non è l'ottimismo di coloro che confidano nella bontà del buon selvaggio. Negare il peccato originale non è affatto negare il peccato.

All'origine, gli uomini non sono stati dei buoni selvaggi, ma dei selvaggi per davvero e nel senso molto deciso della parola; è quel che sostiene un Inglese autentico, Thomas Hobbes, la cui filosofia prende il suo punto di partenza dalla massima (tratta da una commedia di Plauto) *homo homini lupus*. «Finché – egli dice – ciascuno tiene al diritto di fare quel che vuole, tutti gli uomini

saranno in condizione di guerra». Il consiglio che egli ne deduce è quello di desistere da questo diritto in favore di uno Stato onnipotente. Ma quel che importa appunto di sottolineare, è che l'Inghilterra non ha seguito il suo consiglio, che ha rifiutato le sue conclusioni pur accettando la sua massima iniziale. Si è rifiutata al Leviathan. Lo Stato, per essa, non è altro che la società o l'armatura che essa si dà, e la società nulla più dell'insieme degli uomini che la compongono. Se lo Stato fa le leggi, ciò vuol dire che siamo noi che le facciamo. Trasgredire una legge non equivale necessariamente a commettere un delitto, ma potrebbe anche essere una maniera di far comprendere che la legge è invecchiata: al giudice spetta di studiare il caso e poi di decidere non tanto in quanto rappresentante dei "poteri", ma in quanto delegato dalla società o dal popolo, o, se si preferisce, da voi e da me, da tutti noi, perché la parola "popolo" (*people*) anch'essa significa in inglese, prima di tutto, essenzialmente "la gente"; e cioè quel che in francese si esprime col pronome indefinito *on*, e che perciò non si presta né ad essere pronunciata con enfasi, né a fregiarsi, nella lingua scritta, di un'enfatica lettera maiuscola.

Quanto a sapere come si eliminerà, senza ricorrere a Leviathan, la guerra di ciascuno contro tutti, in questa società che non è che una accozzaglia di gente che non ha affatto cessato di combattersi, a questa domanda gli Inglesi hanno dato una risposta che non può essere che loro. Essa consiste nel dire, nel dirsi: non si tratta di sopprimere questa lotta, bisogna soltanto riformarla. Al punto di partenza "l'altro" era il nemico; per farne un vicino tollerabile, e forse un amico, bisogna prima passare per lo stadio del rispetto, dell'intesa reciproca *nella lotta stessa*. È in questa conversione mille volte ripetuta, del nemico in avversario, che si è manifestato al più alto grado il genio politico degli Inglesi. Anche qui hanno seguito il "metodo della natura" e la

disciplina dei loro giardini, che non si contenta di piante selvatiche, ma nemmeno si ostina ad estirpare ogni selvatichezza.

Si deduce comunemente la morale del *fair play* dai giochi all'aria aperta, dagli *sports*. Ma in questi lo stretto necessario non è che l'osservanza delle regole; lo spirito che li anima in questo Paese, e manca spesso altrove, gli è stato inculcato deliberatamente. Gli scolari inglesi imparano l'etica del *football*, perché viene loro insegnata, proprio come la sua tecnica, e il valore educativo dei giochi di squadra dipende dal fatto che essi sono l'immagine ideale della vita in società. La morale del *fair play* è quella della guerra cavalleresca resa praticabile e pratica, ripulita da ogni eccesso di violenza come da ogni retorica poetica. I "diritti dell'uomo", l'Inghilterra ha finito per riconoscerli, ma quel che lei stessa ha scoperto molto presto e a cui essa ha dato di propria volontà un posto che non ha cessato di crescere, nella vita sociale, è il diritto dell'avversario, un diritto scaturito dalla costante lotta tra gli uomini, che non si lascia sopprimere, ma che si lascia disciplinare.

Leggiamo, nella lettera che il poeta russo Tiutcev scrisse a sua moglie il 25 giugno 1855: «Quanto al nemico di qui – si tratta della squadra britannica nelle acque di Cronstadt – si sa che in questi giorni c'è stato uno scambio attivo di parlamentari, e che tra le altre richieste assurde che ci sono state indirizzate, ce n'è una abbastanza originale e cioè quella di accordar loro un piccolo angolo di terreno neutro in cui gli equipaggi inglesi potrebbero dedicarsi al loro giuoco favorito: il *cricket*». La campagna di Crimea non assomigliava ancora del tutto alle nostre guerre più recenti e la domanda dei marinai dopo tutto non era così pazzesca come pensava il Tiutcev, ma bisogna riconoscere che era tipicamente inglese. Lo era anche sotto più di un aspetto perché fa vedere non soltanto che i giochi di squadra e il *cricket* in primo luogo erano apprezzati dalla *Royal Navy*, ma anche che

i suoi ammiragli consideravano la guerra stessa come un altro giuoco a squadre. A questo proposito, ci si potrebbe domandare perché il *cricket*, solo fra tanti giuochi inglesi, non è diventato articolo di esportazione. Probabilmente perché appassiona soltanto la gente che possiede in grado eccezionale il senso della squadra, il sentimento dell'equilibrio perfetto che deve esistere tra lo sforzo individuale di ciascuno e lo sforzo collettivo del *team*. A nessun prezzo, l'uno deve scartare od oscurare l'altro: il gruppo e ogni membro del gruppo, hanno esattamente lo stesso valore, benché le funzioni dei giuocatori siano variate e benché quelle del gruppo siano il prodotto di queste funzioni, non addizionate, è vero, ma congiunte in un modo più complesso. L'interesse degli spettatori è alimentato in ogni momento dal contegno e dal modo di giuocare della squadra, di fronte alle quali cose il risultato finale perde molto della sua importanza. Nel *cricket* non c'è lotta diretta tra le squadre, ed è questo che lo rende noioso agli occhi degli stranieri. Ma per un Inglese, la competizione è ancora più appassionante della lotta, perché essa ne è come la quintessenza purificata, e la perfezione della squadra ha più valore della vittoria, perché, fatta astrazione del caso contro il quale non si può nulla, ne è l'unica garanzia.

La guerra, ahinoi, non potrebbe somigliare a un *cricket*, ma *dovrebbe*, secondo gli Inglesi, somigliare al *football*, allo *hockey* e, se non è dipeso da loro il fatto di trasformare in questo senso la guerra tra gli Stati, sono almeno riusciti ad imporre le regole del *fair play* alla guerra degli interessi, dei partiti e delle dottrine, nel quadro della vita nazionale. La concezione che soggiace a tutto questo, è che la guerra non è in se stessa un'assurdità, ma un abuso, che la sua forma normale, umana, che bisogna preservare con ogni mezzo, è la lotta sorvegliata, e che questa è la legge, la benefica legge dell'intera vita sociale. Sopprimere la lotta, sa-

rebbe abolire la libertà. Mettete ordine nel disordine, armonia nelle volontà disparate degli uomini, ma vegliate affinché questo disordine, questo *doing as one likes*, sussista almeno in parte, affinché queste volontà disparate non siano infrante in quanto volontà. Non dimenticate che la democrazia non è affatto la sovranità di chicchessia, neanche di quell'entità astratta che i continentali chiamano "Popolo", ma al contrario la limitazione di ogni sovranità e la garanzia della libera continuazione di una lotta dai risultati vari, ma con probabilità, per quanto è possibile, uguali.

Tali sono in materia politica i primi precetti di una saggezza che è ancora e sempre la saggezza delle vecchie dimore. Poiché è questa che diffida dei metodi della *tabula rasa* e della terra bruciata, che sconsiglia le regolamentazioni oltranziste, le pianificazioni smisurate, le grandi proclamazioni di principi inapplicabili alla realtà umana. È questa che subordina la legge alla coscienza e all'esperienza del giudice, è lei che concepisce la legislazione secondo il modello dell'educazione. Le vecchie dimore hanno visto nascere e morire delle generazioni composte di esseri umani molto differenti gli uni dagli altri. Esse sanno: ciò che importa, è la qualità di questi esseri, la qualità di quello che sono più ancora della qualità di quello che è dato loro di compiere o di produrre. Gli Inglesi lo sanno anch'essi. Per loro, il capolavoro per eccellenza, non è quella tale opera umana, ma l'uomo stesso, per quanto egli acceda a quanto di meglio, a quanto di più umano è nell'uomo. E nei loro sforzi secolari per creare questo capolavoro, o il tipo di questo capolavoro, si sono ispirati una volta di più a questa saggezza, scegliendo come criterio della perfezione umana l'equilibrio tra la spontaneità e l'artificio, tra la Natura e la Cultura.



*L'acclimatazione del gentiluomo*

Una civiltà è il risultato di sforzi convergenti orientati da una parte verso la produzione di opere che presentano qualche valore intellettuale o artistico, morale o materiale, e dall'altra verso l'uomo stesso che ci si propone di formare, di educare secondo un'idea di quel che deve essere, di quel che deve aspirare a diventare. Certe società perseguono i due compiti con egual ardore, ma nel mondo greco, per esempio, Sparta si dedicava quasi esclusivamente alla seconda, mentre Atene eccellea soprattutto nella prima, benché avesse, anch'essa, il suo ideale di umana perfezione, quello della *kalokagathía* periclea. In egual maniera fra le nazioni moderne, l'Italia del Rinascimento creò l'ideale del "cortegiano", dell'uomo di corte, la Spagna lo aggiustò un po' più tardi al gusto nazionale, e la Francia del *grand siècle*, ispirandosi ai due modelli, propose al mondo quello dell'*honnête homme*. Quanto alla Germania, s'è mostrata nei tempi moderni piuttosto refrattaria a stabilire un ideale così concepito, al quale ha sostituito quello del professionista, dell'uomo che ha una vocazione particolare, contentandosi così di una moltitudine d'ideali specializzati e formulati in modo tale che ciò che v'era in loro d'importante non era l'uomo, ma la cosa: la sua opera, il compito da lui effettuato, il rendimento del suo lavoro. Il professionista, il *Berufsmensch* vale per la sua *Leistung*, per quello che fa, non per quello che è. A un simile modo di vedere, nulla potrebbe essere più contrario dell'ideale dell'uomo preferito alla perfezione delle sue opere, che costituisce il nocciolo dell'idea inglese di civiltà, così come la principale forza motrice della civiltà inglese stessa.

Quella del *gentleman* è l'ultima venuta tra le grandi immagini esemplari di questo genere, e discende da tutti i suoi predecessori, non soltanto dall'*uomo di corte* e dall'*honnête homme*, ma anche dal loro antenato più valoroso, il cavaliere medioevale, così come, grazie

alla tradizione classica assimilata dagli umanisti, dal *cittadino romano*, dall'Ateniese *bello e buono* e dal *saggio* ellenistico. Tuttavia non si potrebbe tacciarla di eclettismo, perché ha dato prova di raro vigore e di un'elasticità eccezionale, che le hanno permesso di sopravvivere a tutti i suoi modelli e di esercitare un'influenza determinante sullo spirito e sul cuore di un grandissimo numero di esseri umani. Il ruolo che ha avuto nella vita inglese, non ha cessato di accrescersi durante sei secoli, ed è molto tempo che il suo prestigio ha superato le frontiere del suo Paese d'origine. Nel campo della vita morale e sociale – e, checché se ne pensi, nell'ora attuale – l'ideale del *gentleman* può essere considerato come una delle più potenti creazioni inglesi e come uno dei principali apporti di questa nazione alla cultura multinazionale alla quale appartiene.

In origine il *gentleman* – la parola come la cosa – non è che l'esatto equivalente del *gentilhomme* francese. E anche tutta l'evoluzione semantica della parola è prefigurata da quella degli aggettivi francesi *gentil*, *noble*, e *généreux*<sup>1</sup>, così come tutto lo sviluppo ulteriore della cosa è anticipato da questo proverbio, puramente francese anch'esso, *noblesse oblige*.

A che cosa essa obbliga? Da principio, in Francia e come in Francia in tutta la Cristianità medioevale, a una certa morale e a certe maniere che non sono altro che le maniere e la morale del cavaliere. Senza l'ideale cavalleresco, non si immagina come avrebbe potuto nascere quello del *gentleman*, e per tre secoli, almeno, il secondo non appare che come un adattamento del primo ai costumi e alle idee nuove. È vero che questo adattamento è condotto fin dal principio con uno spirito pratico e un senso del possibile tali che non si trovano affatto negli altri Paesi dell'Occidente. Grazie

---

<sup>1</sup> Quando usano il latino, gli autori inglesi dal XII al XVII secolo traducono *gentleman* con *generosus* (che significa in origine ben nato).

alla sua maniera di adattarlo e quindi di alterarlo, l'Inghilterra salvò dell'ideale cavalleresco tutto quello che poteva esserne salvato, mentre altrove doveva degenerare presto o tardi in quelle ridicole spoglie dei tempi antichi che ci mostrano i romanzi di cavalleria cari a Don Chisciotte. Per impedire la sua distruzione totale, bisognava renderlo più pieghevole, più capace di cambiare secondo i cambiamenti della vita stessa, bisognava allargare quello che aveva di limitato, ridurre quel che aveva di troppo elevato. Ed è quello che si fece in Inghilterra nel corso dei secoli XIV e XV come testimonia l'opera dei due più grandi scrittori dell'epoca, Chaucer, poeta dei *Canterbury Tales*, e il Malory, autore di quell'ingegnoso adattamento dei romanzi francesi del ciclo arturiano che s'intitola *Morte d'Arthur*.

Il Chaucer, quando descrive il suo *verray parfit gentil knight*, segue molto da vicino i suoi modelli francesi, ma scegliendo di preferenza fra le particolarità che gli propongono, non quelle che appartengono alla parte esclusivamente guerriera o a quella puramente religiosa dell'ideale cavalleresco, bensì quelle che si limitano alla testimonianza di civiltà, di moderazione e di altre virtù che si potrebbero benissimo qualificare come borghesi. Così non è più necessario dimostrare che egli ha particolarmente apprezzato quei versi del *Dit du Connestable de France* di Gauthier de Châtillon (morto nel 1329) che esaltano la dolcezza e la grazia cavalleresca di Watriquet de Corvin:

Per quanto pieno di corruccio e d'ira  
mai uscirono dalla bocca sua  
male parole; dolci modi aveva  
più che dama o donzella.

Si è spinto fino ad omettere ogni illusione al corruccio e all'ira e fino ad aggiungere questi caratteristici particolari: la sobrietà dei

vestiti e la semplicità generale del contegno e dei propositi. Il suo gentil cavaliere preannuncia già un po' l'ideale del *gentleman* puritano, graziosamente vestito di nero, padrone di sé, dolce e cortese con tutti, che ci dipinge tre secoli più tardi Mrs. Hutchinson, quando fa il ritratto di suo marito, il colonnello. E nello stesso modo, i prodi le cui interminabili avventure sono così graziosamente raccontate da Sir Thomas Malory, possiedono, è chiaro, tutte le virtù; ma con l'accento posato altrove che sulla quantità o l'eroismo puro. Egli esalta il suo cavaliere senza macchia e senza paura, Lancillotto, soprattutto per i buoni costumi e le belle maniere, per la gentilezza che dimostra a tutti e per la cortesia di cui dà prova verso le dame. L'ideale che il Malory propone ai suoi lettori, non è più, nell'immagine del cavaliere, la sublime fusione medioevale del fervore monastico e dell'esaltazione guerriera; gli manca lo spirito di sacrificio e quello della carità illimitata; ma è precisamente per questo e per ciò che ha di relativamente "terra terra" che potrà mantenersi attraverso i secoli e conservare per l'uso di epoche nuove alcune delle aspirazioni di un grande passato.

Quel che si deduce di primo acchito dall'insegnamento di un Chaucer e di un Malory è proprio il precetto: *noblesse oblige*, che equivale a dire che, per il vero *gentleman*, degno di questo nome, la nascita non è sufficiente. Un testo del XV secolo è esplicito:

Trauthe, pettee, freedome, and hardynesse  
Off thisse virtues iv who lakkyth III,  
He aught nover gentylmane called to be.

«Colui al quale di queste quattro virtù – veracità, compassione, libertà e coraggio – mancano tre, non deve mai essere chiamato un *gentleman*». Ma già il Chaucer aveva dichiarato che nessuno potrebbe essere chiamato *gentleman* «se non impiega tutti i suoi sforzi per conservare una buona fama», e lo stesso Chaucer si mo-

stra più categorico ancora quando dice: «È nobile colui che agisce nobilmente» (*He is gentle who doth gentle deeds*) formulando così una massima che svilupperanno per secoli tutti gli autori seri che vorranno approfondire l'idea di quel che è un gentiluomo, conducendolo verso la sua acclimatazione definitiva in un Paese che non è la Francia e in un'epoca che non è più il Medioevo.

Non che s'arrivasse facilmente a dissociare quest'idea da quelle di nobile nascita e di possedimenti terrieri. Ancora nel XVIII secolo il celebre *Dictionary* del dott. Johnson dà della parola *gentleman* questa definizione laconica: *a man of ancestry* (un uomo che ha degli antenati, cioè a dire, appartenente a una nobile discendenza), e bisogna aspettare l'ottava edizione dell'*Encyclopaedia Britannica*, pubblicata nel 1856, per trovare per questa parola la clausola seguente: «Per cortesia, questo titolo è generalmente accordato a tutte le persone al di sopra del rango degli artigiani e dei piccoli commercianti (*tradesmen*), quando le loro maniere indicano un certo grado di raffinatezza e di intelligenza». Ancora oggi, nell'uso corrente, il senso francese di *gentilhomme* non è assolutamente estraneo alla parola inglese. Tuttavia, il pensiero ha lavorato instancabilmente nella direzione indicata dal Chaucer ed è giunto abbastanza presto ad impiantare nella coscienza sociale degli Inglesi questa nozione fondamentale che il *gentleman* di nascita deve ancora aspirare a diventare un *gentleman* nella piena accessione del termine e che non ci riesce se il suo carattere e la sua condotta non corrispondono a certe condizioni.

Queste sono cambiate di secolo in secolo e l'ideale è cambiato con esse, senza nessuna soluzione di continuità. Quel che era stato degno per un *gentleman* del tempo della grande Elisabetta, non lo era più per quello della regina Vittoria. Ma quel che è rimasto costante in questa come in molte altre cose inglesi, è ancora più importante di quel che è cambiato, ed è, in questa

materia, il perfetto equilibrio che l'ideale ha sempre mantenuto tra il desiderabile e l'attuabile, fra quel che dovrebbe essere e quello che è. Da una parte eccelle nell'incoraggiare il più modesto slancio dell'uomo verso forme più elevate di condotta e di giudizio; dall'altra è suscettibile, debitamente interpretato, di soddisfare le esigenze molto più serie di un individuo che possiede reali qualità morali o intellettuali. In uno dei suoi aspetti, propone al nobile una disciplina da seguire, una perfezione da raggiungere, ma in un altro, non meno saliente, prende il nobile qual è e fa apprezzare il suo genere di vita e alcune delle sue abitudini o maniere come altrettanti requisiti eccellenti in sé.

Ancora oggi, è difficile conciliare l'idea di *gentleman* con quella di un uomo che deve lavorare dalla mattina alla sera, o che non può permettersi nessuna spesa imprevista perché il nobile, in ogni tempo, godeva di agi ed era raramente costretto a una troppo rigida economia. Simili argomenti riducono la portata assoluta dell'ideale, ma lo mantengono meglio nei limiti del possibile e in stretto contatto con la vita reale. Quando si leggono, in un dramma di un contemporaneo di Shakespeare, il Dekker, la *Puttana onesta* (*The Honest Whore*, prima parte) i versi seguenti:

A soft, meeke, patient, humble, tranquil spirit,  
The first true Gentleman that ever breath'd,

e si apprende che questo «spirito dolce, paziente, umile e tranquillo», questo «primo *gentleman* che ha respirato sulla terra» non è altri che Gesù Cristo, ci si rende subito conto che il poeta ha oltrepassato ogni misura, e che un simile impiego della parola è nettamente abusivo. Tuttavia, l'abuso stesso mostra l'estrema malleabilità del termine, di cui testimonia, se così si può dire, al polo opposto, il gergo delle corse, nel quale un buon cavallo può meritare d'esser chiamato un *gentleman*. Così, tra il Dio in-

carnato e il favorito del Derby, l'ideale fa il suo cammino e non cessa di accrescere la sua forza di attrazione.

Di questo ideale, il Medioevo in declino aveva soprattutto sviluppato il lato morale, ispirandosi ai precetti della Chiesa, temperati, prosaicizzati dal buon senso della borghesia in pieno sviluppo. Il secolo del Rinascimento, quello di Enrico VIII e di Elisabetta, epoca di fasto aristocratico, secondo l'esempio dei paesi latini, s'interessò soprattutto al suo lato estetico e intellettuale. Il grande umanista e educatore Roger Asham raccomanda al giovane *gentleman* gli esercizi dello spirito oltre a quelli del corpo e preconizza per lui uno sviluppo armonioso di tutte le facoltà umane. Verso la metà del secolo seguente, il buon Isaac Walton, autore del *Perfetto pescatore con la lenza*, dichiara che vorrebbe, se si trattasse di provare la sua qualità di *gentleman*, farlo «mostrando che è letterato e umile, valoroso e senza arroganza, virtuoso e socievole, piuttosto che facendo sfoggio delle sue ricchezze».

La fine del secolo XVII e il principio del XVIII fu un'epoca molto importante nella storia della parola come in quella dell'idea: la tradizione aristocratica vi fu combattuta da quella puritana e questa lotta fu neutralizzata dai moralisti dello *Spectator*, Addison e Steele, che proposero una giusta via di mezzo, preoccupandosi soprattutto della buona educazione, del *comme il faut*, dell'urbanità delle maniere rimaste un po' rozze. Il *gentleman* ideale deve all'influenza puritana la difficile decisione di rinunciare a far debiti senza pensare di rimborsarli, e generalmente un'onestà più rigida nelle questioni di denaro, come una maggiore severità di costumi per quanto riguarda le donne e il matrimonio. Deve, d'altra parte, al persistente prestigio delle abitudini aristocratiche l'amore degli agi, dello *sport* (cioè della caccia), della vita di campagna, una certa distinzione di maniere, di linguaggio e il disprezzo d'una esistenza troppo limitata che

lasciasse trasparire un eccesso di calcolo e di economia. Addison e i suoi emuli gli hanno inculcato un certo gusto per la lettura e lo hanno iniziato ai piaceri della conversazione. Così equipaggiato, attraversa senza troppi cambiamenti il secolo XVIII e affronta quello in cui vivrà i suoi più grandi trionfi.

«Il nome di *gentleman* non deve mai essere applicato alla situazione di un uomo, ma alla maniera in cui egli vi si comporta». Questo precetto formulato dallo Steele nel 1710, non è che la ripetizione di quello del Chaucer, ed è il secolo XIX che doveva prenderlo sul serio più che mai e fornire il massimo degli sforzi per incarnarlo nella realtà delle cose. I principali scrittori dell'era vittoriana si fanno i campioni ardenti dell'ideale e lo raccomandano con un tale fervore, che accade loro di oltrepassare i limiti della misura nello stesso senso in cui erano stati oltrepassati un tempo da quell'entusiasta di Dekker. Fin dal principio di quest'epoca, scopriamo che il Coleridge (ahimè, S.T.C. stesso) fa a S. Paolo il complimento di chiamarlo un perfetto *gentleman*, aggiungendo che Lutero, benché fosse un genio quasi altrettanto grande, era lontano dall'essere un *gentleman* altrettanto compiuto (*not by any means such a gentleman as the Apostle, Table Talk*, 15 giugno 1833); e verso la fine del secolo è Samuel Butler che rileva freddamente (in *The way of all flesh*) che i cattolici, i protestanti e i liberi pensatori, nonostante la divergenza dei loro punti di vista, non fanno che seguire nella vita pratica un ideale comune, quello del *gentleman*, perché il santo più perfetto è quello che è più *gentleman* degli altri (*for he is the most perfect saint who is the most perfect gentleman*).

Per Thackeray (in *The Four Georges*) il vero *gentleman* non è il reale *dandy* Giorgio IV, ma Washington, l'irreprensibile eroe dell'indipendenza americana. «Che cos'è essere un *gentleman*?» egli si domanda. «È forse perseguire una mèta elevata, condurre una vita pura, conservare intatto il proprio onore; avere la stima



dei propri concittadini e l'amore della famiglia; gioire umilmente della felicità, sopportare la disgrazia con coraggio e, attraverso tutte le vicissitudini della vita, conservare sempre la verità? Mostratemi l'uomo che possiede queste qualità e saluteremo in lui un *gentleman*, senza riguardo al rango sociale al quale appartiene». Anche per Ruskin, l'ideale del *gentleman* incorpora la somma di tutte le virtù, soprattutto di quelle che ha personalmente più care: carità, dolcezza, castità, disinteresse.

Nel 1857 viene pubblicato il romanzo mediocre, ma molto significativo di Miss Mulock, *John Halifax, Gentleman*, in cui l'interpretazione puramente morale dell'ideale raggiunge probabilmente il suo grado supremo di insipienza, e anche di adattamento alle esigenze delle classi medie. Tuttavia, è ancora questo romanzo che meglio di tutto ci dimostra che l'ideale non si lascia interamente trasformare in un'astrazione moralistica, perché Miss Mulock fa una concessione così grande all'antica maniera di vedere queste cose, che arriva a sopprimere il senso stesso della sua opera e ad infliggere una smentita formale alle massime del Chaucer e dello Steele. La fine del libro porta al lettore, che credeva all'umile origine di John Halifax, una sorpresa: il segreto della sua nascita è rivelato: dopo tutto, anche lui è *a man of ancestry*.

Del resto, certi spiriti più maturi e più calmi, non parlavano dell'ideale che con una esemplare moderazione. John Stuart Mill ne ha dato incidentalmente la seguente definizione nella sua *Logica* (pubblicata nel 1843): «La parola *gentleman* aveva designato semplicemente un uomo che apparteneva per nascita a una certa classe della società. Di qui è venuta a poco a poco a indicare tutte le qualità essenziali o circostanze avventizie appartenenti alle persone di quella classe. Questa considerazione spiega perché in una delle sue accezioni volgari designa ogni uomo che vive senza lavorare, in un'altra senza lavorare con le sue mani, e in un'altra accezione

più elevata si è applicata in ogni tempo alla condotta, al carattere, alle abitudini e all'aspetto esteriore di qualunque persona, purché le sue caratteristiche fossero considerate appartenenti a gente nata ed educata in una posizione sociale elevata». Vediamo che per Mill la nozione di *gentleman*, anche presa nel senso ideale, è lontana dall'essere definibile soltanto da qualità morali. Mai, infatti, si è arrivati a dissociare il contenuto morale dell'ideale dalle «circostanze avventizie» (tra le quali figurano, cosa di cui Mill non sembra accorgersi, i valori diversi da quelli morali, e cioè estetici e intellettuali) ed è proprio questo, notiamolo, che lo preserva da una dissoluzione rapida nell'impreciso, nell'impraticabile e nel vanamente didattico. La sua forza, il ruolo che ha avuto nella vita sociale dell'Inghilterra riposano precisamente sul fatto che è stato sempre solidamente radicato nella vita reale.

Il *gentleman* ideale non si separa facilmente da queste sue due caratteristiche: l'abbondanza degli agi e quel che Coleridge ha così ben definito: «Una specie di generosità quando si tratta di inezie». Un giudice (Mr. Justice William) deliberò nel 1862 che agli occhi della legge «un *gentleman* è una persona che non ha una occupazione», e Darwin nei giorni della vecchiaia scriveva che era diventato *gentleman* a tal punto da non sapere come ammazzare il tempo. Nello stesso modo, tale maniera di vestire, di comportarsi in società e soprattutto, cosa importante, di parlare la propria lingua, sono rimaste tra le condizioni alle quali ognuno deve conformarsi per aver diritto al titolo di *gentleman*. Ognuno, cioè il nobile come il contadino; ed è in questo senso che l'ideale si è democraticizzato, o imborghesito, ma in questo senso solamente, perché rimane più vicino a quelli che per nascita o educazione appartengono ad un ambiente di *gentlemen*. Bisogna capire del resto che quelli che possono apparire, da un punto di vista astratto, come

i difetti dell'ideale, costituiscono altrettante garanzie della sua efficacia pratica o della sua resistenza all'usura. Il *gentleman* non è un Dio, né un semi-Dio, non è un santo, non è un eroe, un genio, un grand'uomo, ma un uomo. È l'*homo sapiens* nobilitato, e non elevato a un'altezza accessibile esclusivamente ad esseri del tutto eccezionali. Se conserva una moltitudine di legami con le cose più terrene, è perché si vieta di fare violenza alla natura umana. E la sua caratteristica più spiccata, in un mondo mutato, è quella di mantenere la diffidenza che l'ha sempre distinto, verso ogni idea di professione, di atteggiamento differenziato, di efficienza particolare in qualsiasi settore nettamente circoscritto. Il *gentleman* non è uno specialista, un "esperto": non è nemmeno un intellettuale.

Qualsiasi "uomo di mestiere" che aspiri ad essere confermato o riconosciuto nella sua qualità di *gentleman*, per ciò stesso riserba nel suo cuore un posto per qualcosa di diverso dal mestiere stesso. Molti autori, attraverso i secoli, hanno consigliato al *gentleman* di acquisire una certa cultura, ma la maggior parte di essi l'hanno avvertito che ogni esagerazione in questo senso sarebbe stata pericolosa. Il parere di Sir Thomas Overbury, contemporaneo di Shakespeare, è che un puro erudito, lungi dall'essere un *gentleman*, non è altro che un «asino dotato di intelligenza o un imbecille vestito di nero che pronuncia frasi il cui senso gli sfugge». Un secolo più tardi Daniel Defoe ci assicura che si può essere «un erudito e un buono a nulla, un semplice pedante, un rivenditore di greco e di latino». La formula in uso oggi per designare sia un dotto meritevole sia un uomo di mondo letterato, *a scholar and a gentleman*, indica che le due qualifiche sono nettamente distinte, e a dire il vero, se non è affatto proibito di essere un *gentleman* senza nessuna pretesa al titolo di *scholar*, non si raccomanderebbe mai troppo a uno *scholar* di assicurarsi

che realmente lo si ritiene un *gentleman*. Se no rischia fortemente di essere preso per un volgare pedante.

“Noblesse oblige” dunque non basta affatto; ma nessuna qualifica morale o di altro genere potrebbe bastare da sola per mostrare agli occhi degli Inglesi che un uomo è degno di essere chiamato *gentleman*. Il re Edoardo VII non credeva che suo cugino l'imperatore Guglielmo II meritasse questo nome; ma è ancor più caratteristico il fatto che Wellington, pur riconoscendo il genio militare e anche il genio *tout court* di Napoleone, non solo non glielo concesse neppure lui, ma dichiarò in modo perentorio che l'imperatore era *no gentleman*. La forza stessa dell'ideale proviene da quel che ha di limitato, di specifico, e, in fin dei conti, di irrazionale. È forse una superstizione, ma salutare, indispensabile alla salute morale dell'Inghilterra, del mondo anglosassone e forse del mondo in generale (un poco anglicizzato), una di quelle superstizioni il cui superamento porta la società ad incamminarsi verso il declino.

Per secoli, in ogni caso, gli Inglesi, anche se dicono il contrario, non hanno cessato di credervi, come ci credeva il loro re, Giacomo I, quando diceva alla sua vecchia governante che chiedeva un favore per suo figlio: «Se non è che per questo, lo farò baronetto, ma neppure il diavolo in persona potrà farne un *gentleman*».

#### *La redenzione del “nuovo ricco”*

La nobiltà per decreto non può trasformare un *churl* (villano) in un *gentleman*, ma l'essenziale è però che resti sempre possibile un passaggio dalla prima alla seconda di queste due condizioni. La società inglese, più di tutte le altre, è fondata sulla convinzione fortemente radicata in tutti gli individui, che esistono forme di vita sociale più elevate di altre e che, come ha detto Tennyson, noi non possiamo fare a meno di amare quel

che è superiore, quando lo vediamo davanti a noi: «*We needs must love the highest when we see it*».

L'ideale del *gentleman* resterebbe inoperante se non suscitasse l'istinto di imitazione, e il fior fiore dell'aristocrazia non avrebbe potuto adempiere al suo compito educativo se questo istinto non esistesse nel popolino. L'Inglese possiede un senso profondo della gerarchia sociale, ma la vede in movimento, animata da un perpetuo sforzo di ascensione, e non irrigidita in un sistema immutabile. Non accetta né il livellamento, né la stagnazione. Se non vuole essere governato che da *gentlemen*, ciò dipende dal fatto che crede d'esserlo anche lui, o in ogni caso desidera diventarlo. Ed è questa una delle ragioni per cui quel che si chiama democrazia in Inghilterra, non assomiglia molto a quel che si designa con lo stesso nome sul Continente.

Emerson vedeva giusto quando più di cento anni fa trovò la sua formula: «Tutta la storia di Inghilterra consiste nell'essere un'aristocrazia con le porte aperte». Nessuno ha meglio definito la società britannica. Le frontiere della *gentry* sono sempre state fluttuanti: ci si entra dall'alto, ma ci si entra anche dal basso. Un autore anonimo, che pubblicò nel 1555 il suo *Institution of a gentleman*, distingue in modo già molto caratteristico tre categorie di persone: il vero nobile (*Gentle gentle*), il nobile indegno del suo rango (*Gentle ungentle*) e il nuovo nobile (*Ungentle gentle*) che chiama anche, impiegando un termine che entrava in uso in quell'epoca, *upstart* (parvenu). Le due ultime categorie sono ambedue ugualmente significative. L'altro Samuel Butler, quello di *Hudibras*, non scriveva forse cento anni più tardi che il nobile infatuato della sua nascita è come «una rapa; non ce nient'altro di buono in lui all'infuori di quel che è sotto terra, o come il rabarbaro, pianta spregevole nata da una nobile radice, non ha più titolo alla virtù dei suoi antenati o al loro valore di

quel che non ne hanno i vermi che si nutrono dei loro cadaveri». Tali invettive sono frequenti tra il regno di Enrico VIII e quello di Carlo II, e l'idea che la nascita non sia sufficiente e che ci siano nobili indegni di essere considerati tali, genera come suo complemento naturale quest'altra idea che il merito personale può rendere un uomo di modeste origini perfettamente idoneo a figurare nei ranghi della nobiltà. L'autore del 1555 che abbiamo citato, osserva che ci sono *upstarts* di due specie, i buoni e i cattivi, quelli che si sono innalzati a forza di intrighi ed hanno ammassato terre con mezzi oscuri, *by certain darke augmentacion*, e quelli che sono diventati ricchi e hanno occupato posti importanti per i loro meriti reali. «I figli di questi, egli aggiunge, sono chiamati comunemente *gentlemen*».

Così fino alla metà del XVI secolo, le tendenze essenziali della vita sociale inglese sono formulate molto nettamente. Servendo lo Stato, arricchendolo, diventando proprietario fondiario, entrate nell'aristocrazia, e i vostri figli, educati con quelli dei nobili, ne faranno parte naturalmente e come per diritto di nascita. Daniel Defoe esige nel suo trattato sul *Completo gentleman inglese* (rimasto inedito quando era vivo) la promozione al rango di *gentlemen* dei figli bene educati dei commercianti arricchiti dal commercio, ma già la *Descrizione dell'Inghilterra* di William Harrison, pubblicata nel 1577, contiene le norme seguenti: «Colui che studia le leggi del Regno, colui che fa studi seri all'Università, o che professa la medicina e le scienze liberali, o che ha servito lo Stato da civile o da militare, in conseguenza di che la sua fortuna si è accresciuta, e che può vivere senza lavoro manuale nelle condizioni di vita che sono quelle di un *gentleman*, costui potrà procurarsi con il denaro dei blasoni e sarà chiamato padrone, che è il titolo che si dà ai nobili e ai loro scudieri, e sarà considerato *gentleman* per

il resto della sua vita». Sappiamo che Shakespeare, tra gli altri, fece uso del diritto alle insegne e si ordinò un blasone; sappiamo anche che, oggi come ieri, tutti coloro che esercitano una professione non commerciale sono automaticamente promossi dalla consuetudine al rango di scudieri (*esquire*). Edoardo VII non faceva che seguire l'insegnamento di una vecchia tradizione quando dava accesso alla Corte ai grossi banchieri della *City*; sapeva molto bene che i figli di questi nuovi ricchi, educati a Eton e a Oxford, sarebbero diventati degli autentici *gentlemen*. È questo movimento ascensionale che Thackeray ha descritto non senza ironia in questi termini: «Noi diciamo a chiunque: diventa enormemente ricco, intasca immensi onorari come avvocato, fa grandi discorsi oppure fatti un nome e vinci delle battaglie e sarai, anche tu, ammesso nella classe privilegiata ed i tuoi figli domineranno naturalmente sui nostri».

Una società siffatta, egli si domanda, come potrebbe esser priva di quel che si chiama comunemente *snobismo*? Quanto a noi, ci sembra evidente che l'esistenza di questo è una delle principali garanzie dell'esistenza di quella società, e in ogni caso la condizione assoluta della sua continuità e della sua resistenza alla sclerosi. La frase che abbiamo ora citata è tratta dal terzo capitolo del *Libro degli snobs*. E poiché bisogna chiamare le cose col loro nome, oramai useremo questa parola.

Se si ricorre al Littré per la definizione di una parola ch'era nuova al suo tempo e che egli scriveva ancora all'inglese, e con due b, troviamo questa laconica formula: «Snobbismo, stato di un uomo che ammira scioccamente cose volgari». Così, similmente ad altri vocaboli presi in prestito dall'inglese, ma provvisti rapidamente di un significato "continentale", più tecnico e più nettamente definito, la parola *snob* e i suoi derivati, appena attraversata la Manica, furono presi in un senso nettamente e ir-

rimediaabilmente peggiorativo. Tuttavia il fatto sociale che designano non è così semplice e non si lascia giudicare in modo così perentorio. Le cose che lo *snob* ammira o che si sforza di imitare possono essere volgari in se stesse; in ogni modo esse non lo sono affatto ai suoi occhi; ed ammirare e desiderare qualche cosa che si crede superiore a ciò che si è o a ciò che si possiede non è, in sé, né volgare né degno di disprezzo. È perfino permesso domandarsi quel che diventerebbe, in assenza di sentimenti di questo genere, non certo l'istruzione, ma l'educazione, cosa più sottile, di un numero assai grande di esseri umani. L'opera di Marcel Proust, illuminata da ciò che sappiamo sul suo autore, dimostra sufficientemente quale potere possa acquistare lo snobismo (anche quello del rango sociale puro e semplice) e a che punto possa legarsi alla vita morale e alla sensibilità di un genio. Quanto al suo ruolo più generale, alla funzione che può assolvere nella vita di tutta una società, essi non appaiono in nessun altro luogo così chiaramente come nel Paese al quale si deve il suo nome e che ha saputo trarne partito come nessun altro.

La storia di questa parola, eloquente in se stessa, testimonia delle complessità di ciò che significa, anche se ne fa risaltare soprattutto il lato futile ed ambiguo. Nella sua accezione più antica, è servito a designare una professione delle più umili, quella del ciabattino. Più tardi gli studenti di Cambridge l'applicarono agli abitanti della città in quanto questi erano distinti dai membri dell'Università, da cui il significato più ampio, che prevaleva ancora al principio dell'era vittoriana, di villano o illetterato opposto al *gentleman*, nel significato più o meno ampio della parola. Così, al principio, lo *snob* non è colui che alza gli occhi verso l'alto, ma quello, semplicemente, che si guarda dall'alto perché è in basso. Il vocabolo sembra creato da alcuni vanitosi, per canzonare coloro che, sicuramente, non erano affatto degli *snobs*,



nel senso attuale, ma che consideravamo come loro inferiori. Questi hanno tentato di servirsene a loro volta come lo dimostra uno slogan politico del 1831 citato dal *New Oxford Dictionary*:

The nobbs have lost their dirty seats,  
The honest snobs have got' em<sup>2</sup>,

e non è che Thackeray, il romanziere della *Fiera delle Vanità*, che ha fissato la parola nel suo significato attuale. Studente a Cambridge, aveva collaborato a una rivista universitaria intitolata *The Snob*, nella vecchia accezione locale della parola attenuata da un briciolo di ironia. Ciò non gli impedì di pubblicare nel *Punch* una decina di anni più tardi, nel 1846 e 1847, una serie di articoli che dovevano fare qualche rumore e che, riuniti in volume l'anno seguente, formarono il famoso *Libro degli snobs* tradotto ben presto in diverse lingue. La fama del libro fece la fortuna della parola.

Il *Book of Snobs* appartiene a quel genere di “fisiologie” o “di anatomie” che ha avuto tanta voga in Francia sotto Luigi Filippo. Il brio comico dell'autore si sbizzarrisce in una descrizione a più riprese degli usi e costumi di coloro che possiamo ben considerare come i discendenti insulari e vittoriani del signor Jourdain, poiché chi è l'avo dello *snob*, se non il *bourgeois gentilhomme* dell'*ancien régime*? Vi si trova, interrotta da lunghe digressioni “d'appendice”, un'eccellente galleria di ritratti ove figurano *snobs* di ogni razza: reali, aristocratici, militari, clericali, cittadini e campagnoli, casalinghi e viaggiatori, frequentatori di clubs, amanti dei ricevimenti o del “pranzare

---

<sup>2</sup> «I nobili (*nobs* è una abbreviazione dialettale) hanno perduto i loro sporchi seggi (al Parlamento), gli onesti *snobs* (gente del popolo) li hanno ottenuti».

in città”. Vi si trova anche una definizione, evidente modello di quella del Littré: «Uno snob è colui che ammira bassamente delle cose basse».

L'insieme è divertente, curioso come un quadro di costume, ma un poco superficiale. Anzitutto: poiché Thackeray ammette lui stesso la quasi universalità del difetto che dipinge, siccome considera la “lordlatria” come facente parte del *credo* nazionale, e l'annuario che porta la lista delle famiglie nobili, il *Peerage*, come la seconda Bibbia di ogni Inglese che si rispetti, perché trascura di esaminare le cause profonde del fenomeno? Inoltre non vede che la sua definizione dello *snob* è falsa, non fosse che a causa del verbo che impiega, perché nessuno di quelli che ha incluso nella sua galleria dello snobismo si accontenta di ammirare; è *imitare* che tutti vogliono, ed è con l'imitazione che adempiono alla funzione sociale che è loro propria. Ora, se imitano, è *necessariamente* in modo basso e i modelli che s'impongono loro con tale forza sono forse senza virtù? Lo snobismo come apparve al suo primo pittore, non è piuttosto il lato ridicolo di qualche cosa che non è neppure priva di un lato che non lo è affatto?

Un redattore della *Imperial Review* aveva certo ragione di scrivere nel 1868, cinque anni dopo la morte di Thackeray, che costui odiava un ignorante (*cad*) più di quello che non odiasse uno *snob*. Abbiamo diritto di domandarci, in effetto, se non è naturale preferire lo *snob* assetato di una certa nobiltà, anche se dubbiosa, di una certa perfezione, anche se illusoria, e che cerca di impossessarsene, anche con i mezzi più ridicoli e meno efficaci, a un ignorante che non aspira punto a uscire dalla sua ignoranza, a un *cad*, nel senso morale della parola, che non ha il minimo desiderio di diventare un *gentleman*. E se ciò non fosse naturale, dappertutto e in ogni circostanza, questa non resterebbe meno l'attitudine di un Inglese, poiché ancora ai nostri

giorni, nonostante la democratizzazione crescente dei costumi e delle istituzioni, l'aristocrazia, una certa aristocrazia, più aperta che mai, continua a governare e soprattutto a educare l'Inghilterra, e sebbene questo sia dovuto a due ordini di cause, le une materiali, le altre morali, sono le seconde che ci sembrano avere, qui, la maggior stabilità e il maggior peso. La classe dirigente sta perdendo una gran parte della sua antica ricchezza, specialmente della sua ricchezza fondiaria. Tuttavia la sua influenza, il suo prestigio estetico o morale sopravvivono alla sua potenza diretta, e del resto è in gran parte a questo prestigio che è dovuta in ogni tempo la sua potenza. I *leaders* del partito laburista non furono sempre reclutati nell'élite, non sono stati tutti dei *gentlemen*, ma i loro elettori sarebbero stati certamente urtati se si fossero accusati quegli uomini di Stato di non essere dei *gentlemen*, cioè di non conformarsi alle regole di condotta di un *gentleman*. Poiché il prestigio dell'aristocrazia in questo paese fu tale che, se adesso è permesso non essere aristocratico, non è permesso di essere il contrario dell'aristocratico, né di ignorare l'importanza dei valori aristocratici.

L'aristocrazia inglese ha spiegato una vera genialità per conquistare e conservare questo incomparabile prestigio. «La gente dice – scriveva Emerson – che la classe superiore qui non ha che la nascita e punto spirito. Sì, ma ha delle buone maniere ed è meraviglioso vedere quanto talento entri in queste maniere». È difficile non ammirare le “maniere” cioè lo stile stesso dell'esistenza individuale e delle relazioni sociali, quando si è stati qualche volta in contatto con i *gentlemen* britannici che, certo, non si confessano tali e non pronunciano mai la parola. Una regola di comportamento che è divenuta una seconda natura, un tatto sociale di una così rara perfezione, come non susciterebbero il desiderio di

imitarli, come non dovrebbero sfociare nello snobismo? Tanto più che esistono segni esteriori, relativamente facili da imitare; vi è in primo luogo l'accento, poiché è dalla maniera di parlare la sua lingua materna che si riconosce subito il rango sociale di un Inglese. In seguito c'è la maniera di vestirsi, di divertirsi, di passare il tempo, la preferenza che il *gentleman* accorda alla vita di campagna, il suo amore per i cavalli da corsa, per il golf, o per il *cricket*. Tutto questo agisce in modo tale sugli altri Inglese che tutte le differenze di classe sono dimenticate in questo desiderio di imitare un genere di vita che è riconosciuto come superiore. Tutti sono d'accordo sull'esistenza di una borghesia, di una *middle-class* che ha stratificazioni complesse, ma nessuno sembra voler appartenere a questo terzo stato, e dichiarare a qualcuno che egli appartiene alla *middle-class* equivarrebbe quasi ad una ingiuria. Quanto agli operai, anche se essi si concepiscono teoricamente e collettivamente come una classe a parte, dotata di certe prerogative morali, l'operaio individualmente non rinuncia affatto a considerarsi esso stesso sotto l'aspetto del *gentleman*.

Proprio in virtù di questo meccanismo mentale la società inglese è rimasta così lungamente e rimane ancora, malgrado tutto, aristocratica e l'imitazione del *nob* da parte dello *snob* vi acquista la figura di una virtù nazionale. L'interesse che mostrano tutti gli strati del popolo inglese per quello che altrove si chiama cronaca mondiale, non ha equivalente che nell'adorazione di Hollywood negli Stati Uniti, e non produce come questa dei risultati solamente negativi. Se la figlia di un Lord è vittima di un incidente automobilistico, saranno i *penny-papers* letti dagli operai a dare al fatto di cronaca i titoli più sensazionali. La più piccola casa di periferia possiede oggi una *hall*, come la casa dei signori, anche se non serve che a depositarvi i bastoni e gli ombrelli; e gli usi e costumi osservati dagli abitanti di questa casa, sono anch'essi im-

prontati, all'occasione, ad una dignità tutta feudale. «La nazione intera si vede ricca; si vede possedere le abitudini della ricchezza. È così, per esempio, che non c'è forse una nazione in Europa dove un minor numero di cittadini maneggi realmente dei cavalli o abbia pratica in materia di equitazione come in Inghilterra; pure gli Inglesi, nella stragrande maggioranza, «si comportano come se l'interesse nazionale portato alle corse dei cavalli fosse il loro proprio interesse» (Hilaire Belloc). Benché il Paese sia intensamente industrializzato, la vita rurale vi domina ancora l'immaginazione, perché la classe superiore resta legata a quella vita. Le usanze di questa classe determinano perfino l'organizzazione di quello che si può chiamare il calendario sociale. Siccome la caccia è autorizzata dal 12 agosto alla fine di aprile, e si ritiene che si debba abitare in campagna durante questi mesi, la *season* di Londra non può cominciare che in maggio e durare fino alla fine di luglio, simbolo della sovranità non ancora abrogata della vecchia *gentry* rurale sui costumi dell'Inghilterra urbana.

Così, tutti tendono a considerarsi come appartenenti in ispirito alla classe privilegiata e vivono, sia pure con l'immaginazione, la vita di questa classe. Capita che, nelle fabbriche, gli operai mettano in comune i risparmi di tutto un anno per poter passare insieme qualche giorno in campagna, in un ambiente che ricordi quello della "vita al castello". Certamente l'imitazione del *gentleman* non si limita ai caratteri esteriori della sua condizione. Già Locke aveva scritto nei suoi *Pensieri sull'educazione* (del 1693) che era sufficiente occuparsi di quella dei *gentlemen* «perché, se quelli di un certo rango sono messi sulla buona strada dall'educazione, essi richiameranno rapidamente all'ordine tutti gli altri». Questa massima può sembrare cinica solo se si dimentica che si tratta di un ascendente spirituale preso su uomini liberi e dovuto alla sola forza dell'esempio. Il risultato di un

tale sistema, che del resto non è un sistema, poiché ci si astiene dal formularlo e anche senza dubbio dal prenderne chiaramente coscienza, non è quello di rinforzare le differenze sociali, né di abolirle in un livellamento che condurrebbe alla distruzione di preziosi valori umani. Al contrario, si riesce a renderle moralmente sopportabili e perfino attraenti, facendole relative, riducendo quello che avevano di arbitrario, lavorando affinché le alte situazioni appaiano, e perciò stesso, diventino accessibili, ma soprattutto perché esse siano offerte alla gente capace di fare onore al compito che devono portare a buon fine. Un simile ordine di cose è un invito perpetuo allo snobismo, e Thackeray ebbe ragione di dire che era «probabilmente impossibile per un Inglese non essere *snob* in una certa misura». Ma un eccellente storico moderno, G. M. Trevelyan, non ha torto neanche lui quando parla dello snobismo benefico che nel corso dei secoli non ha cessato di diffondere la cultura delle classi superiori tra il popolo e quando cita un cronista del secolo XIV che racconta come «la gente del Paese vuole somigliare ai *gentlemen* e si dà gran pena per imparare il francese, affinché si dica che lo sanno». Egli sa bene che questi sforzi, futili in apparenza, hanno finito per creare la lingua inglese, e che le stesse energie, ancora oggi, assicurano l'unità sociale e culturale della Gran Bretagna.

Nessuna società moderna può eludere lo snobismo, perché nessuna dispone di una gerarchia di valori che sarebbe considerata da essa come acquisita una volta per tutte. Non era lo stesso nel Medioevo, quando una simile gerarchia era presente a tutte le menti, rivestendo talvolta la forma di una dottrina e talvolta essendo suggerita da esempi, ma sempre coerente e sempre ancorata all'assoluto. L'interpretazione più ostile e più scettica non potrebbe presentare la *Summa* di San Tommaso

come un manuale di buona educazione, né l'*Imitazione di Gesù Cristo* come una esortazione alla decenza del vestire. Una società che conosce solo valori relativi si vede costretta a seguire dottrine vacillanti ed esempi imperfetti; ora, la società inglese ha preferito sempre l'esempio alla dottrina. Che altri si ispirino alle teorie e si appassionino ad ideali astratti: l'Inglese avrà a che fare con le realtà umane e sociali. Come non ha mai cercato di eliminare, ma soltanto di moderare, la lotta dell'uomo contro l'uomo, così non si tratta per lui di ignorare o di annullare l'istinto di imitazione, ma solamente di dirigerlo e di fargli svolgere un ruolo utile. Ed è per questo che, sebbene lo snobismo sia diffuso in tutti i Paesi, soltanto l'Inghilterra ne ha saputo fare un uso ragionevole. Altrove esso si perde nel gratuito o sprofonda nel ridicolo; qui, riesce a servire il bene comune. Un manovale che ha un guadagno assicurato e un nuovo ricco, quando imitano il *gentleman*, sono spinti a raggiungere quasi un grado più elevato di cultura. In tal modo viene conquistata una meta sociale il cui valore non sembra affatto dubbio. La saggezza delle vecchie dimore è la sola capace di raggiungere tali mete con mezzi che non hanno nulla di istituzionale, né di pubblicitario. La redenzione del nuovo ricco si effettua ancora secondo il "metodo della natura".

#### *La Cattedrale sul prato*

Di generazione in generazione si trasmette a Oxford la storiella secondo la quale, a un Americano che si meraviglia della qualità dei prati nel giardino di un College, il giardiniere risponde: «Piantate l'erba, tagliatela, annaffiatela per cinquecento anni di seguito e avrete un prato non peggiore del mio». Nulla di molto malizioso nell'aneddoto, ma se si conosce l'ambiente in cui è nato, e se si è disposti, per questo,

a meditare un poco in proposito, vi si scoprirà facilmente più di un significato. Quanto a noi, ci sembra evidente che questo aneddoto sia animato dallo spirito dei giardini alleato alla saggezza delle vecchie dimore, che equivale ad un elogio della durata, della continuità, della persistenza nello sforzo, e perfino che potrebbe contenere una allusione alla ripulitura degli zotici e all'emendamento di una nobiltà un poco selvatica. Esso sembra dire: sarchiate, rastrellate, tagliate, falciate, datevi da fare, mettete tutta la vostra arte nel perfezionare quello che è imperfetto, nel far crescere ciò che ha possibilità di crescita, ma non distruggete quel che è stato affidato alle vostre cure, non crediate che la costruzione debba sostituirsi alla natura e che l'arte possa trionfare sopprimendo la natura. Tutto sommato, è un richiamo alla modestia e alla prudenza. Il vecchio dimenticato poeta, Shenstone, non dice forse (nei suoi scritti in prosa): «Non si dovrebbe mai permettere all'arte di mettere il piede nel regno della natura se non clandestinamente e di notte». Entusiasta dei giardini, non parla che di giardinaggio, ma nel suo Paese simili discorsi, come quello del giardiniere di Oxford, rivestono inevitabilmente un senso più generale. Ma il passo più celebre di tutti, che non si omette mai di citare quando si parla di queste cose, si trova nel IV atto (scena IV) del *Racconto d'inverno* di Shakespeare. Comincia con una massima e termina con un'altra; in superficie si discorre di procedimenti di orticoltura, nello sfondo c'è un giovane principe che si prepara a sposare una pastorella; ma le due massime, che ne fanno una sola, si possono separare, senza danno, dal loro doppio contesto: «La natura – dice la prima – non è mai migliorata se non dai mezzi creati dalla natura»; «l'arte – dice la seconda (quella del giardiniere) – che corregge, o piuttosto modifica la natura, è natura essa stessa»:



This is an art  
Wich does mend Nature, change it rather, but  
The art itself is Nature.

Un erudito ha contato, nell'opera di Shakespeare, centottanta nomi di alberi e di piante. Lo spirito dei giardini non ne potrebbe dunque essere assente, e vi sono numerosi passi che suggeriscono che l'idea di cultura per lui, come per il suo Paese prima e dopo di lui, non è che un'estensione (come all'origine della parola) di quella di agricoltura: il paradigma dell'arte, di conseguenza, è quella del giardiniere, che si contenta di modificare la natura senza sopprimerla, senza nemmeno trasformarla radicalmente, e che è natura essa stessa, o anche (secondo la dottrina di San Tommaso e di tutto il Medioevo) è la natura umana aggiunta alla natura. Ma questa natura umana, conviene ora sottolinearlo, è ancora in quanto natura, nella sua sanità *naturale* (pelagiana, *naturalis quaedam sanctitas*) che deve essere rispettata e venerata. Di qui quella supremazia della persona e delle relazioni tra le persone che si manifesta nell'insieme della vita inglese. Lo Stato non ha una coscienza né il popolo, né la nazione, né la società, né alcuna istituzione di questa società; la possiede solo la persona; essa sola è sacra, essa sola conta, in fin dei conti. È la persona che interessa. La si cerca sempre. Attraverso lo specialista, l'esperto, il virtuoso, è l'uomo che si vorrebbe scorgere. Lo scrittore, qui, si ripara meno che altrove dietro la pagina scritta, e altrettanto l'artista dietro l'opera d'arte, o l'uomo di scienza dietro la sua scoperta. Non è sorprendente che le *personal relations* siano curate, qui, come in nessun altro luogo. L'Inglese è più sensibile ai legami, anche tenui, con un certo individuo, che all'idea generale dell'insieme delle due *relations* e di se stesso in quanto centro di un piccolo mondo il cui stato civile si trova nel suo libro di indirizzi. Una società, in quanto società, non è per lui che una riunione di indivi-

dui. Ma questo ci riporta, una volta di più, ai suoi giardini, alla natura, come è da lui sentita, immaginata, e come è prolungata nella sua arte. Decisamente è qui che è radicata tutta la sua cultura.

Uno dei tratti caratteristici della visione delle cose propria agli Inglesi è una relativa debolezza nella percezione dell'insieme di quel che fa, ad esempio, la bellezza di una sera d'estate, bellezza che è il risultato dell'azione simultanea di fattori diversi fusi in un tutto indivisibile. Per contro, la loro sensibilità si rivela estremamente fine quando si tratta di cogliere separatamente gli elementi che compongono la "natura" o la loro natura: il fascino di un boschetto, di uno stagno, di un albero, di un fiore, di un uccello, di una farfalla. Sono, sotto questo rapporto, piuttosto miopi, raramente presbiti; quel che distinguono bene, quello che capiscono, quello che ammirano è il particolare delle cose più che il loro rapporto e il vasto insieme in cui sono sommerse quando si osservano un poco da lontano. Loro guardano da vicino; è la loro forza e la loro debolezza. Era il modo di guardare di Ruskin, che spiega i suoi errori in fatto d'arte, ma anche la singolare acutezza, la freschezza mattiniera del suo sguardo – atteggiamenti propri del suo Paese, e di cui faceva un uso ammirevole quando descriveva un fiore, una foglia, un elemento di finestra gotica e quando faceva della geologia estetica sulle Alpi. Ogni "amatore della natura" insulare è un collezionista, e quel che colleziona non sono impressioni d'insieme, ma piuttosto quelle di cui egli si ricorda dall'incontro con un tale *specimen* particolare del regno vegetale o animale. È curioso vedere quanto siano diffusi, qui, i piccoli manuali che catalogano gli uccelli e i fiori selvaggi del Paese, provvisti di buone illustrazioni a colori e che si mettono in tasca andando a fare la passeggiata, al fine di servirsene per strada. Così, per quanto riguarda il proprio piccolo giardino, non ci si preoccupa tanto

dell'aspetto generale, quanto che esso contenga dei begli esemplari di vegetali che saranno ammirati per se stessi e non come fattori di un'armonia che li priverebbe di quel che è proprio a ciascuno, presi separatamente. Una simile disposizione di spirito ha molto favorito la nascita di quel vero culto dell'animale e della pianta, di cui l'Inghilterra di oggi è il tempio mutilato, ma non sconosciuto.

Non v'è Paese, senza dubbio, in cui i cavalli, i cani e i gatti siano più amati, più riveriti, più accarezzati, dove si costruiscano per loro altrettanti ospedali, o anche pensioni e case di riposo, in cui la Società per la protezione degli animali e la Lega antivivisezionistica siano istituzioni così potenti e prospere. La Previdenza sociale stessa si occupa di loro dal 1963. Le greggi pascolano in piena capitale, sugli ubertosi prati di Hyde Park; i conigli attraversano tranquillamente la strada e spariscono nel bosco ovunque nelle campagne, non troppo vicine alle arterie principali della circolazione. Sono rare le grandi proprietà in cui non si tengono dei cervi, e coloro che passeggiano lungo le rive della Cam, sono raramente delusi nella loro speranza di vedere, nei giardini del *King's College*, un vecchio cavallo bianco che pascola sul prato. L'amore portato agli uccelli è senza dubbio il più tenero di tutti. La loro vita in un giardino è sacra come quella dei fiori, che si esita spesso a cogliere per farne un mazzo, preferendo vederli morire di morte naturale nell'aiuola. *Birdie* è uno dei rari diminutivi che siano usati in inglese, e questa parola, di una commovente dolcezza, ricorderà sempre, a coloro che hanno letto *Giuda l'oscuro*, la pagina in cui il bambino Giuda parla agli uccelli buttando loro delle briciole, splendido inizio del tetro capolavoro di Hardy.

Con l'Olanda, l'Inghilterra è il Paese in cui si amano e si curano meglio i fiori. Ognuno, qui, non è felice se non quando è solo con la sua famiglia in una casa che appartiene solo a

loro, e chi dice casa dice giardino, sia pure minuscolo. Dei fiori cresceranno nello spazio più esiguo e faranno la gioia della famiglia più povera. Ogni primavera, non appena i ranuncoli e gli anemoni appaiono nei sottoboschi, i giornali pubblicano grandi fotografie di luoghi agresti dove i primi fiori crescono a profusione. Certo, i fiorai di Parigi sanno mettere insieme un *bouquet* molto meglio di quelli di Londra (se questi ultimi non sono essi stessi dei Parigini), ma il fatto è che questo commovente amore per il fiore più modesto non è questione di gusto, è soltanto questione di amore. In un *bouquet* non si ricercherà o ammirerà di più l'armonia dell'insieme, ma ciascun fiore preso separatamente: si ama quella fragile, piccola vita che è propria solo del fiore.

La stessa cosa è vera, più vera ancora, per gli alberi. I begli alberi abbondano in Inghilterra, perché, secondo lo Statuto del Giardino Inglese, viene rispettato il loro diritto di avere uno spazio sufficiente tutt'attorno per crescere liberamente. Un albero è come una persona, alla quale la società assicura il libero sviluppo delle sue forze e dei suoi doni innati; siamo sufficientemente avanzati nella conoscenza dell'Inghilterra per sapere che i principi del giardinaggio non differiscono in modo essenziale da quelli dell'educazione e del governare. Infatti, ciò che viene curato ed ammirato di più, ovunque la vegetazione non sia stata alterata dall'industria, non sono tanto i boschi e i viali, quanto gli alberi isolati o considerati separatamente; gli alberi di lunga vita, ampi e maestosi, alberi simili a persone. Quando un tale albero, nelle città, deve essere sacrificato alle necessità del traffico, e viene abbattuto per far posto ad un nuovo fabbricato, i giornali locali o, se si tratta di Londra, il *Times* stesso, pubblicano il suo ritratto e il suo elogio funebre; gli abitanti del rione se ne ricordano e ne parlano ancora per lungo tempo dopo la sua morte, e se qualcuno pensasse un giorno di scriverne la biografia, otterrebbe immancabilmente

un successo strepitoso, perché la presenza di un vecchio albero è, per lo spirito inglese, quasi altrettanto confortante di quella di quei bei vecchi che hanno conservato a ottant'anni la carnagione fresca, l'occhio chiaro, il passo sicuro, cose di cui questo Paese ha sempre mostrato una così rara profusione. E se Shenstone, due secoli fa, considerava una quercia larga e frondosa e annosa «come la più venerabile di tutte le cose animate» e vi vedeva l'immagine del fiero e virile carattere britannico, nessun Inglese di oggi esiterebbe a sottoscrivere le sue parole, astenendosi, però, dal lasciare intendere che un albero possa essere sprovvisto di anima.

La biografia di Campell Bannermann ci insegna che questo uomo di Stato, quando passeggiava nel suo giardino, salutava ogni albero come un vecchio amico e si scopriva col massimo rispetto davanti a un vecchio cedro al quale rivolgeva la parola chiamandolo "Signore". Anche il padre di Edward Grey faceva ogni sera il giro dei suoi alberi e augurava loro la buona notte (mentre suo figlio adorava soprattutto gli scoiattoli). Ora, quest'antropomorfismo, queste personificazioni non sono semplici ubbie. L'albero è il simbolo più chiaro della natura umanizzata, della natura a immagine dell'uomo, quale si presenta spontaneamente all'intelletto inglese e si propaga nelle sue creazioni. Qui, l'istinto, abbiamo visto, è quello di non fare mai violenza alla natura, di non avventurarsi mai troppo innanzi in ciò che la negherebbe o la supererebbe. Di qui una certa deficienza di trascendenza nell'arte e nel pensiero, ma di qui anche certe qualità tra le più preziose dal punto di vista sociale e semplicemente umano. In uno dei suoi romanzi (*A room with a view*) E. M. Forster parla di una casa di campagna priva di ogni bellezza, che preferisce però alle ville, costruite da architetti costosi, ma che hanno l'aria di qualcosa di accidentale e di provvisorio, mentre essa, almeno, fa pensare ad una bruttina partorita dalla natura stessa: «Si potrebbe ridere vedendola, ma nessuno rabbrivirebbe».

È forse nell'arte di costruire, la meno "naturale", senza dubbio, di tutte le arti, che si vede meglio quella connivenza con la vita, quel rifiuto di rompere con la natura e che resta, in tutti i campi, il tratto decisivo e la maggiore virtù della maniera, propriamente inglese, di fissare la sorte della creazione umana.

Per apprezzarla secondo il merito, bisogna andare a sorprendere quest'architettura là dove essa si nasconde, dove magari si ignora, dove ha minor risalto e maggiore spontaneità, nelle province e nelle campagne, fra gli alberi e i campi, in fondo ai grandi parchi o in qualche villaggio sperduto, tra il prato comunale e il cimitero. Non sono le abitazioni urbane della nobiltà, né le ricche case borghesi che ci informano meglio sull'arte di costruire e l'arte di vivere di questo Paese, mettendoci in presenza della loro perfetta congiunzione; è la casa di campagna, è l'abitazione rurale dietro la siepe viva, inseparabile dai suoi giardini, dalle sue acque, dalle sue aiuole verdeggianti o fiorite. Sono anche le umili chiese parrocchiali, vero ornamento dell'Inghilterra, costruite per la maggior parte verso la fine del Medioevo o nello stile originario di quell'epoca, di cui le dolci pietre grige sono coperte di edera amica e il cui campanile si innalza in mezzo alle tombe, non molto più in alto degli alberi del presbiterio, che lo salutano al di sopra del muro come il loro compagno più vecchio e venerabile. E ci si meraviglia di vedere le cattedrali stesse, anche se la città, nel cuore della quale esse furono costruite, è ancora lì, circondate non da case, ma in mezzo a un prato, in un isolotto di verzura, in mezzo ad alberi secolari. Questo ambiente sta loro a meraviglia, meglio forse di quello delle pietre, poiché sono esse stesse un poco vegetali per la loro grande forma accogliente, indecisa e protettrice. Vi si entra come in un sottobosco, e vi si gusta un rilassamento, una pace della stessa natura. Vi si passeggia, vi si riposa, si potrebbe quasi viverci, poiché, se le meschinerie di quaggiù non

vi penetrano, non ci si sente neppure proiettati, che lo si voglia o no, lontano dalla terra, nella luminosità e nello spazio ineffabili.

Le cattedrali inglesi sono tra le cose più belle e più commoventi che si possano vedere, e tuttavia non hanno nulla che rassomigli, anche da lontano, alla spiritualità intransigente delle cattedrali francesi. La pienezza liturgica di Chartres, l'offerta totale di Reims, il puro slancio e il ragionevole ardore di Amiens non sono mai stati uguagliati in nessuna di esse. I loro maestri d'opera, del resto, non sembra che abbiano considerato gli stessi problemi, né seguito la stessa ispirazione. L'architettura gotica, in parte importata dalla Francia, in parte scaturita dalla variante locale dell'architettura romanica ("stile normanno"), non vi si è sviluppata con lo stesso rigore e non ha sempre accettato le conclusioni che sgorgano logicamente dalle sue premesse. Già dal XII secolo, le esigenze verso i grandi edifici sacri non erano le stesse che in Francia, perché lo stesso sentimento religioso aveva gradazioni diverse. È per questo che oggi l'amatore di vecchie pietre trae un'esperienza del tutto differente da una visita a Salisbury o a Lincoln, o invece dalla contemplazione dell'abside di Mans o del coro di Beauvais, un'esperienza meno esaltante, senza dubbio, e in questo senso meno profonda, ma tuttavia ricca di contenuto e rivelatrice di molte cose profonde. Poiché le cattedrali inglesi sono come l'Inghilterra stessa che è aperta in maniera unica alla nostra comprensione.

Bisogna sempre ritornare a quella prima impressione poiché essa è essenziale: quella dell'unione straordinaria della cattedrale con la natura circostante. Certo, non pretendiamo separare Chartres o Laon dalle loro colline, né Notre-Dame dalla sua isola, cuore, da tempo immemorabile, della città; ma attraversato il canale, non è più la configurazione generale del terreno che importa unicamente, né la relazione tra la cattedrale e la città di

cui essa è il centro secondo lo spirito e la materia. Qui l'enorme costruzione di pietra non si innalza dunque tanto tra le umili abitazioni umane, quanto è piantata nella terra verdeggiante, offerta all'amicizia degli alberi e delle acque. A Durham, non è soltanto la magnificenza del luogo, in se stessa, che parla; la voluminosa e pesantissima cattedrale, sulla cima della collina, è separata dal fiume da abbondanti fronde che dal basso ne nascondono i basamenti e fanno sì che le sue maestose torri sembrino coronare una foresta e unirla all'adorazione orchestrale che esse elevano solennemente al cielo. Salisbury è l'esempio classico della cattedrale che sorge, come un'isola tutta di roccia e di pendii finemente articolati, in mezzo a un tappeto verde, e si capisce perché al Constable sia piaciuto dipingere il suo campanile puntuto attraverso una cortina di alberi e armonizzare il tono grigio al verde umido dell'erba. A Wells, il prato è solamente davanti alla facciata, ma l'aspetto più affascinante è quello che si presenta dai giardini del vescovado che la fiancheggiano e la contornano all'Est e al Sud, e di cui i fiori, le siepi e lo stagno disseminato di cigni formano, con il delicato merletto della sua abside, un insieme armonioso e di una poesia così intima.

Questa stessa cattedrale di Wells, una delle più piccole, ma anche delle più belle d'Inghilterra, offre un esempio perfetto di un'altra caratteristica insulare in virtù della quale la grande chiesa episcopale non si isola affatto, ma costituisce, al contrario, il nocciolo vivente di tutto un piccolo mondo architettonico. Certo, l'isolamento della cattedrale nell'insieme urbano non è opera, in tutta la Cristianità, che dello scorso secolo, ma ciò con cui essa si lega in Francia e altrove è la città intera, mentre in Inghilterra gli edifici che vi si collegano direttamente, prendono un tale sviluppo che costituiscono con la cattedrale un insieme a parte, separato inoltre dal resto della città da una cinta di verzura. Que-



sta caratteristica proviene solo in parte dal fatto che i membri del clero che attendevano a una cattedrale non erano, qui, autorizzati ad abitare in case private e conducevano una vita monastica molto simile a quella di una abbazia. Un tale stato di cose, compresa la netta delimitazione del quartiere episcopale, era ben conosciuto anche sul Continente, ma le tracce visibili di ciò sono, nella maggior parte dei Paesi, più rare che in Inghilterra, sia che vi fossero meno bene conservate, sia che i canonici continentali non avessero sviluppato lo stesso gusto dei comodi fino nell'asceti, né la stessa inclinazione a contornarsi di forme riflettenti meno la potenza di un'idea che la dolcezza di una abitudine.

I giardini di Wells o anche l'aranceto ingenuamente addossato all'abside di Romsey sono segni eloquenti di questa atmosfera, si potrebbe quasi dire di "casa propria", che circonda come un alone naturale una cattedrale inglese. Al Sud vi sono adiacenti il chiostro, il refettorio, e ciò che resta delle abitazioni dei canonici; al Nord s'innalza spesso il palazzo episcopale, e dallo stesso lato, contiguo al coro, la sala capitolare forma quasi sempre un edificio distinto, la *chapter house*, la casa del capitolo. Spesso, come a Lincoln, una vecchia biblioteca occupa un edificio che fa parte dello stesso gruppo architettonico, quando non si è riusciti a collocarla, come a Wells, nella stessa accogliente cattedrale. Senza dubbio questa domina nettamente con la sua massa e la sua maestà gli edifici circostanti, ma lo spirito che aveva presieduto alla sua costruzione non è sensibilmente differente da quello che aveva creato ciò che la circonda. La sua facciata, in molti casi, è troppo larga e insufficientemente articolata, ciò che la mette fuori di proporzione con la disposizione interna dell'edificio. Questa, dal canto suo, con la navata smisuratamente allungata, accentuando l'orizzontale quasi quanto la verticale, produce un'impressione di equilibrio alquanto sommario e attuato con poca fatica. Lo sdop-

piamento frequente del transetto, la forma quadrata dell'abside, la rinuncia alle cappelle radianti, aumentano ancora la sensazione di una certa mancanza di slancio e di elasticità. Ci troviamo in un edificio imponente e nobile dedicato al culto e alla meditazione, ma come ci sentiamo lontani dall'incandescenza mistica delle grandi cattedrali di Francia! La cattedrale inglese non sogna di essere il cielo, né di volare al cielo; essa non è una preghiera, non è che la grande, indefettibile casa della preghiera.

Eccola sulle colline o in mezzo al suo prato, circondata da edifici che essa protegge e che prendono parte alla sua grandezza. Essa è potente e vasta, solenne e ornata; la sua magnificenza è nello stesso tempo di un altro mondo e del nostro; è aperta alla gioia del cielo, come alla sofferenza degli uomini. Quando ci entriamo non siamo trasportati da un soffio sovrumano; siamo invitati piuttosto a restarci, a eleggerci domicilio secondo lo spirito. La mancanza di intensità è compensata dalla calma consolatrice, la concentrazione dello slancio dalla persistenza della durata. Intorno ad essa tutto sembra partecipare alla sua pace, al suo silenzio. La maggior parte delle cattedrali del Medioevo si trovano in vecchie città tranquille, sommessamente deserte, abitate soprattutto da gente in pensione, da gente che cerca la vita calma della provincia. Canterbury, Winchester, Ripon, Wells, sono città tutte profumate dal grande fiore che portano nel loro seno, e a Southwell, che veramente non è che un villaggio, l'immenso edificio benevolo che si innalza tra l'erba delle tombe diffonde tutto intorno una benedizione solenne e familiare nello stesso tempo.

La cattedrale è lì che conversa con gli alberi, sul prato dove si succedono l'ombra e il sole. È un luogo di raccoglimento, una oasi di contemplazione, un frammento di eternità; e, secondo il vecchio sogno qui sognato, il simbolo, una volta per tutte, dello Spirito unito alla Natura.

## Capitolo quinto

### La Francia nel cuore dell'Occidente

L'Inghilterra è un'isola; ma tutte le nazioni sono isole, e nessuna lo è fino al punto che sia impossibile comprenderla altrimenti che sotto questo stesso aspetto, quello della sua insularità. Avremmo potuto mostrare altrettanto bene quanto l'Inghilterra sia europea, e del resto è chiaro che tutte le sue particolarità non sono tali che in rapporto all'insieme dell'Europa di cui essa fa parte senza alcun dubbio. Nella stessa maniera, potremmo considerare la Francia, in principio, in ciò che essa ha di esclusivamente francese, come ha fatto una volta Ernst Robert Curtius, in un bel libro nel quale non troviamo molto da cambiare e al quale non avremmo quasi nulla da aggiungere. Ma un'isola ci basta. Parlando della Francia, cercheremo di mettere in chiaro, in primo luogo, la sua funzione in rapporto all'insieme europeo. È vero che questa funzione è essa stessa particolare alla Francia e la caratterizza meglio di tutte le altre sue caratteristiche. La principale facoltà di questa nazione non si definisce che attraverso i contatti e gli scambi che essa pratica con le altre nazioni. Essa riceve e dà. Riceve più degli altri e dà più degli altri. Assorbe, e quello che assorbe lo rende agli altri trasformato. È come una costante alternativa, una sistole e una diastole, e come un cuore che batte nel cuore dell'Occidente.

*La prima Europa francese*

L'Europa è la creazione comune di un grande numero di popoli che hanno conservato ognuno una propria fisionomia e una certa indipendenza politica e culturale. Tra questi popoli, alcuni hanno dovuto contentarsi di una parte di secondo ordine, contribuendo tuttavia, anche loro, nella misura dei loro mezzi, alla formazione di quella Europa dello Spirito, che è la nostra patria comune; mentre certi altri popoli l'hanno modellata in maniera decisiva, insieme o uno alla volta, secondo la particolare inclinazione del loro genio. La Francia, l'Italia, la Spagna, l'Inghilterra, la Germania, hanno avuto ciascuna il loro periodo di preponderanza e di ascendente incontrastato nei vari settori della vita attiva o del pensiero creatore; ma la Francia e l'Italia sembra che siano le sole che abbiano avuto dei periodi nei quali la loro impronta si estendeva sull'insieme della cultura europea. L'Italia ne ha conosciuto uno, nel '400 e nel '500, mentre la Francia, tra queste nazioni, è la sola che ne abbia avuti due: il primo nel Medioevo, il secondo nell'età moderna. Può darsi che questo periodo sia maggiormente presente alla mente dei nostri contemporanei dell'altro, ma essi sanno tuttavia che il secolo delle cattedrali è esistito tanto quanto quello dei salotti e che prima dell'Europa di Voltaire c'è stata quella di San Luigi: la prima Europa francese.

Per colui che considera nel suo insieme la cultura del Medioevo occidentale, quale essa fiorì, dopo un lungo periodo di preparazione, nel corso dei secoli XI e XII, non vi è ombra di dubbio che tra le nazioni che vi presero parte la Francia occupi il primissimo posto. È in Francia, ma soprattutto, non bisogna dimenticarlo, nella Francia del Nord (e, sotto molti aspetti, in tutta la regione, non unita politicamente, tra la Loira e il Reno) che troviamo il focolaio centrale di tutto ciò che questa grande epoca dell'Occidente ha prodotto di più vigoroso e di più carat-

teristico, sia nel campo del pensiero che in quello delle lettere, delle arti e delle forme nettamente articolate della vita sociale. La società feudale e la vita monastica vi hanno trovato la loro più esemplare perfezione. Fu il Paese, per eccellenza, della cavalleria e delle crociate, delle abbazie e poi delle cattedrali, delle *chansons de geste* e poi dei romanzi cavallereschi. Henri Pirenne lo ha detto in maniera definitiva: «Se osserviamo, dopo il periodo carolingio, lo stato generale della civiltà europea, vediamo che quasi tutti questi caratteri essenziali appaiono in Francia prima che altrove e vi trovano, nello stesso tempo, la loro espressione più completa».

Questo primato della Francia (e più specialmente della Francia del Nord) non era dovuto alla preponderanza politica, che nell'XI secolo apparteneva alla Germania, e la cui conquista, da parte della Francia, è di molto posteriore all'inizio della sua egemonia culturale. Questo fu il risultato delle qualità intrinseche dello spirito francese, che hanno cominciato a manifestarsi quasi simultaneamente nella vita intellettuale e nella vita sociale. L'attività dell'Ordine di Cluny nel X e nell'XI secolo e dell'Ordine di Cîteaux nel XII, è altrettanto importante dal punto di vista della storia artistica quanto dal punto di vista della storia ecclesiastica. La società feudale si sviluppa parallelamente alla sua espressione letteraria nelle *chansons de geste* e nei romanzi cavallereschi, e le discipline intellettuali incominciano ad essere coltivate in maniera più ordinata e più intensa prima di trovare il loro centro incontrastato nell'Università di Parigi. Tuttavia questo slancio è prima di tutto uno slancio dell'intelletto ed è alle qualità intellettuali di ordine, di chiarezza e di misura che la Francia deve la sua supremazia nella cultura medievale.

L'attività che si era sviluppata nell'XI secolo nelle scuole episcopali, a Chartres e altrove, ha avuto come principale risultato un affinamento dialettico del pensiero che la preparò all'opera costruttrice dei due secoli seguenti, di cui il monu-

mento più importante sarà la *Summa* di San Tommaso. Questa disciplina preliminare del pensiero era dovuta sia ai teologi che erano inclini alla contemplazione mistica sia a coloro che elaboravano i metodi propriamente speculativi, e naturalmente ai dissidenti, a coloro che erano considerati eretici come a coloro che ne combattevano le eresie.

Il supremo trionfo di questa ascesa del pensiero che durò due secoli fu segnato dalla fondazione della Sorbona. Il prestigio di quell'università fu impareggiabile, e fu inseparabile dal prestigio di Parigi; "*Paris absque paré*", Parigi senza pari come dicevano gli studenti. «Da Abelardo fino a Gerson, non c'è un pensatore che non abbia, se non insegnato, almeno studiato a Parigi» (Pirenne). La sua Università fu il modello seguito da Oxford e da Cambridge e quello al quale si ispirerà più tardi l'imperatore Carlo IV, quando fonda (nel 1348) l'Università di Praga. I suoi maestri non sono stati tutti francesi; i più celebri sono venuti da fuori; Alberto il Grande dalla Germania, Sigieri di Brabante dai Paesi Bassi, San Tommaso dall'Italia e un poco più tardi Duns Scoto dalla Scozia; ma questi maestri stranieri hanno operato seguendo l'indirizzo indicato dai loro predecessori francesi, e l'opera loro, impregnata di quella tradizione che dall'origine era rivolta all'universale, può essere considerata, per la sua stessa universalità, come un'opera francese. Del resto i loro scritti erano invariabilmente redatti in latino; in un latino rinnovato che prendeva in prestito molti elementi della sua sintassi dal francese e che è diventato il veicolo naturale del pensiero scolastico. Tutti, egualmente, presero parte alla grande opera di sintesi che fu quella della Francia nel secolo XIII, e il cui programma era stato tracciato dai pensatori francesi del secolo precedente. Da questo punto di vista la *Summa* potrebbe apparire essa stessa come un'opera francese, per il suo metodo, per il rigore della sua architettura, come pure per l'ampiezza del

pensiero che vi si esprime e secondo il quale essa si dispone con abilità consumata.

Perché questo XIII secolo, che è il secolo delle cattedrali o, più esattamente, del compimento delle cattedrali, è anche quello delle enciclopedie. Lo *Speculum Ecclesiae* di Onorio d'Autun, lo *Speculum majus* di Vincenzo di Beauvais tentano di codificare tutto lo scibile di cui dispone l'uomo medioevale e di fissare nella maniera più completa l'idea che egli si fa del mondo. Ora, questa forma enciclopedica dello spirito, questo desiderio di riunire e di classificare le conoscenze acquisite, sono altrettanto caratteristiche dello spirito francese quanto la acutezza dell'analisi e l'agilità dialettica di cui avevano fatto prova un Anselmo, un Abelardo o un Gilbert de la Porrée. Queste due tendenze corrispondono a due fasi consecutive del pensiero medioevale e sono anche due fasi della storia culturale della Francia. Lo sforzo analitico dell'intelligenza, la creazione di nuovi strumenti del pensiero vanno di pari passo con la creazione di forme nuove nelle arti, nelle lettere e nella vita sociale; e ugualmente la sintesi intellettuale va di pari passo con la sintesi artistica e l'organizzazione definitiva, nel Duecento, della cavalleria e della grandiosa gerarchia feudale. È questa opera di sintesi che ha dato alla Francia il suo maggior prestigio, un prestigio che, anche quando si tratta di arte e di lettere dipende prima di tutto dalle qualità dell'intelletto.

L'egemonia artistica della Francia a cominciare dalla metà del XII secolo, è un fatto stabilito da lungo tempo, ma non mai abbastanza studiato quanto al suo sfondo culturale. Non basta dire che tale egemonia è dovuta all'eccellenza e alla ricchezza di quello che la Francia aveva creato, poiché l'elevata qualità artistica non assicura sempre, a un'arte, una grande irradiazione di là dal suo terreno di fioritura. L'irradiazione, senza precedenti

nel Medioevo, dell'arte gotica, originaria del *domaine royal* di Francia, dipende piuttosto da quello che ha in comune con le altre creazioni del genio francese; dalle sue virtù di ordine, di sistema, di disciplina, che si manifestano, a ugual titolo, nella concezione della cattedrale, opera che riunisce in sé le tre arti dello spazio in una polifonia nuova il cui linguaggio non è altro che quello stile che noi chiamiamo gotico; nella creazione di un vasto programma iconografico attuato dalla cattedrale stessa, in quanto architettura, e dalla sua decorazione dipinta e scolpita; in certe qualità formali di questa decorazione, come, in generale, dei capolavori francesi di questo stile.

La cattedrale gotica è un'immagine dell'universo, divino e umano, attuato da un sistema architettonico che ha una trasparenza incomparabile, sia dal punto di vista del linguaggio che da quello della struttura. La volta sulla crociera delle ogive, sostenuta sia dai pilastri della navata sia dagli archi di sostegno e dai contrafforti, elimina le mura in quanto sostegni, ciò che permette di perforarle con immense vetrate trasformando l'edificio in una enorme armatura che si dispone secondo un certo numero di pareti trasparenti, svuotate di spessore e di pesantezza. Gli stessi procedimenti che servono tecnicamente a suddividere la spinta della volta, e che producono in tal modo un movimento discendente che va dalla sommità alle fondamenta dei pilastri e dei contrafforti, attirano lo sguardo dello spettatore in senso inverso dalla terra al cielo; tutto ciò che discende *enuncia* un'ascesa. Così gli archi di sostegno esercitano la loro funzione e nello stesso tempo si slanciano verso l'alto; mentre i fioroni che terminano i contrafforti aumentano il peso di questi (e la loro stabilità), ma sottolineano la loro funzione espressiva, la loro aspirazione verso l'alto. La disposizione interna e l'aspetto esteriore dell'edificio sono ambedue regolati da questo movimento simultaneo a dop-



pio senso e si corrispondono perfettamente. La cattedrale è un mondo che si chiude al mondo. La chiarezza del giorno non vi penetra che attraverso le vetrate che la colorano, la traducono in immagini e la rendono soprannaturale ... Lo spazio così creato è uno spazio liturgico che riceve il suo ultimo significato nell'elevazione dell'ostia, atto che è richiamato e nello stesso tempo prefigurato dalla cattedrale, in quanto insieme di forme parlanti, in quanto loro parola suprema. Ed è per questo che nessun particolare vi è casuale, di modo che l'interpretazione stessa che il corpo umano riceve nelle figure dei portali, delle gallerie reali, delle arcate interne del muro occidentale (come a Reims) obbedisce, anch'essa, a quell'implacabile dettato della forma architettonica parlante. Questa logica sublime, portata all'estremo, può diventare eccessiva e arrivare, per la scultura, a un certo dispotismo della geometria (come nel timpano di Sant'Urbano di Troyes); è suscettibile di essere applicata in maniera alquanto meccanica (ciò che accade in certe chiese del secolo XIV); ma tutto questo non diminuisce affatto la grandezza e la forza di persuasione di questa logica, presa in se stessa. Proprio ad essa, in primo luogo, quest'arte deve il suo prestigio; ad essa deve l'intensità della sua irradiazione nell'intera Europa.

È così, tanto più che i pregi del sistema iconografico adottato dalle cattedrali francesi sono i medesimi del loro stile considerato nelle sue qualità espressive e strutturali. Sappiamo che la decorazione scolpita di Chartres, d'Amiens, di Reims costituisce ogni volta una vera enciclopedia per quanto riguarda i temi trattati dai vetrai e dagli scultori di immagini. Queste enciclopedie sono caratterizzate dalla chiarezza del piano secondo il quale esse si sviluppano, dal rigore metodico con il quale esse espongono l'insegnamento della Chiesa e la somma delle conoscenze medioevali che riguardano la natura e la storia, dal loro

carattere universale che le rende valide per l'intera Cristianità e che si traduce nella costante subordinazione del particolare a quanto si riferisca all'uomo in quanto uomo. La diffusione dello stile gotico nel resto dell'Europa andò di pari passo con la diffusione di questa iconografia enciclopedica; ed è curioso osservare quanto furono analoghi i cambiamenti, che essa ha subito, in seguito a tale passaggio, alle alterazioni formali in cui questo stile è incorso, lontano (e neppure tanto lontano) dalla regione chiaramente definita, strettamente delimitata, che l'ha visto nascere. Così, come una cattedrale d'Inghilterra o di Germania o anche del Sud della Francia è meno logica nella sua struttura di una cattedrale francese (cioè "*franciennè*", secondo una terminologia già in disuso a quell'epoca), così l'iconografia che essa presenta è meno conseguente e meno completa. Le facciate di Lincoln o di York, da un lato non corrispondono esattamente alla disposizione interna di queste cattedrali, dall'altro sono lontane dall'offrire dei complessi iconografici organizzati così perfettamente come quelli di Chartres o d'Amiens. Tuttavia, nonostante le deviazioni inevitabili che accompagnano ogni trasferimento del genere, è proprio la logica interna di questa iconografia che aveva suscitato l'imitazione all'origine, anche se era la logica inerente all'*opus francigenum*, in quanto sistema di costruzione.

Infine, resta da osservare che tutta l'arte della Francia del Nord in quell'epoca (soprattutto tra il 1150 e il 1250, circa) presenta, nelle sue migliori creazioni, qualità dello stesso ordine e che deve ad esse la vastità della sua diffusione. Che si tratti della scultura monumentale o degli avori, delle vetrate o delle miniature, dell'arte dell'orefice o di quella del tappezziere, lo stile nuovo vi si manifesta con un vigore e una purezza che non si riscontrano in nessun altro luogo. Considerato sotto questo aspetto, lo stile gotico, come ogni altro, è una scelta, un partito

preso, un gusto nettamente definito, tanto sicuro quanto limitato, tanto intenso quanto intransigente. Questo gusto, questa prima manifestazione del “gusto francese” si traduce soprattutto nella ricerca di forme decise e spoglie, di una composizione chiara e armonica, di linee espressive e nello stesso tempo bene equilibrate, di una certa semplificazione del disegno, che permette di afferrare di colpo l'essenziale, di sottolineare il particolare significativo e di mettere in valore l'unità dell'insieme. Tutto questo è segno di classicità. L'arte gotica francese, *in questa fase del suo divenire*, è un'arte chiaramente classica, nella stessa accezione che si usa parlando dell'arte classica greca del V secolo prima della nostra era o dell'arte italiana del principio del secolo XVI. Lo stile in sé è stato dal principio e rimane completamente differente; i suoi presupposti spirituali, il suo “che” (ciò che enuncia) e il suo “come” (la maniera di enunciarlo) sono completamente diversi, ma la sua perfezione, la sua maturità, al di là della quale non vi sono che cambiamenti ma nessuno sviluppo, sono le stesse. Quando paragoniamo, dal punto di vista della forma, la statuaria francese del secolo XIII con i suoi derivati inglesi o tedeschi, notiamo la stessa differenza che abbiamo segnalato per l'architettura e l'iconografia. L'artista tedesco è incline a ciò che è caratteristico ed espressivo a tutti i costi, quello inglese si lascia andare a un gusto decorativo che qualche volta gli fa dimenticare le esigenze dell'insieme, ma il modello che tutti e due si propongono di imitare, è precisamente quella forma francese, che, senza trascurare i valori dell'espressione né quelli della decorazione, ricerca prima di tutto l'equilibrio, la trasparenza logica, la relazione esatta dell'opera con le sue parti. Ciò non vuol dire che l'arte francese del secolo XIII sia un'arte del giusto mezzo: quest'arte deve il suo prestigio e il suo ruolo europei a un'intensità che è nello stesso tempo concentrazione,

a uno sforzo continuo verso l'essenziale e l'universale che non si sofferma alla periferia e che non accentua il particolare con il rischio di nuocere alla nobiltà e alla maestà dell'insieme.

L'influenza culturale della Francia si estende in quest'epoca a tutti i campi della vita morale, artistica e intellettuale. Apporta dappertutto la stessa disciplina civilizzatrice, sia nel mondo del pensiero (in cui essa si esprime nella disciplina rigorosa dell'intelletto) sia in quello dell'arte (di cui essa chiarisce tanto il contenuto quanto la forma), o in quello della vita sociale che essa raggiunge in primo luogo attraverso la creazione letteraria. La chiarezza intellettuale e il senso sociale di cui si parlerà in seguito in questo stesso capitolo, sono le due forze sulle quali posa la funzione che ha avuto la Francia nel Medioevo. Il prestigio andrà indebolendosi a mano a mano che queste forze cesseranno di prevalere nella stessa Francia, e a mano a mano che esse diventeranno meno necessarie al resto dell'Europa. Ma la Francia potrà riconquistare la sua egemonia spirituale a partire dal momento in cui essa ricupera quelle forze o dal momento in cui l'Europa ne avrà bisogno una volta ancora. È questo ritorno della congiuntura storica che renderà possibile dalla metà del '600 in avanti la formazione di una seconda Europa francese che crollerà solamente con la fine dell'epopea napoleonica.

### *La seconda Europa francese*

A mano a mano che l'Europa francese dei due grandi secoli del Medioevo andava dissolvendosi, un'altra Europa sorgeva al suo posto, complessa, disunita, ma nella quale si precisava già una nuova influenza dominante, quella dell'Italia. Dopo Filippo il Bello, l'irradiazione francese si stava indebolendo, l'egemonia era finita. Era finita, e con la sua fine tutta la grande sintesi medioevale precipitò in uno sminuzzamento che nulla poteva più

frenare né rallentare. Cominciava una nuova era per tutta l'Europa, un'era che, anch'essa, era destinata a trovare il suo compimento in una nuova epoca di egemonia culturale della Francia. Quando si considera, nel suo insieme, il cammino percorso da questa alla fine del Medioevo e al principio dell'era moderna, notiamo che la liquidazione dell'eredità medioevale va di pari passo con l'adattamento alle nuove condizioni di vita storica, cioè, in primo luogo, con l'assimilazione del Rinascimento italiano. Dopo tre secoli di attività in sordina e non appena questo doppio processo è (almeno in gran parte) compiuto, la Francia incomincia a costituire una nuova sintesi, un nuovo sistema di idee, di forme e di valori, che sarà come quello del Medioevo essenzialmente francese e nello stesso tempo valido per il resto dell'Europa. Una volta di più esso sarà fondato, da una parte su una rigorosa disciplina intellettuale e, dall'altra, su un acuto senso sociale, capace di afferrare il rapporto tra una forma di società e le forme di pensiero, di immaginazione, di creazione che le convergono meglio e si lasciano meglio collegare in un insieme armonico.

Questa nuova egemonia della Francia, che era stata preparata con l'assimilazione dell'apporto italiano del secolo XVI e che fu attuata in parte durante il '600, nel secolo seguente vivrà in tutta la sua pienezza. La politica estera di Luigi XIV fece probabilmente tanto non solo per affrettare ma per ritardare il suo avvento. Comunque, mai la Francia è stata tanto amata quanto nel periodo in cui, non pensando più a dominare, essa ottenne lo stesso risultato a forza di piacere. È dal trattato di Rastadt (1714), che non aveva affatto segnato un trionfo delle armi francesi, che il francese fu promosso alla dignità di lingua diplomatica dell'Europa. Che il francese diventasse anche la sua comune lingua scientifica, letteraria, dei salotti e della "buona società"

in generale; che il pensiero, le lettere e le arti francesi godessero durante più di un secolo non solamente, come una volta, nei Paesi occidentali, ma nell'insieme dell'Europa e negli Stati Uniti un prestigio senza uguali; che Parigi fosse divenuta ancora una volta, come nel secolo XIII, la capitale culturale dell'Europa, attraendo nel suo ambito tutto ciò che questa aveva di spirito e di talento; che non esistesse un Paese che non si fosse sottomesso, per un tempo più o meno lungo, alla disciplina intellettuale e artistica francese, e questo con un sicuro vantaggio per il proprio avvenire; tutto ciò è abbastanza conosciuto. Dunque, non dovremo ricordare i fatti, ma piuttosto dovremo mettere in luce, per quanto lo potremo, i loro moventi poco apparenti a prima vista.

Domandiamoci prima di tutto come la Francia sia stata spinta a raggiungere questo nuovo apogeo della sua influenza europea; questo ci permetterà di capire di che cosa precisamente era fatta quest'influenza e che cosa, negli altri, le rispondeva e la accettava. Un paragone con la prima egemonia potrebbe offrirci un utile punto di riferimento. Potrebbe sembrare, a prima vista, che nella storia della seconda Europa francese il secolo XVII abbia lo stesso ruolo che il XII secolo ha avuto nella prima, e che il XVIII secolo offra una completa analogia con il XIII secolo, ma guardando da vicino, le cose si presentano in modo diverso. Prima di tutto, lo stesso *grand siècle* si divide in due parti distinte. La prima prolunga, intensificandola ancora, l'effervescenza creatrice del secolo precedente, essa è piena di promesse, di movimenti un poco disordinati, di colpi di genio e d'iniziativa inaspettate, mentre il regno di Luigi XIV porta tranquillità in questo tumulto e ordine in quel ribollimento generale di forze. Questo secondo periodo tende a legiferare, a codificare, esso preferisce il bell'ordine dell'insieme alla ricchezza del particolare e fa pensare molto di più dell'epoca precedente, e per certi

aspetti più del secolo seguente, al periodo in cui furono composte le grandi “summe” e terminate le grandi cattedrali. Per contrasto, i tempi precedenti alla Fronda ricordano piuttosto il XII secolo con la sua più grande varietà di forme, la sua esuberanza creatrice in tutti i campi dell’arte e del pensiero. Così il barocco, ancora tingeggiato di manierismo, dei regni di Enrico IV e di Luigi XIII, le personalità così spiccate e così diverse di un Puget (che è un ritardatario), di un Callot, di un Louis le Nain, di un George de la Tour, di un Tournier, di un Jacques Blanchard, corrisponderebbero piuttosto alla fase dell’arte medioevale che noi chiamiamo romanica, mentre l’arte di Versailles, l’attività di Mansard e di Le Brun troverebbero un’analogia nella sua fase gotica, dove la libera varietà e l’intensità espressiva delle forme romaniche furono sacrificate all’unità più severa della nuova architettura monumentale. Ugualmente l’estetica del Boileau corrisponde piuttosto alle tendenze un poco neutralizzanti del tempo del *Roman de la Rose* che non alle numerose spinte poetiche del secolo precedente le quali corrispondono a loro volta all’intensa varietà di ispirazioni che caratterizza l’epoca di Ronsard e anche quella di Malherbe. Infine nel campo intellettuale possiamo forse paragonare il pensiero ardito di Cartesio a quello di un Anselmo o di un Abelardo e trovare, d’altra parte, qualche somiglianza tra le “summe” teologiche del XIII secolo e quella “summa” di tendenza tutta contraria che è il *Dictionnaire* di Pierre Bayle.

Una volta ammesso che queste analogie non sono senza fondamento, bisogna chiedersi che cosa diventa in tutto questo il XVIII secolo e, quando lo facciamo, rileviamo che la storia non si ripete affatto. Non è ai tempi di Luigi XIV, non è quando si costruisce la Cupola degli Invalidi, quell’edificio celebre e misconosciuto che (specialmente all’esterno) corrisponde per la

purezza e il rigore dello stile alla navata di Amiens o al coro di Beauvais, che la Francia raggiunge il secondo apogeo del suo splendore culturale, ma, nonostante la rivalità inglese, la raggiunge nel secolo seguente, dunque in un'epoca posteriore a quel trionfo del barocco cartesiano che significa che un'arte e una cultura venute d'Italia si erano razionalizzate e avevano ricevuto la loro forma definitiva considerata in Francia come classica. Il XVIII secolo non fu come il XIII o la seconda metà del XVII un'epoca di grande costruttività sintetica, fu piuttosto un'epoca nella quale si adatta un'eredità acquisita ai gusti di un pubblico più vasto, nella quale le idee e le forme del *grand siècle* subiscono una volgarizzazione, dapprima "mondana" e in seguito più ampia; fu l'epoca non di Descartes e neppure di Bayle, ma di Voltaire; non di Racine, ma di Crébillon; non di Poussin, né di Le Brun, ma di Coypel e di Van Loo. È vero che il secolo XVIII aveva anche un altro lato completamente nuovo, paragonato al secolo precedente, e già molto pronunciato al tempo della Reggenza, che, bene inteso, appare come il più significativo e il più interessante quando si studia questo secolo per se stesso; ma quando si considera quello che qui ci interessa, cioè il ruolo che ha avuto in rapporto al resto dell'Europa, ci si accorge rapidamente che questo è dovuto in gran parte alla divulgazione del passato e solamente in minima parte a ciò che gli appartiene in proprio. Certo, non si potrebbe negare l'influenza universale di un Rousseau, il cui pensiero non conserva quasi nulla dei valori del secolo precedente, ma qui si tratta di un fenomeno indipendente che non fa parte di ciò che era agli occhi degli stranieri la Francia del "secolo dei lumi". Dobbiamo dunque considerare dapprima l'influenza della grande tradizione detta classica, nel suo nuovo aspetto, salvo a passare in seguito all'influenza di ciò che si allontana sensibilmente da quella tradizione.



Il gusto di Luigi XIV, che ripudiò il Bernini e rimandò Pujet nella sua provincia, che volle la solenne nudità della grande terrazza di Versailles, che sceglieva immancabilmente nel barocco ciò che questo poteva offrirgli di più razionale, severo e rettilineo, questo gusto straordinariamente rigoroso, simile alla volontà stilistica irremovibile dei costruttori di cattedrali, è condiviso dall'epoca, salvo ad attenuar qualche volta il suo rigore; esso delimita regalmente l'alessandrino di Racine e il periodo di Bossuet, benché ceda il posto a poco a poco, anche durante la vita del sovrano, ad un gusto nuovo, più intimo e ameno, meno monumentale. L'arte di Robert de Cotte, si sa, non è più quella del Mansard, né la maniera di Watteau è quella di Le Brun; e la frase delle *Lettres Persanes* non è più quella dei *Caractères*. Questi cambiamenti, tuttavia, non significano l'oblio della tradizione antica mantenuta in onore non solo dal ricordo della gloria passata, ma anche da istituzioni come l'Accademia di Francia e l'Accademia di Belle Arti, da forze sociali come la tradizione monarchica, il gusto del fasto della nobiltà, le abitudini teatrali del pubblico parigino, la venerazione dei *philosophes* per gli antenati del pensiero razionalista. Voltaire divide la sua ammirazione tra l'avvenire che vedrà il trionfo del progresso e il passato immediato che ha visto altri trionfi; la sua prosa non ha più nulla in comune con quella del *grand siècle*, ma scrive anche tragedie secondo la buona formula classica, e non sono per questo meno applaudite in Francia e soprattutto all'estero. Poiché l'estero, ed è questo che a noi importa rilevare, continua ad essere affascinato dalla grande tradizione e le resta fedele fino alla fine del secolo. Ciò che cerca nella Francia di Luigi XV e anche di Luigi XVI è ancora in gran parte la Francia di Luigi XIV.

Che cosa si imita più volentieri nel Nord come nel Sud, all'Est come all'Ovest, se non la grande arte monarchica che

creò la Galleria degli Specchi e i giardini di Versailles, il colonnato del Louvre, l'Hôtel des Invalides e la Place Royale di Parigi, la decorazione monumentale della Corte del Re compresi mobili, arazzi e musiche, come la sontuosa architettura dei grandi discorsi e delle orazioni, o quella della tragedia classica? Non si è forse stati, durante tutto questo secolo invaghito di cineserie e di turcherie, sensibili all'idillio campestre, che ha riempito l'Europa da Drottingholm a Caserta e da Queluz a Carskoe Selo di copie monumentali del Versailles di Mansard, abbellite da giardini del gusto di Le Nôtre? Non sono state costruite a Madrid, a Londra, a Bruxelles, a Stoccolma, a Copenaghen, a Berlino, a Vienna, a Pietroburgo delle piazze reali per imitare quelle di Parigi, di Nancy e di Bordeaux? E, ugualmente, non è Watteau o Chardin, Houdon o Perronneau che si ammirano, che si imitano maggiormente all'estero, ma piuttosto tutto ciò che è il seguito ideale di tradizioni che datano dal secolo precedente: quella del ritratto di circostanza, fondata da Rigaud, quella del monumento equestre, che ha preso l'avvio dal Luigi XIV di Girardon, quella della grande pittura murale o del grande quadro religioso, mitologico o storico, che risale in ultima analisi a Le Brun e ai suoi seguaci. L'analogia più diretta a questo indirizzo, nel settore delle lettere, è la voga persistente della tragedia classica, che trova ancora, al principio del secolo XIX, in Russia, un seguace insigne nella persona di Ozerov, e della commedia molieresca di cui il rappresentante senza dubbio più qualificato in Francia è il danese Holberg. La conservazione della tradizione "classica" francese (pseudoclassica, come diranno ben presto i suoi avversari) nelle lettere e nelle arti è assicurata da fondazioni quali l'Accademia di Madrid (1714), l'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo (1758) e altre istituzioni del medesimo genere così come, in misura minore, dalle grandi manifatture di tap-

pezzerie o di porcellane fondate sui modelli dei Gobelins e di Sèvres. Il fatto che incanta l'Europa, è senza dubbio la grazia dell'arte francese, ma quello che la conquista sono le sue virtù di ordine, di disciplina, come la solida armatura intellettuale che le serve di base e di sostegno.

Questa armatura e la disciplina che essa impone, sono anche, come nel secolo XIII, tutto ciò che costituisce la principale attrattiva del pensiero francese a quell'epoca. Le idee di un Montesquieu, di un Voltaire, di un Diderot, e di tanti altri, potevano sedurre per ciò che avevano di nuovo e di personale, ma il loro valore educativo e la facilità con la quale erano assimilate proveniva dallo sfondo filosofico loro trasmesso dal secolo precedente. L'*Encyclopédie*, paragonata al *Dictionnaire* di Bayle, non è che una nuova "summa" fondata su idee più o meno simili, una "summa" più ampia e varia, molto più leggibile e molto più alla portata di tutti, ma soprattutto molto più alla portata della "buona società" di tutti i Paesi. Dal punto di vista della filosofia pura, d'Alembert e i suoi amici non apportavano nessuna novità molto importante in confronto ai pensatori del *grand siècle* e il loro ottimismo nei confronti del progresso, la loro religione, è già perfettamente formulata in una frase che Pierre Bayle scrisse nel 1648: «Eccoci in un secolo che sta diventando di giorno in giorno più illuminato, in modo che tutti i secoli precedenti non saranno che tenebre in paragone». Solo che quello che era una volta rinchiuso nelle biblioteche di qualche austero erudito, diviene adesso di pubblico dominio e i *philosophes*, col favore del facile sdruciolamento verso il superficiale che subisce il significato di questa parola, trasmettono questo tesoro a lettori sempre più numerosi e lontani. Non c'è una biblioteca di gentiluomo di campagna russo, ad esempio, perduta in fondo alla stepa o alla foresta, che non contenga i diciassette volumi *infolio*

dell' *Encyclopédie*, spesso rilegati, con amore, in marocchino. Che cosa erano in generale i "lumi", così generosamente seminati a tutti i venti, se non "le idee chiare e distinte" del secolo precedente, ripulite da ciò che esse potevano avere di metafisico e di altre dottrine ascose, alleate ad elementi forniti dal Leibniz e dal Locke, ma ridotte soprattutto a ciò che poteva essere esposto in un salotto senza tema di annoiare e di sembrare pedante? I *philosophes* erano più degli amabili divulgatori del pensiero che pensatori veri e propri. Kant, certamente, non si fece imprestare da loro il pensiero che essi, peraltro, distribuivano all'Europa intiera, insieme a quel gusto e a quelle forme di vita di società che fecero precisamente, ancora una volta, dell'Europa, un'Europa francese.

#### *Forme letterarie e convenzioni sociali*

Alle due fasi del pensiero medioevale, di cui abbiamo parlato nella prima sezione di questo capitolo, corrispondono più o meno, nelle arti, l'epoca romanica e il principio di quella gotica e, nelle lettere, quella della *chanson de geste* e quella del romanzo cavalleresco. Ora, la *chanson de geste* e il romanzo cavalleresco riflettono, in modo molto preciso, due stati successivi del mondo feudale: da un lato una società ancora abbastanza primitiva, retta quasi esclusivamente dalla morale della guerra di cui le virtù principali sono il coraggio e la fedeltà; dall'altro una società molto più differenziata e raffinata, dai costumi regolati minuziosamente sotto l'influenza dello spirito cortese dell'ideale cavalleresco. E non basta neppure dire che la letteratura riflette questi cambiamenti sociali; essa li produce, o almeno si propone di produrli, cerca di dare una forma alla vita sociale, di modificarla, di perfezionarla. Già nella prima fase, e ancora molto più nella seconda, essa è la grande regolatrice della società,

funzione inseparabile dalla sua funzione estetica, o ricreativa o edificante. Ancor meno separabile quando si considera la diffusione europea di quella letteratura, poiché già la *chanson de geste* e, a maggior ragione, il romanzo cavalleresco e la poesia lirica dei trovatori e dei trovieri portano ai Paesi che si aprono alla loro influenza, non solo forme letterarie più disciplinate intellettualmente di quelle di cui disponevano precedentemente questi Paesi, ma anche la volontà di una disciplina morale atta a trasformare tutta una società offrendole delle forme di vita più sicure e maggiormente improntate di spiritualità.

Per quanto rude – non parliamo del suo valore poetico – possa sembrare la *chanson de geste* francese, tuttavia essa corrisponde a uno stadio più organizzato della morale e della società che non le “saghe” del Nord, il *Beowulf* anglosassone e probabilmente anche le gesta dei *Nibelunghi* germanici nella loro forma primitiva. Di qui il suo successo in Scandinavia dove la *Karlomagnussaga*, la leggenda di Carlomagno è, come è stato detto, «una specie di enciclopedia delle *chansons* ispirate al nostro imperatore». In Germania, dove esisteva pertanto un fondo di leggende epiche di grande ricchezza ed elevato valore poetico, la *Chanson de Roland* fu tradotta dal prete Konrad già nel 1130 e l'originale vi era certamente conosciuto molto tempo prima. Ugualmente nell'Italia del Nord, l'epopea francese divenne popolare a tal punto che vi trovò, il che non sembra essere accaduto in Francia, una traduzione plastica nella decorazione scolpita delle cattedrali. Tuttavia, questa influenza della *chanson de geste* non è nulla in confronto a quella profondamente trasformatrice che esercitarono, in tutti i Paesi dell'Occidente, il romanzo cavalleresco e la nuova poesia lirica. Quest'influenza è il fenomeno più rilevante della storia letteraria e sociale dell'Europa nel Medioevo.

Non si potrebbe dire che un Chrétien de Troyes, un Bézoul o un Guillaume de Lorris siano poeti più grandi di un Gottfried von Strassburg o soprattutto di un Wolfram von Eschenbach, né che i trovatori provenzali, debbano essere posti più in alto di un Walter von den Vogelweide o di un Jacopo da Lentini; ma tuttavia è la poesia dei trovatori che è alla base del *Minnesang* e del “dolce stil nuovo” ed è il romanzo cavalleresco francese che è stato imitato degli autori del *Tristano* e del *Parsifal* tedeschi. Anche quando si tratta, come in questi due ultimi casi, di una sostanza poetica e leggendaria che non è francese d’origine, sono i poeti francesi che la trasmettono al resto dell’Europa, rivestita di una forma letteraria e di un’armatura morale che appartiene soltanto a loro. Le “cose di Roma” come quelle della Bretagna, si direbbe che non siano assimilabili per lo spirito medioevale se non dopo essere passate attraverso alla Francia ed essere state sottoposte alle leggi della poesia e della *courtoisie* francese. Queste leggi, del resto, si confondono quasi e pervengono a una curiosa convenzione artistico-sociale che a noi può sembrare arbitraria e artificiale, ma che fu una forza civilizzatrice di primissimo ordine. Un Chrétien de Troyes e i suoi seguaci insegnano un’arte poetica delicata e rigorosa, regolata con minuzia, che impone all’istinto creatore e all’immaginazione del poeta una costrizione che potrà più tardi rifiutare, ma senza la quale gli sarebbe stato impossibile perfezionare la sua educazione artistica. E il loro ruolo non si riduce solamente a questo, poiché insegnano nello stesso tempo, a tutta l’Europa, una maniera di vivere e di sentire, piena di complicazioni fino ad allora sconosciute, e che sarà più tardi respinta come troppo angusta e troppo severa, ma non prima d’aver educato l’insieme della società occidentale.

Questa duplice missione dei trovatori, dei trovieri e dei prosatori cavallereschi, spiega il carattere massiccio e invadente dell’in-

fluenza francese alla fine del XII secolo e nel XIII. Essa ha per risultato ben più che l'imitazione di certi effetti artistici, di certe forme letterarie. Ciò che si vuol imitare, ciò che si pone come ideale in Germania, in Inghilterra, nei Paesi Bassi, in Italia, nella Spagna del Nord, è generalmente il cavaliere francese, il suo genere di vita, i suoi costumi, il suo gusto, l'arte che egli approva, il linguaggio che è il suo. Di qui il prestigio della lingua francese non solo in Inghilterra dove i conquistatori normanni la parlano e la impongono alla letteratura della loro nuova patria, ma anche nelle Fiandre dove i patrizi delle grandi città commerciali si servono del francese come lingua amministrativa e come lingua d'affari (è da quei tempi che data il carattere bilingue, frenato da poco, di quella parte del Belgio), e ugualmente in Germania e in Italia. L'alto Medioevo tedesco non si accontenta di prendere in prestito dal francese un gran numero di termini che si riferiscono alla vita cavalleresca, quali *harnois, lance, javelot, bannière, tournoi, joute, aventure, château*, e di foggiate delle parole seguendo il più possibile da vicino il modello francese, arrivando a preferire a *burcgrave* una parola nuova, più francese, *schahtelakunt* (conte del castello); prende persino in prestito dei suffissi, come la desinenza verbale *-ier* che diventa *-ieren* in tedesco in parole come *halbieren, hofieren, o schantieren* (cantare).

Quanto all'Italia, i poeti del XIII secolo non si sono forse messi a comporre anche loro, a *trobar* in provenzale, e Dante non ha immortalato il trovatore Arnaut Daniel con le belle terzine provenzali che gli fa citare nel *Purgatorio*? Quanto alla lingua *d'oïl*, non è forse servita ai poeti italiani per comporre *chansons de geste* come *l'Entrée de Spagne* e la *Prise de Pampelune*, dei romanzi cavallereschi come le *Prophécies de Merlin* dedicate all'imperatore Federico II, o anche a redigere la celebre stesura dei romanzi del ciclo di Artù, l'autore dei quali, Rustichello da

Pisa, trovandosi prigioniero a Genova nel 1298 scrisse, sempre in francese, e sotto le dettature di Marco Polo, la relazione dei suoi viaggi in Estremo Oriente. Il *Trésor* di Brunetto Latini non fu forse una delle opere più influenti del secolo XIII e il suo autore uno dei maestri di Dante, il quale, nel suo trattato sulla lingua “volgare”, cioè italiana, afferma ancora che il francese si addice agli scritti in prosa come le leggende storiche su Troia e su Roma e le avventure del re Artù? Questi fatti sono sufficienti per mostrare la potenza che avevano acquistato prima il provenzale e poi il francese, e la letteratura francese dopo quella provenzale, nel secolo delle “summe” architettoniche e scolastiche.

La supremazia della lingua e della letteratura francesi, non fu meno grande in un'altra epoca, quella di cui abbiamo poco fa abbozzato i contorni, quella di cui le fondamenta massicce datano dal *grand siècle* e dalla leggera superstruttura del secolo seguente. Anche qui, le forme letterarie e le convenzioni sociali si agganciano su un sistema di idee, su una solida costruzione intellettuale. Il secolo del gusto e dello spirito, anche camuffandolo, non la rinnega affatto.

I salotti e tutta l'atmosfera di *badinage spirituel* in cui si immergevano con delizia gli stranieri che soggiornavano a Parigi, quando erano in grado di apprezzarla, appartengono, ben inteso, specificamente a questo secolo come pure quei vocaboli *spirituel*, *esprit* nella loro nuova accezione. Il sottofondo non è sparito, su di esso si basa l'efficacia educatrice e la luce stessa dei “lumi”, ma la sovrastruttura appare, d'altro canto, in contrasto con lo stesso sottofondo; essa attrae, affascina, seduce gli stranieri, piuttosto che tenerli in soggezione. L'atmosfera dei salotti è del tutto diversa da quella che accoglieva una volta i visitatori alla corte di Luigi il Grande. È fatta di intimità, di benessere, di un lusso discreto, di uno scetticismo sorridente, di uno sfarfallio



dello spirito al quale non è estraneo nulla di umano, ma che poche cose umane commuovono in maniera profonda. L'arte che corrisponde a questo ambiente cerca, anch'essa, di evitare il monumentale, il tragico, il sublime; pone il sorriso più alto del riso, e sostituisce alle grandi emozioni una sentimentalità a fior di pelle. Quali esse siano, le arti nel loro insieme, nel loro stile, aderiscono per l'ultima volta a quell'epoca, sono ammirabilmente adattate alla società che parla attraverso di loro e alla quale servono di ornamento. In questo mondo del vecchio regime che si incammina verso la sua fine, tutto è governato, si direbbe, da una sola legge, nello stesso tempo estetica, morale e sociale, e che non potrebbe avere che un nome: il gusto francese.

Il gusto francese, certamente, è nato molti secoli prima di Luigi XV e, anche cambiando, ha conservato qualche carattere costante che ne garantisce l'identità; tuttavia è il secolo XVIII che gli ha dato (nei tempi moderni) la sua forma più netta, più facilmente riconoscibile, e che gli ha conferito, precisamente in quanto gusto, un'autorità o piuttosto una virulenza, una forza contagiosa tale che non ne avrebbe più conosciute di simili nel futuro. È significativo che non si adopera questa parola parlando dell'arte greca, dell'arte romanica, dell'arte del Rinascimento italiano, e nessuno penserà di dare un certificato di buon gusto a Pierre de Montereau o al geniale architetto della cattedrale di Bourges. Invece il valore supremo che il secolo XVIII ricercava e incarnava nelle arti, nelle lettere e anche nei costumi, si chiamava proprio così. Il gusto, cioè un discernimento e una soddisfazione appartenente nel contempo all'intelligenza e alla sensualità quando si incontrano e si approvano reciprocamente, era questo il principio teorico che discutevano di preferenza (con quello del "non so che") gli estetizzanti dell'epoca, ed era anche una nozione di vita pratica alla quale tutti si riferivano

nella vita di ogni giorno. Qui non si tratta più delle assise profonde del Settecento, ma della sua stessa essenza riconosciuta come tale per tempo, sia in Francia che all'estero. Ciò che lo straniero ammirava e cercava di imitare, quando si impossessava, senza rendersene conto, dell'eredità intellettuale di cui abbiamo precedentemente parlato, era il gusto, ohimè, inimitabile. Sforzandosi di copiare le attrattive, le acconciature, i motti di spirito, le galanterie, le predilezioni del giorno, si rischiava forte di cadere nel ridicolo; si rischiava perfino di non poter più ritrarre da questi contatti troppo superficiali i benefici solidi e durevoli che prometteva la sottomissione alla disciplina del pensiero francese. E tuttavia, anche qui, l'imitazione era giustificata, non dal punto di vista delle nazioni europee, prese ognuna nel suo insieme, ma da quello delle loro élites, di quella società aristocratica che dappertutto, presto o tardi, era condannata a sparire dopo la fine dell'*ancien régime* in Francia.

Perché in questo almeno il Settecento ha fatto un'opera creatrice analoga a quella dei due grandi secoli medioevali: ha elaborato delle forme letterarie e artistiche ugualmente bene adeguate ai bisogni di una società strettamente definita, come lo erano la poesia dei trovieri e il romanzo cavalleresco a quelli della società feudale e cavalleresca del Medioevo. Creazioni come le *fêtes galantes* di Watteau e Boucher e le licenziosità ville-recce del Greuze; il palazzo *boudoir* del genere del Petit Trianon e la chiesa bomboniera prefigurata dalla cappella di Versailles, la poesia scherzosa, lo stile manierato nel romanzo e nel teatro, e tanti altri divertimenti e piccoli piaceri il cui successo fu immenso nel mondo intero (e che testimoniano una volta di più la straordinaria convertibilità in valori sociali, che è una delle principali caratteristiche delle forme francesi): di tutto questo, una società straniera poteva nutrirsi magnificamente, nella mi-

sura in cui il suo ordinamento interiore si avvicinava a quello della società francese. Certo, un ritratto di Roslin, di Graff, o di Lévitky non raggiunge lo spirito di un La Tour o la qualità lirica e pittorica di un Perronneau; la piazza reale di Copenaghen è un po' misera a confronto di quella di Nancy; i giardini a imitazione di quelli di Versailles in Germania o in Italia non arrivano a uguagliare la magnificenza sobria e nervosa del loro modello; e i poemi anacreontici di Derjavin hanno un'asprezza quasi selvaggia che non ha nulla a che vedere con il sorriso a fior di labbra del Marmontel e del Grécourt.

È così che nemmeno i *Minnesänger* afferravano sempre la sfumatura esatta della *courtoisie* francese, il che non impediva loro di essere dei buoni alunni e anche di superare i loro maestri per molti rispetti, salvo in quelle cose, grazie alle quali questi erano divenuti dei maestri. La Francia del secolo XVIII ha fornito all'Europa un modello inimitabile, in ciò che essa aveva di più decantato, di più rigoroso quanto allo stile, ma anche un modello che non ci si poteva trattener dall'imitare, precisamente a motivo della sua coerenza stilistica e perché presentava alla società dell'epoca una immagine dove questa si riconosceva tanto più facilmente in quanto non sognava che di riconoscersi.

Non si assimila che ciò che è assimilabile; e la situazione di supremazia che, da Luigi XIV a Napoleone, la Francia occupò ancora in Europa dipende precisamente dal fatto che essa una volta di più ha saputo proporre alle altre nazioni delle derrate culturali capaci in massimo grado di essere assimilate. Ciò è soprattutto vero della grande armatura intellettuale "classica" e cartesiana, assai più povera di midollo, ma ugualmente applicabile universalmente, del grande sistema di idee del secolo di San Tommaso. Ciò è anche vero delle forme della vita letteraria, artistica e sociale, alla quale la stessa armatura, già vecchia, serviva

di sostegno, poiché quello che avevano di nuovo corrispondeva esattamente all'ultima fase della società dell'antico regime. Una preponderanza francese così marcata, in certi aspetti quasi assoluta, nonostante la crescente importanza della rivalità inglese, non mancò, come vedremo, di suscitare una reazione, ma questa fu ben lontana dall'averne cancellate le conseguenze. Esse sono ancora oggi notevoli in Europa e in tutto il mondo. La seconda Europa francese, con la prima, ha grandemente contribuito ad accrescere e a consolidare l'unità culturale dell'Europa.

*Le eclissi dello splendore*

Il rapido colpo d'occhio che abbiamo gettato sulle due epoche dove l'influenza francese aveva raggiunto i suoi due apogei, moderno e medioevale, ci conduce a conclusioni che non hanno nulla di inatteso. Sia nel XIII secolo sia nel XVIII la preponderanza culturale della Francia è deducibile da un'egemonia politica e non dipende da nessuna causa materiale; non si può spiegarla che partendo da certi caratteri permanenti della cultura francese, notevolmente gli stessi al tempo delle cattedrali e al tempo dei salotti. Sono conosciuti da molto tempo: sono designati con termini come *clarté française*, *sociabilité française* i quali, a forza di banalità, hanno finito col non dire più nulla affatto. Pertanto ci sono, non si può negare, e si lasciano ridurre tutti e due a una capacità unica, che consiste nel sapere imporre una severa disciplina intellettuale sia alle virtù creatrici sia agli istinti sociali degli uomini. Ora, non c'è nessuna ragione per credere che questa capacità d'intellettualizzazione, come si potrebbe chiamare, sia esistita nei Francesi solamente nelle epoche nelle quali essa ha avuto per effetto l'accettazione da parte di tutta l'Europa, o di una gran parte di essa, delle forme culturali create dalla Francia. È lecito pensare, prima di qualsiasi inchie-

sta, che tale capacità è un fattore, variabile circa i suoi effetti, ma permanente della storia europea.

Quando, verso la fine del XIII secolo, la prima Europa francese comincia a spegnersi lentamente davanti ad un'altra Europa, che non può più pretendere di chiamarsi francese, che cosa succede veramente? L'egemonia culturale della Francia le è strappata da un'altra nazione che d'ora in poi eserciterà la stessa funzione in rapporto al resto dell'Occidente? Oppure questo si sottrae all'influenza francese perché è cambiato mentre la Francia è rimasta la stessa? Né una cosa, né l'altra. Se la Francia non dispensa più la sua misura ed il suo ordine alla civiltà occidentale, ciò dipende dal fatto che questa, in Francia come altrove, è entrata in un periodo di disgregazione e non sarà più, tra un secolo o due, che un ammasso di macerie.

Il pensiero scolastico, dopo aver elevato superbi edifici, e fecondato l'Europa intellettuale di cui Parigi fu il centro, si trasforma a poco a poco in una collezione di formule sempre più vuote. Sarà completamente relegata negli archivi solo dopo Cartesio, ma due secoli prima di lui essa aveva già fatto l'effetto di un vasto ossario filosofico. Ugualmente, il grande sistema architettonico delle cattedrali del XIII secolo si sviluppa verso un eccesso di astrazione e di tecnicismo nel secolo seguente, nel quale ci si serve come di una collezione di ricette applicabili dappertutto e sempre senza che vi sia bisogno di fare alcun appello all'immaginazione creatrice, per dissolversi poi in quel che si è chiamato stile *flamboyant*, cioè un'architettura per nulla spoglia di fascino, ma mirante tuttavia solamente all'effetto decorativo e a un gaio eccesso ornamentale. La forma poetica attraversa alla stessa epoca uno sviluppo analogo nell'opera di un Guillaume de Machault e di un Eustace Deschamps, il primo dei quali spiega una virtuosità abbastanza vuota nella tecnica della strofa,

mentre il secondo pende fortemente verso quell'imborghesimento della poesia lirica, che decide, del resto, della sorte del romanzo cavalleresco e che si traduce nella letteratura tedesca nel passaggio dal *Minnesang* al *Meistersang*. Il nuovo slancio della società cittadina e della vita urbana, con ciò che corrisponde loro nel pensiero, nelle lettere e nelle arti sono, del resto, quello che l'epoca ha prodotto di più vivo e di più vivace, ma tutto ciò è come l'erba che cresce in mezzo ai ruderi, quelli della cultura medioevale di cui la Francia era stata il focolaio centrale.

Le forze dissolventi alle quali soccombe questa cultura, agiscono tanto in Francia quanto fuori di essa: nelle Fiandre, in Germania, in Inghilterra, ovunque dove l'influenza francese si era manifestata con maggior splendore. La Francia, in quell'epoca, continua a svolgere un ruolo importante in rapporto a questi Paesi e nella vita culturale dell'Europa in generale, ma non è più quello di ordinatore o di regolatore, per la buona ragione che non esiste più alcun insieme di tendenze convergenti al quale essa avrebbe potuto imporre quell'ordine e quella regola. Un'opera come quella del Chaucer, che inaugura la letteratura nazionale inglese, è inconcepibile senza il contributo della Francia, di cui lo spirito del suo autore era profondamente impregnato, ma la direzione è centrifuga, essa ha la Francia dietro le spalle e non avanti. Similmente, la pittura fiamminga da Broederlam ai Van Eyck deve quasi tutto a quella miniatura francese che è restata fino alla fine del Quattrocento un campo dove la Francia non si è lasciata distanziare da nessun rivale; ma il paliotto di Gand dà nondimeno origine a una tradizione che si allontana sempre di più dalle sue origini francesi.

Dopo il grande sforzo unificatore della cultura medioevale, dappertutto vi è dispersione, inquietudine, varietà crescente di tendenze e di sforzi individuali. Ciò che la Francia stessa ha

prodotto di più prezioso in quell'epoca, sono per la maggior parte opere isolate, come la *Pietà* di Avignone, o il *Cristo crocifisso* di Perpignano, o anche quei poemi gracili, angosciosi che hanno un accento unico al mondo e che la miseria del tempo strappò al genio, refrattario alle regole, di Villon.

Così la vera ragione per cui, dopo il secolo XIII, la Francia non ha più nella cultura occidentale il posto che aveva prima, è che quella cultura è cambiata, che le forze centrifughe hanno preso il sopravvento, che essa non aspira più a quella unità di pensiero che era stata una volta la sua. Lo spirito francese non ha perso la sua capacità di ordine, come proverà quando avrà l'occasione di manifestarlo nuovamente; è l'oggetto che gli manca, e gli mancherà fino al momento in cui ci sarà un'altra Europa che mostrerà certe tendenze verso una *Weltanschauung* unificata, basata questa volta su una dottrina non teologica ma razionalista. Ora, prima che quella Europa sia costituita, la Francia dovrà tener conto di un'influenza diversa dalla sua, la portata della quale, di ordine differente, non sarà meno grande: quella dell'Italia.

Al momento in cui appaiono le prime crepe nell'edificio della cultura medioevale, l'Italia possiede già Dante e Giotto. Non se ne deve concludere, però, che l'impulso culturale dell'Italia sia la causa, anche indiretta, del declino dell'influenza francese. Al principio, questo impulso non si presenta che come un caso tra tanti altri, che indica il movimento universale centrifugo che succede alla sintesi del secolo XIII. Che in questo caso il movimento sia iniziato da geni così grandi, è un segno di cui solo la posterità può afferrare il vero significato. Del resto Dante, Giotto e le altre creature della cultura nazionale che denominiamo impropriamente Rinascimento sono ugualmente tributari della Francia come un Chaucer o un Van Eyck. Ciò che avevano fon-

dato prese, molto più tardi, agli occhi degli stranieri, l'aspetto di un grande Impero spirituale capace di conquistare l'Europa e destinato a quella conquista. Quando questa comincerà a diventare una realtà, cioè verso la fine del Quattrocento, la Francia avrà da tempo perduto quella posizione in rapporto alle altre nazioni occidentali che essa aveva occupato più di due secoli prima. Nel secolo XVI la cultura italiana conquista l'Europa intera, ma, cosa curiosa, senza divenirne il centro, senza unificarla proponendo una direzione comune. È che, in questo caso, si tratta di una influenza molto forte, che suscitava sì un desiderio irresistibile di imitazione, d'assimilazione, ma che non si fondava su un lavoro di analisi, di cernita e finalmente di sintesi intellettuale come quello che aveva compiuto la Francia del Medioevo e che essa effettuerà, con altri mezzi, da Cartesio alla Rivoluzione. Ora, per poter rifare la stessa cosa, la Francia ha dovuto assimilare, come ogni altro Paese d'Europa, l'influenza italiana ed è dovuta passare attraverso ciò che si chiama comunemente il Rinascimento francese che non è, in realtà, altro che la nuova cultura italiana francesizzata. Ed è precisamente quello che essa fa dalla fine del Quattrocento al principio del Seicento, con quell'abilità, o piuttosto con quel genio, nel prendere in prestito e nella trasformazione delle forme prese in prestito, che le permetterà un poco più tardi di ridiventare la dispensatrice di ordine e di misura di una Europa francesizzata per la seconda volta.

Il lungo periodo sul quale abbiamo gettato un breve sguardo, si dividerebbe dunque in due parti, di durata pressappoco simile. La prima appartarrebbe ad un processo di dissoluzione che metteva fine a quella stessa Europa sulla quale aveva regnato la Francia, e la seconda abbozzerebbe un movimento in senso contrario che mette capo alla ricostituzione di una certa unità "filosofica" sotto lo scettro dei "filosofi" parigini. Ammesso questo, sembra



naturale domandarsi se l'epoca consecutiva alla seconda Europa francese non offra delle somiglianze più o meno sorprendenti con quella che seguì la prima. L'Europa dell'*ancien régime* non si sgretola forse sotto il colpo di tre rivoluzioni (quella del 1789, quella meno sensazionale, ma più irresistibile, che è il risultato della brusca trasformazione dell'industria, e quella prodotta dal risveglio delle nazioni e dello spirito nazionalista) proprio come si era disgregata, con un ritmo più lento, l'Europa medioevale? Il secolo XIX non è forse un'epoca irta di contraddizioni e disordinata, in profondità, come lo era la fine del Medioevo? La critica del razionalismo ottimista, del razionalismo credente e sotto certi aspetti credulo, sia che questa critica sia di natura positivista, scettica o romantica, non assomiglia forse a quella dell'ordine cristiano quale si postulava e costruiva all'epoca delle cattedrali, a quella che fu portata avanti in nome dei "diritti della ragione", del senso pratico delle giovani città commerciali, o della libera ricerca in diversi campi della conoscenza, indipendenti gli uni dagli altri? E se è così, non dobbiamo aspettarci di vedere la Francia perdere, in seguito a tre rivoluzioni, la posizione centrale e la funzione regolatrice che erano prima sue, nella stessa maniera pressappoco in cui le aveva perdute all'alba dei tempi moderni?

Paragonate ai fatti, queste analogie non sembrano false, salvo a prenderle troppo alla lettera per trarne conclusioni troppo dirette. Le regolarità della storia sono immancabilmente irregolari e le sue ricorrenze non sono ripetizioni. La Francia del secolo scorso, paragonata a quella del secolo precedente, ha meglio conservato le sue vecchie posizioni che non la Francia di Luigi XI in confronto a quella di San Luigi. Ora, questa differenza si spiega in gran parte, ci sembra, con lo sviluppo di quella facoltà di integrazione, propria alla Francia e di cui essa ha dato una prima prova all'epoca che precede il suo primo apogeo, assi-

milando con una perfetta facilità diversi elementi culturali che venivano dall'Oriente, d'oltre Reno e dalle isole britanniche, ma la cui vera potenza non si rivelò che a partire dal secolo XVI, quando essa ebbe modo di esercitarsi, avendo per materia il contributo così straordinariamente ricco e fecondo dell'Italia. Tuttavia l'integrazione non si limitò affatto a questo. Essa continuò, includendo, una dopo l'altra, tutte le grandi culture nazionali dell'Occidente, attraverso tutto il nuovo apogeo dell'irradiazione francese o anche al di là; e già ai tempi in cui l'assimilazione del Rinascimento appariva come il compito più urgente da eseguire, non se ne trascuravano tuttavia altri, ugualmente vantaggiosi.

Nella prima metà del secolo XVII, quando l'assorbimento dell'apporto italiano era entrato nella sua fase finale, esso andava di pari passo con quello di un altro contributo che veniva dal Sud dell'Europa, quello della Spagna. Gli storici della letteratura hanno spesso sottolineato la grande importanza dell'influenza spagnola sulla formazione del dramma e del romanzo francese del "gran secolo", ma si potrebbe altrettanto bene mettere in risalto il posto che le compete in quella del pensiero religioso e morale, dei costumi, dell'etichetta, dei gusti artistici. Nel campo delle arti, tuttavia, e specialmente in quello della pittura, questa influenza (che rileviamo ad esempio, nei quadri religiosi di Louis le Nain) è molto meno importante di quella dei Paesi Bassi, che è già molto attiva nel secolo XV, si conserva nel XVI, parallelamente a quella dell'Italia, e prende un nuovo slancio nel secolo XVIII. Al principio di questo secolo, la pittura francese è circondata dagli elementi fiamminghi assimilati per loro uso da un Largillière, da un Antoine Coypel e da un Watteau. Un poco più tardi, Chardin vi introdusse ciò che alcuni Olandesi gli insegnarono

meglio dei Fiamminghi, mentre Fragonard propone, alla scelta degli amatori, dei “pasticci” adattati con disinvoltura al gusto parigino e imita, con uguale abilità, il virtuosismo e il brio napoletani e il sobrio chiaroscuro dell’Olanda.

Con la stessa facilità, vengono accettate diverse dottrine e tendenze filosofiche, per la maggior parte di origine inglese (quantunque non si possano dimenticare quelle provenienti dalla Germania, con Leibniz, o dall’Olanda, con Spinoza). Anche in questo campo, e una volta di più, v’è dapprima assimilazione e poi diffusione di quanto è stato assorbito. L’egemonia culturale della Francia nel “secolo dei lumi” si fonda in gran parte sull’integrazione al patrimonio francese di numerosi elementi forniti dagli altri grandi Paesi d’Europa. Certamente questa integrazione non si riduce mai a semplici prestiti; ogni elemento preso a prestito è trasformato e riceve, del resto, un nuovo significato pel fatto stesso che si trova incluso in un nuovo insieme. Tuttavia è la capacità di assorbimento, in primo luogo, quella che spiega il ruolo della Francia nella seconda Europa francese, poiché qui si tratta, non di un grande movimento come quello del Rinascimento italiano, che proiettava verso il Nord nuove espressioni di creazione e di pensiero, ma della fissazione ragionata di esempi e di criteri che i popoli accettano perché vi trovano attuate le loro aspirazioni. Ciò che essi avevano cercato un poco a tastoni e per caso, la Francia lo propone in una forma inimitabilmente francese e insieme universale, cioè riproducibile. Così si stabilisce una relazione duratura, che rischia di interrompersi solo se le tendenze delle culture nazionali cessano di essere convergenti, poiché la Francia sembra sempre pronta a ricominciare il lavoro che ha portato a buon fine, a due riprese, con tanta buona grazia e con tanto successo, e di cui l’intera Europa non ha potuto che congratularsi.

*La Francia tra le nazioni*

Il secolo XVIII fu per l'Europa, come il XIII, un secolo di sintesi elaborata in Francia, e fu, una volta ancora, un secolo, durante il quale, partendo da Parigi, le convenzioni sociali alleate alle forme letterarie fecero la conquista dell'Europa. Questa era stata francese; e ridivenne francese, perché la Francia aveva continuato nel frattempo a svolgere la funzione che tra le nazioni non spetta che ad essa. Questa funzione, non appena fu sfrancezzata la seconda Europa francese, essa la riprese, in vista di una terza Europa altrettanto gallicana quanto le altre due. I Francesi non ne sanno nulla, o molto poco, ma la costruiscono lo stesso. Soltanto, il fatto che essa si realizzi o no, non dipende solo dalla Francia. E l'ultima sintesi francoeuropea, nonostante tutto ciò che ci divide da essa, è troppo vicina a noi, perché si possa esprimere un giudizio qualsiasi sulla probabilità o la natura di una terza Europa. Soprattutto, essa sembra essere troppo vicina quando vi si pensa a Parigi, dove si è portati assai spesso a ricordarsi di ciò che Goethe diceva al cancelliere Müller il 24 aprile 1830: «Che i Francesi facciano quello che vogliono, il secolo XVIII essi non lo rivedranno più». Oggi forse direbbe: «il Settecento era bello nel Settecento; che i Francesi lo abbandonino completamente, e ne rivedranno un altro, ma un altro che non gli somiglierà». Fu “il secolo dell'*esprit*”. Se ne faceva ad ogni occasione, lo si serviva in tutte le salse, se ne traevano tutti gli effetti possibili nelle lettere e nelle arti. In certi momenti il gioco di parole sembrava dover rimpiazzare l'argomento, la rima obbligata la poesia, e “l'invenzione” di una certa situazione o di un certo *soggetto* piccante i meriti intrinseci del quadro o della commedia. Il metodo universale del *jeu d'esprit*, nella accezione più vasta del termine, è un poco analogo a quello dei sofisti greci e fa pensare anche a certi procedimenti della tarda Scolastica. L'illusione che ne deri-

va è quella di aver risolto o reso inesistenti dei problemi che non esistono meno per questo e che le generazioni future dovranno ugualmente risolvere. L'intellettualismo dei salotti è in Francia un passatempo di letterati e di appartenenti alla buona società. Tuttavia esso non si presenta proprio così quando lo si consideri al di fuori e nella sua azione sullo straniero.

Non si impara in modo durevole e utile che ciò che si può analizzare; ora, che cosa di più analizzabile di una cultura che si identifica col regno stesso della ragione? Il fatto è che lo straniero non subiva passivamente, come per effetto di una ipnosi, l'attrazione della Francia o di Parigi, come era stato in parte il caso per l'influenza italiana all'epoca del Rinascimento. In ogni tempo, ciò che viene dalla Francia viene accolto perché viene compreso e trovato conforme al buon senso e alla logica. I lettori, anche un poco provinciali, slavi ad esempio, e anche francesi, di Voltaire e dell'*Encyclopédie* traevano dalla loro lettura non solo tutto ciò che apparteneva in proprio al loro secolo e che dai lettori parigini era apprezzato come tale, ma anche ciò che rappresentava il risultato di tutto il lavoro del pensiero europeo e francese dall'inizio dei tempi moderni. Vi apprendevano una certa maniera, molto attraente per soprammercato, di lasciar cadere il superfluo e di non conservare, sottolineandolo, che l'essenziale, come anche tutto il resto di ciò che era necessario allo sviluppo normale del loro pensiero, delle loro lettere, della loro lingua letteraria. L'uso del francese, in quanto lingua di conversazione, aveva come effetto non solo quello di arricchire e perfino qualche volta di ingombrare di parole prese in prestito il vocabolario della maggior parte delle lingue d'Europa, ma anche di ammorbidire e di sfrondare la loro sintassi, e di fornir loro, per quel che riguarda lo stile, un modello di sobrietà, di eleganza e di chiarezza. Similmente, la logica architettoni-

ca, l'economia ragionevole della decorazione (i conglomerati esuberanti di Meissonier, un Savoiaro, furono rapidamente eliminati), l'arte di analizzare i tratti mobili del volto, la "fisionomia" nel ritratto dipinto o scolpito (La Tour, Houdon), come anche la morale degli esseri mediante caratterizzazioni astratte, ma sottili o mediante i personaggi inventati di cui sono pieni la commedia o il romanzo, tutto questo poteva essere insegnato, e lo fu effettivamente, a molte nazioni che forse non l'avrebbero trovato così facilmente con i propri mezzi.

Tutta Parigi, e specialmente la Parigi dei salotti con la sua vita mondana intellettualizzata, era una grande scuola che attirava in massa gli stranieri i quali non si accontentavano di francesizzarsi a casa loro, così come li aveva attirati nel tempo in cui Dante (secondo una congettura suggerita da una citazione del X canto del *Paradiso*) aveva abitato nella *rue de la Fouarre*. Non era più affatto (nonostante Restif de la Bretonne) come si esprimeva un viaggiatore inglese (James Howell) nel 1642, *that huge though theatre of all nations*, ma piuttosto, come diceva Goethe a Eckermann, il luogo privilegiato «dove le teste più notevoli di un grande Paese si riuniscono in uno stesso cantuccio, si attraggono e si eccitano in incontri, in gare e rivalità quotidiane». «Vi circola una tale abbondanza di spirito, – continuava – a causa di uomini come Molière, Voltaire, Diderot che in tutto il mondo non se ne potrebbe trovar tanto nello stesso luogo». Goethe non dimenticava certo che Molière apparteneva a un altro secolo di quello di Voltaire o Diderot, ma aveva coscienza dell'unità di questi due secoli; ciò che ammirava era una permanenza, una continuità. Nel 1827, quando diceva queste cose, non aveva ancora, sembra, l'impressione che si trattasse di cose passate, del resto fu ancora lui che giudicò con la maggior penetrazione lo spirito francese di allora e di sempre, quando scrisse nelle note alla traduzione del

*Neveu de Rameau*: «il Francese non esita a parlare di convenienze, anche quando si tratta dello spirito e non semplicemente di convenzioni sociali». La Parigi di Diderot fu infatti la capitale di un'intelligenza che era diventata lo stimolo e il campo di giuoco di una società. Il salotto, quello del Settecento, era, in Francia, il risultato di un lungo passato, ma, dal punto di vista dello straniero, una scoperta, un inizio, uno strumento completamente nuovo di educazione, una scuola per adulti. Ed è anche il punto di partenza di una tradizione che si è conservata nel secolo seguente e le cui tracce non sono ancora scomparse.

Abbiamo avuto occasione un giorno di sentire Paul Valéry dire che «l'uomo era nato per la conversazione» e lo abbiamo un poco meravigliato, ci sembra, rispondendo che solo un Francese poteva esprimere una tale massima. Il fatto è che la vera cultura della conversazione non esiste che in Francia e il poco che se ne conserva altrove è di origine francese. Questa cultura, che è un culto, comincia a precisarsi sotto Luigi XIII, all'Hôtel di Rambouillet; ma sono i colloqui, i conciliaboli, i trattenimenti e le chiacchiere del secolo seguente che la condussero ad una perfezione probabilmente ineguagliabile, che è divenuta ai nostri giorni appannaggio di qualche ambiente eccezionale, di qualche essere unico, come possono testimoniare precisamente coloro che hanno udito conversare Valéry e i più vecchi fra di loro che avevano potuto ascoltare anche il suo maestro Mallarmé, riuniti intorno a una zuccheriera e a una caraffa d'acqua, il martedì nella *Rue de Rome*. L'arte della conversazione presuppone un'agilità dell'intelletto che non è alla portata di tutti e che non rappresenta che una maniera tra le altre di essere, e qualche volta solamente di sembrare, intelligenti e che è un poco affine a quella prontezza nella risposta, che mostra così spesso il popolo di Parigi, mentre il solo sforzo per conquistarla può diventare salutare per

qualche spirito un po' addormentato e lo è stato in larga misura per diverse specie di élites europee.

Fu sotto questo aspetto, in primo luogo, che la Francia divenne l'educatrice dell'Europa sotto l'*ancien régime* e il ricordo di questa scuola di begli spiriti restò vivo anche quando i tempi cambiarono. Il periodo di squilibrio rivoluzionario e napoleonico fece alla cultura francese, nei suoi rapporti con l'Europa, il torto di insegnare alle nazioni a considerare come un giogo imposto dal di fuori ciò che essi avevano accettato prima come il compimento supremo delle loro aspirazioni. Lo spirito dell'*Encyclopédie* aveva formato quello del re di Prussia; Napoleone suscitò nello stesso Paese uno Stein e un Scharnhorst. Alla reazione che seguì alla conquista, si deve la fusione, pernicioso e fatale sotto molti aspetti per l'avvenire europeo, del nazionalismo romantico che non esaltava che la cultura nazionale, col patriottismo giacobino che identificava lo Stato con la Nazione. Tuttavia, non fu questo movimento di ripulsione, peraltro passeggera, che determinò finalmente i nuovi rapporti culturali della Francia con il resto dell'Europa, come li conobbe il secolo scorso e come li conosce ancora il nostro. Due fattori hanno avuto un'importanza decisiva, uno che agiva contro la continuazione dell'egemonia, il secondo a suo favore; il primo negativo sotto le specie di un movimento di dissoluzione ancora più virulento di quello che causò la grande eclissi dell'irradiamento francese nel Medioevo; il secondo positivo, perché basato sul lavoro di assimilazione e d'integrazione che la Francia non cessò mai di compiere, anche tra il 1789 e il 1815, benché fosse soprattutto effettuato allora nell'emigrazione – esterna e interna. Poiché, se è vero che l'unità culturale sufficientemente differenziata, come si conviene, dell'Europa dell'*ancien régime* divenne meno appariscente, e



che le tendenze centrifughe prevalsero una volta di più sulle tendenze contrarie, nessuno può sostenere che la Francia stessa, nell'Ottocento, abbia rinunciato alla sua missione storica, abbia abbandonato il compito che aveva perseguito da mille anni con una così bella perseveranza.

Perciò, se dal 1815 la funzione culturale della Francia in Europa non è più stata la stessa che nel secolo precedente, non si potrebbe neppure paragonarla a quella molto ridotta, che era stata la sua ai tempi di Giovanna d'Arco o di Francesco I, in confronto al suo splendore medioevale. A prima vista, saremmo forse tentati di dire che la Francia, da centocinquanta anni, non ha avuto, in fatto di influenza, che quella dei suoi grandi uomini, fatto per cui altri Paesi possono benissimo esserle paragonati. Quella di Chateaubriand non è stata maggiore di quella di Byron, quella di Dickens uguagliò quella di Balzac, e quella di Hugo fu nettamente inferiore a quella di Wagner, per esempio, o a quella di numerosi scrittori e poeti stranieri; inferiore anche, tuttavia, a quella di Baudelaire, che ... Ma giustamente, quando si guarda un poco più da vicino, questa prima impressione dilegua rapidamente e si comincia a vedere che ogni influenza di una grande opera francese continua a far corpo col resto del patrimonio francese in misura più vasta di quanto accade per gli altri Paesi d'Europa. Uno straniero separerà molto più facilmente l'opera di un Goethe, d'uno Shakespeare, di un Dante, di un Beethoven, di un Rembrandt, di un Michelangiolo, dal contesto nazionale al quale essi appartengono, che non quella di uno Stendhal o di un Flaubert, di uno Chenier o di un Ronsard, di un Couperin o d'un Corot. Colui che avrà imparato ad amare Baudelaire, imparerà un giorno ad amare Racine, e colui che sarà stato sprofondato, per non so quanto tempo, nella contemplazione di una tela di Poussin,

sarà ammesso una volta per tutte a comprendere il linguaggio delle forme francesi. Quanto all'800, ben poca riflessione è necessaria per convincerci che la Francia, allora, come per il passato, continuò energicamente la sua opera di analisi e di assimilazione e che essa riuscì a recuperare o a rinvigorire, in un campo molto importante, quello della pittura, una tradizione europea che venne a mancare a tutte le altre nazioni d'Europa.

In mezzo al disordine e alla carenza di stile che caratterizzano l'arte del secolo scorso, la pittura francese, da Delacroix a Cézanne e oltre, dimostra una unità di sforzi, una coerenza di sviluppo, un radicamento nel passato della pittura europea, in quello stile che aveva cominciato a perdere verso il 1770 o 1780, assolutamente unici. Basti ricordare, a questo proposito, l'accoglienza dell'eredità olandese da parte di Georges Michel e dei paesaggisti di Barbizon, il commercio di Delacroix con Rubens e Veronese, il sottofondo fiammingo o spagnolo di Courbet e di Manet, il perfezionamento delle tendenze ottiche o pittoriche (*malerisch*) del '600 e del '700 da parte degli impressionisti, il proposito in parte attuato da Cézanne "di rifare Poussin sulla natura" come pure la discendenza francese di Corot, di Degas e di Renoir. Il miracolo di questa pittura, in apparenza caduta dal cielo, in un mondo disorientato, dove spuntano le tendenze più contraddittorie, non ha nulla che gli somigli anche da lontano all'estero, ma non è completamente isolato in Francia. Gli scultori come Carpeaux e Rodin vi si riallacciano da vicino; l'arte della decorazione, così decrepita dappertutto altrove, mostra ancora a momenti, nell'impaginazione, nel senso delle proporzioni, un gusto non arbitrario, cioè la sopravvivenza di uno stile. Similmente lo sviluppo letterario vi si continua con una conseguenza logica che altri Paesi ignorano sempre di più dopo il Romanticismo, o che conoscono solamente grazie all'esempio

francese. Per lo storico delle lettere, il loro destino nel secolo scorso, in tutta Europa, si articola e si ordina in una serie intelligibile solamente se prende per criterio di paragone la successione delle scuole letterarie e poetiche di Francia. Per quanto lo poteva in un mondo in preda a cambiamenti più rapidi che mai, la cultura francese continuava ad essere il fulcro e la leva regolatrici della cultura europea.

Questo spiega il suo magnetismo, quell'attrattiva che non aveva cessato di rappresentare per l'Europa e per il mondo. Quanti pittori e scrittori ha attirato nella sua orbita, a quanti spiriti creatori ha fornito gli strumenti di espressione indispensabili di cui essi mancavano!

Quando infine Van Gogh arriva a Parigi e gli si fanno vedere alcune tele di Pissarro, eccolo improvvisamente in possesso del suo vero linguaggio pittorico che aveva invano cercato durante lunghi anni. Quest'uomo profondo e segreto è restato lo stesso, la sua anima non è cambiata, ma ora per la prima volta gli è dato di reincarnarla tutta nell'opera d'arte. In quattro anni compirà un'opera sovrumana o produrrà un'abbondanza di opere vicino alle quali spariscono o contano appena i timidi tentativi degli anni precedenti. Questa rivelazione che fissò il suo destino, ha un valore di simbolo, perché quello che la Francia gli elargì, come a tanti altri, equivale al patrimonio dell'Europa che essa aveva scelto, assimilato, accumulato, nel corso dei secoli, instancabilmente, e che essa aveva conservato con quell'ordine sereno e piacevole di cui solo lei custodisce il segreto.

La Francia che riceve e che dà, la Francia nel cuore dell'Occidente, è stata in tutti i tempi una delle garanzie più sicure dell'unità europea.



## Diversità delle lingue, unità del linguaggio

Abbiamo iniziato il nostro grande giro d'Europa con un orientamento d'insieme riguardo ai confini e al risalto di questo Continente intelligibile, posto, non meno che sulla Terra, nel mondo dello spirito. Abbiamo continuato esaminando le polarità, i contrasti e la complessa tessitura multinazionale, che lo caratterizzano meglio di ogni altra cosa. In seguito abbiamo intrapreso un doppio periplo, attorno a un grande Paese considerato nel suo isolamento (che poi tale non è, alla fin fine), poi attorno a un altro, considerato, invece, per quella parte che ha sempre avuto in rapporto ai Paesi che lo circondano da vicino o da lontano. Ed eccoci arrivati quasi al termine di un viaggio che saremmo proprio tentati di prolungare all'infinito, e ci proibiamo di fare.

Prima di terminarlo, ci sembra tuttavia necessario visitare un Paese, quello dello spirito incarnato nel linguaggio, dove crediamo di poter trovare degli schiarimenti, forse decisivi, sulla natura e il significato della difficile armonia che già conosciamo e che conferisce all'Europa quel volto che non appartiene che a lei. In questa regione, è vero, è la diversità che si mostra in piena luce, mentre l'unità si nasconde nella penombra. Tuttavia la diversità, irriducibile in sé, delle lingue e delle letterature, ci fa intendere l'unità precisamente in ciò che questa ha di prezioso e di profondo, ci fa intravedere ciò che le dà peso e stabilità, come d'altro canto ci fa capire quanto essa sia differente da quella unificazione dal basso, che, anch'essa, è sempre in opera e oggi in modo assai più diligente che mai.

*Comunanza innata e comunanza acquisita*

Il paradosso di un'Europa una e multipla non appare in nessun luogo in maniera più evidente che nella policromia meravigliosamente complicata della sua carta linguistica. Bella civiltà, avrebbe potuto esclamare un saggio dell'antico Egitto o un mandarino della Cina classica, di cui i difensori non possono intendersi tra di loro senza l'aiuto di una trentina di interpreti! Ogni lingua si afferma nella sua particolarità, rifiuta ogni mescolanza, ama teneramente la sua differenza originale. La lontana comunanza d'origine, che vale solo per le lingue indo-europee, non le rende pertanto trasparenti le une alle altre; e anche quelle che sono unite da una parentela più stretta, romanze, germaniche, slave, non possono essere capite senza un serio tirocinio da parte di coloro per i quali una di esse è l'idioma materno. Se consideriamo solamente le grandi lingue delle civiltà che hanno creato letterature di grande importanza, eccole, con tutte le loro scritture, ognuna come un mondo a sé, separate dai mondi vicini e che non si lasciano integrare *direttamente* in un mondo più vasto che sarebbe comune a tutte.

«Le grandi lingue dell'Europa attuale – per parlare con Antoine Meillet (*Linguistique historique et linguistique générale*, I, p. 127) – formano sotto ogni rispetto dei sistemi assolutamente differenti; hanno pronuncia e grammatica strettamente autonome». La loro “parentela”, stabilita dalla grammatica comparata, non cambia quasi nulla in questo stato di cose. Tutt'al più potremmo far valere ciò che il Meillet ha scritto altrove su questo (*Les langues de l'Europe nouvelle*, p. 43, sgg.): «La lontana comunanza linguistica indo-europea si traduce anche – egli dice – in una rassomiglianza generale di struttura grammaticale che facilita agli Europei la pratica della rispettiva lingua e questo si sente non appena si studia e si cerca di imparare qualche lin-

gua che non sia indo-europea; per quanto differenti, l'inglese e il russo si somigliano più che non rassomiglino al finnico, al turco, all'arabo o al cinese, per esempio. Le forme verbali, i pronomi, offrono ancora somiglianze apprezzabili e una struttura generale abbastanza simile. Le lingue sono diventate estranee le une alle altre; ma quando si abordano, ci si sente assai meno disorientati di quando si aborda una lingua semitica, soprattutto una lingua dell'Estremo Oriente, una lingua africana, una lingua americana».

Ciò che è stato rilevato adesso, non è trascurabile, ma se non ci fossero che queste deboli tracce del passato comune nelle lingue «diventate estranee le une alle altre», come si potrebbe parlare ancora di unità europea, quale almeno si può cogliere nel linguaggio? Tuttavia quell'unità esiste, dietro la facciata variopinta delle lingue, soggiacente a quella irriducibile varietà di superficie che esse ci offrono quando esaminiamo i fatti linguistici in qualche modo dall'esterno. Appena abbandoniamo la fonetica e la morfologia, appena affrontiamo il lato non udibile del linguaggio, quello orientato verso le cose di cui si parla e le idee che si esprimono, scorgiamo gli indizi di una parentela completamente diversa tra gli idiomi d'Europa, senza neppure escludere quelli che non appartengono alla famiglia indo-europea. Questa parentela è determinata, anch'essa, dalla storia, ma dalla storia di tutta la nostra civiltà e non dal concatenamento puro e semplice dei cambiamenti linguistici. È una similitudine delle lingue considerate in quello che si chiama comunemente in Germania (da Humboldt) la loro forma interna, cioè al di fuori della pura e semplice convenzione, la loro maniera di afferrare, attraverso le parole, ciò che queste hanno il compito di significare. Così la parola francese *gratte-ciel* ha la stessa forma interna della parola inglese *sky-scra-per*, mentre la

forma esterna delle due parole resta assolutamente distinta. La prima è una traduzione della seconda, è dunque presa in prestito dall'inglese, uno di quei prestiti clandestini, di quei *calchi linguistici*, così numerosi nelle lingue dell'Europa. In tedesco la parola *Schloss* significa nello stesso tempo "serratura" e "castello", la forma interna di queste due parole prevenendo da uno stesso verbo *schliessen* (chiudere). Ora questo trapasso di significato è stato effettuato, sotto l'influenza del tedesco, in russo, in polacco, in ceco, così che la forma interna della parola che significa "castello" è la stessa in tutte queste quattro lingue (benché in russo *zàmok* "castello" e *zamòk* "serratura" siano accentate diversamente). Tutte le possibili varianti di designazioni metaforiche, di espressioni immaginose, di giri di frase, di formule stilistiche, si prestano a essere imitate nella stessa maniera. Tutte le lingue europee moderne sono ampiamente ricorse a questo genere di prestiti, attingendo al tesoro degli idiomi vicini e contemporanei come a quello delle due lingue classiche. Ed è per questo che l'analogia che ne risulta proviene da quelle due stesse sorgenti dalle quali deriva l'unità della civiltà europea; dipende da un lato dalla comunità di una lunga tradizione, e dall'altro dai contatti incessanti tra i popoli che formano l'Europa.

In primo luogo, le nostre lingue europee dispongono tutte del grande patrimonio comune delle parole, di espressioni tradizionali, di tropi, di figure, di luoghi comuni della retorica, provenienti sia dal greco, sia dal latino, e anche più spesso dal greco attraverso il latino, poiché la lingua letteraria latina conteneva già un grande numero di parole calcate sul greco e che designavano degli oggetti di uso o delle idee astratte. Queste parole sono passate in seguito nelle lingue dell'Occidente, mentre quelle della Cristianità orientale sono state prese più spesso in prestito direttamente dai Greci. Tra questi prestiti, molti appartengono allo stesso tipo



della parola “teatro”, che è conservata tale e quale in tutte le lingue europee, salvo il ceco, il serbo e il croato, che l’hanno ugualmente presa in prestito dal greco, ma “traducendo” (cioè imitando il procedimento secondo il quale questa parola è stata formata: queste parole slave sono dei sostantivi derivati, come la parola greca, da un verbo che significa “guardare” o “contemplare”). Non meno diffusi, anche se meno apparenti, sono i prestiti del genere di quello della parola greca *syneidesis*, tradotta in latino con *conscientia* e che è rappresentata oggi non solo dai derivati della parola latina nelle lingue romanze e in inglese, ma anche da imitazioni come la parola tedesca *Gewissen* (il prefisso della quale era stato dapprima, in gotico, *mit* e non *ge*), la parola russa *sovjest*, quella polacca *sumienie*, quella svedese *sam vete*, eccetera. Similmente, *beneficium* è rimasto non solo in *bienfait*, ma anche in *Wohltat* o nella parola russa *blagodejanie*, e *aequilibrium* in *Gleichgewicht* o in *ravnovesie* allo stesso modo che in *équilibre*. Gli esempi di questo genere, che forniscono in gran numero tutte le lingue dell’Europa compreso il finnico e l’ungherese, mostrano che il loro vocabolario si riallaccia a quello del latino (e del greco) molto di più di quel che non lascerebbe supporre la forma esterna delle parole che lo compongono. Ma ciò che avvicina queste lingue le une alle altre non si riferisce esclusivamente a questa comune dipendenza dall’eredità classica.

In uno degli studi più acuti riguardanti questo argomento (*Ling. hist. et ling. gén.* II, p. 37), il Meillet ha fatto notare che né il latino né il greco possedevano una piccola parola che ci sembra oggi indispensabile, la parola *sì*. Tutte le nostre lingue ne sono provviste da lungo tempo. Sotto forme diverse è sempre una parola breve, quasi sempre monosillabica e che rende dappertutto gli stessi servizi, si tratti dell’*oui* francese, del *si* spagnolo, dello *yes* inglese, dello *ja* tedesco, del *tak* polacco,

dell' *ano* ceco, del *da* russo. «Come – scrive il Meillet – si è attuata questa nuova unità? Non si sa. Ma sembra proprio che le lingue si siano imitate tra di loro. Certamente i suoni sono diversi da una lingua all'altra; ma si può imitare un processo senza riprodurre il dettaglio materiale. La parola *sì*, una volta creata in una lingua, quei vicini che conoscevano questa lingua avranno riprodotto a loro modo una pratica così comoda».

E anche qui la forma interna di una parola è comune a tutte le lingue europee, mentre la sua forma esterna resta, nella maggior parte dei casi, analoga per la sua brevità, ma particolare a ognuna di esse. Un simile trapasso di un elemento non sensorio, ma intellettuale o spirituale, da una lingua a un'altra si produce ogni volta che una locuzione, una frase già fatta, un'espressione metaforica, è presa in prestito per la traduzione e continua a esistere sotto il suo nuovo rivestimento sensorio, facendo ormai parte della forma interna di un'altra lingua. Così *l'homme de la rue* non è altro che *the man in the Street* vestito alla francese; le espressioni *im Handumdrehen*, *den Hof machen* e *Hintergedanke*, per quanto germanizzate, non cessano di essere identiche a *en un tournemain*, *faire la cour* e *arrière-pensée*. Tali prestiti scivolano facilmente da una lingua all'altra, e il loro vocabolario comune, per quanto si tratta della forma interna delle parole, si accresce così rapidamente. L'esistenza della parola *hobby* (sotto la sua forma completa "*hobby-horse*"), nel senso proprio di "balocco per bambini" è attestata, in inglese, dal 1589 (prendo in prestito questo esempio da S. Ullmann: *The Principles of Semantics* <sup>2</sup>, p. 280); un secolo più tardi appare nell'accezione metaforica di "occupazione favorita" o "piccola mania". L'idea e la parola hanno grande importanza nel *Tristram Shandy* di Sterne, e sotto l'influenza dei traduttori di quel romanzo, la parola francese *dada* e quella tedesca *Steckenpferd* subiscono la medesima evolu-

zione semantica. Oggi, questa espressione, sempre sconosciuta nel Sud dell'Europa, figura nel vocabolario di quasi tutte le lingue dell'Europa centrale e settentrionale. Sotto lo *stokpaardje* olandese, il *kaepphaest* svedese, il *koniëk* russo, il *konik* polacco, il *konicek* ceco, il *wesszoparipa* ungherese, lo *arkliukaas* lituano e il *keppihevonen* finnico si nasconde sempre lo stesso *hobby-horse* o *Steckenpferd*. Si può essere sicuri che *dada* continuerà le sue conquiste e apparirà presto, sotto una maschera o scoperto, anche in spagnolo, portoghese, italiano e neo-greco.

Si capisce che in seguito a tali prestiti, il cui numero non fa che aumentare, le lingue d'Europa, indipendentemente dalla loro parentela o assenza di parentela, nel senso genetico della parola, si apparenteranno sempre di più le une alle altre. Esse si assomigliano di più dall'interno che dall'esterno, ma questa somiglianza crescente della loro sottostruttura intellettuale non diventa per questo meno significativa. Il Meillet ha scritto, più di quaranta anni fa (*Les langues dans l'Europe nouvelle*, p. 2 sgg.): «A mano a mano che la civiltà diventa unica, le lingue, e anche le grandi lingue letterarie, sono portate a esprimere con procedimenti materiali diversi, ma paralleli, delle cose che sono le stesse; le nozioni non variano con le parole che le esprimono, e, per quanto siano differenti per i mezzi che impiegano, tutte le lingue d'Europa tendono ad essere, per quello che esprimono, il calco le une delle altre».

Non tanto per quello che esprimono, diremo noi, quanto per la maniera di esprimerlo, o, meglio ancora, di designarlo (l'espressione, come tale, è altra cosa). È il parallelismo dei procedimenti o piuttosto la loro identità (se si fa astrazione dall'elemento sensorio) che qui importa di sottolineare. Ciò che traspare attraverso l'apparente varietà degli idiomi, è una certa uniformità nell'uso delle parole. Un altro eminente linguista, Charles Bally, osser-

vava, al principio di questo secolo, una “mentalità europea”, che traspare nella stessa maniera in tutte le lingue scritte d’Europa, quali che siano la loro origine e la loro struttura grammaticale. Ed il suo compatriota elvetico, l’eminente grecista e grammatico E. Schwyzer, affermava, in un articolo già vecchio (del 1914), che una lettera d’affari redatta in tedesco si lasciava tradurre più facilmente in greco moderno o in bulgaro che non nel dialetto tedesco della Svizzera. Da allora questo sviluppo si è ancora accentuato. Le lingue scritte hanno continuato ad avvicinarsi, quanto alla loro forma interna, le une alle altre, soprattutto nel campo della scienza, della tecnica, del commercio, dell’amministrazione, del giornalismo. Esse diventano sempre più traducibili, più *congruenti* quanto al loro vocabolario e alla loro sintassi. La loro molteplicità tende a non esser più che un fatto tutto esterno; essa non significa più la stessa cosa di una volta. Fin dal 1912, il linguista danese Kr. Sandfeld-Jensen, al quale si deve il primo studio sulle imitazioni linguistiche, parlava di «questo esperanto in germe che così si sprigiona dalle lingue europee».

Eccoci lontano dal nostro punto di partenza. Abbiamo cominciato con la diversità e arriviamo al suo contrario. Abbiamo così ritrovato l’unità? Bisogna cercarla dalla parte dell’esperanto, dei *clichés* riprodotti dappertutto, di una sintassi stereotipica? Una “mentalità europea” che si esprime in tal modo, è l’Europa, è ancora Europa? Questa unificazione che tende a prodursi, non è quella di cui abbiamo parlato alla fine del primo capitolo di questo libro, non è la nemica della vera unità? Tutte queste domande ce le faremo tra poco, quando parleremo della letteratura, poiché parlare di letteratura è rimanere sul terreno del linguaggio. Per il momento, limitiamoci a ricordarci che i fattori dell’unità linguistica dell’Europa sono multipli e non si riducono *affatto* a un processo di standardizzazione. Alla fine della sua

*Histoire de la langue latine* (p. 283) A. Meillet diceva: «È all'uso comune del latino che l'Europa deve l'aver conservato una certa unità nei suoi mezzi di espressione nonostante la differenza che c'è tra i linguaggi usuali. Essi si possono tradurre esattamente gli uni negli altri perché esiste, dietro l'apparente varietà delle lingue, un medesimo fondo latino; perché non si potrebbe veramente tradurre una lingua che sia realmente estranea».

No, le lingue d'Europa non sono “veramente estranee” le une alle altre. Ma ciò non significa che una vera lingua “europea” sia attuabile o augurabile, né che possa, in quanto ideale, rappresentare in maniera adeguata l'unità reale dell'Europa. Ciò significa solamente che la comunanza recentemente acquisita non avrebbe valore in se stessa, né potrebbe acquistarne senza entrare in contatto con la comunanza ancorata nel passato, in un passato che comprende in sé altrettanto bene le alte regioni del linguaggio, nelle quali si afferma una continuità non unicamente linguistica, ma letteraria.

*Letteratura europea, letteratura universale*

«Lieber Engels! D'abord mes compliments zu deinem höchst glorious und sound criticism». Così comincia una lettera di Karl Marx (10 novembre 1854) e le frasi di questo genere sono singolarmente frequenti nella voluminosa corrispondenza dei due amici. Esse vi figurano nel tempo stesso come testimonianza e come profezia: è permesso vedervi tanto l'indizio di una aspirazione cosciente e meditata, quanto la conseguenza automatica di un semplice stato di fatto. La lettera che abbiamo ora citato, scivola quasi naturalmente da una lingua all'altra, poi a un'altra ancora, introducendo, con suprema disinvoltura, una congiunzione tedesca tra due aggettivi inglesi; ed è certo che il passaggio non si sarebbe effettuato con la stessa facilità se le due

lingue conosciute da Marx, oltre alla sua lingua materna, fossero state, per esempio, l'arabo e il cinese.

L'assimilazione interna che si produce tra le lingue scritte d'Europa, le rende in una certa misura intercambiabili e permette di impiegarle alternativamente in uno stesso concatenamento del pensiero. Ma, d'altro lato, la predilezione che Marx dimostra per questo linguaggio misto ha anch'essa il suo significato. Essa scaturisce nettamente da ciò che si potrebbe chiamare l'internazionalismo aggiuntivo, il quale rifiuta semplicemente di tener conto della storia, come di ogni creazione di questa che vi rimanga radicata, e si mostra ribelle al tentativo di assimilarlo a un miscuglio inorganico. L'impiego di tre lingue nella stessa frase è dell'esperanto in speranza, è un abbozzo dell'idioma trionfalmente artificiale e gloriosamente utilitarario che il genere umano imparerà a parlare quando avrà valicato con un salto l'abisso che separa il regno della libertà da quello della necessità.

Veramente le implicazioni generali di un tale stato d'animo sono quelle che importano unicamente, dal punto di vista in cui ci poniamo, e con le sue conseguenze dirette nell'ordine del linguaggio. Dopo tutto, le delizie un po' dubbie della poesia maccheronica sono da lungo tempo conosciute, e la poesia vera e propria non è morta. Il ricorso a frequenti citazioni in lingua straniera che va fino al miscuglio sapiente di diverse lingue, quale si trova in certe opere letterarie importanti di questo secolo (in maniera episodica in *The Waste Land* di T. S. Eliot, sistematicamente in *Finnegan's Wake* di James Joyce) non potrebbe costituire una regola né mettere in pericolo il funzionamento normale di una lingua letteraria. Invece un esame un poco attento della situazione d'insieme delle lettere contemporanee rivela in esse una minaccia che ci ricorda la piccola frase epistolare di poco fa. Non

si ottiene una lingua con la giustapposizione di diverse lingue. E sarebbe utile alle letterature di raccogliersi e riunirsi in una sola letteratura, europea? Sì e no. Sì, se esse conservano la loro diversità in seno a questa stessa unità. No, se esse la sacrificano a un internazionalismo semplicistico e livellatore. Ma la domanda non si pone così. L'unità è già lì, alleata alla diversità. Una letteratura europea esiste da secoli. Si tratta solo di non confonderla con l'enorme massa di scritti, necessariamente mediocri, che trovano senza nessuna difficoltà un denominatore comune e di cui gli autori si sforzano di essere, e lo sono anche, sì, lo possiamo dire, Europei, o piuttosto universali, *anticipatamente*.

Quando le lingue si avvicinano per la loro forma interna, certamente non si mischiano tra loro, ma si congiungono in un certo schematismo che conviene senza alcun dubbio alle scienze, alle tecniche, a ogni impiego strettamente strumentale e neutro del linguaggio, ma per nulla al suo uso letterario, né a quello che si può chiamare naturale, spontaneo, umano. La letteratura, in quanto arte, non sa che farsene delle formule generali che rimpiazzano una sintassi elastica, delicatamente articolata. Essa non si contenta di un vocabolario standardizzato che sostituisce, alle parole che hanno un significato variabile ma concreto, dei termini incolori, denaturalizzati e che hanno un valore immutabile. La parola "sport" che ha avuto un significato originale ristretto, ma che ha significato e significa ancora tante cose in inglese, non ne designa più che una sola, dappertutto la stessa, una specie di istituzione, vasta, ma nettamente definibile, in tutte le lingue che se ne sono impadronite da un secolo. La maggior parte delle parole prese in prestito come calchi linguistici si evolve nella stessa maniera verso il termine tecnico e l'etichetta prefabbricata. Sotto certi aspetti è un progresso, sotto altri una decadenza; ma quanto alle letterature è chiaro che un'evoluzio-

ne di questo genere sarebbe loro nefasta e che un tale esempio non è uno di quelli che esse possano seguire impunemente.

Del resto la *Gleichschaltung* delle lingue non è andata ancora molto lontano; essa non è ancora riuscita a spogliarle completamente della loro diversità, di quella diversità in cui è radicata quella delle letterature. Ma se bisogna sempre ritornare su questo punto, se è nella diversità che risiede il loro valore, in che cosa consiste dunque la loro unità e che cosa è la letteratura europea?

Questa questione e tutte quelle, connesse, che essa suscita, non sono così nuove come si è a tutta prima portati a credere; esse sono state chiaramente formulate da Goethe al principio del secolo scorso. L'idea, come la parola *Weltliteratur*, letteratura universale, è una creazione e una preoccupazione della sua vecchiaia. Ne ha parlato per la prima volta cinque anni prima di morire, e ancora nel 1832 intitola un articolo che non ha avuto tempo di terminare: *Europäische, das heisst Weltliteratur*, mostrando così che la letteratura universale non è ai suoi occhi che l'estensione, necessaria e naturale, della letteratura europea. Il 31 gennaio 1827 egli diceva a Eckermann: «Letteratura nazionale, non vuol dire gran che oggi; l'epoca della letteratura universale si sta avvicinando e ognuno ha il dovere di lavorare per affrettare la sua venuta». Qualche mese più tardi scriveva nella sua rivista *Kunst und Altertum*: «Sono convinto che una letteratura universale si sta formando nella quale a noi, Tedeschi, è riservata una parte onorevole»; e aggiungeva che il contributo tedesco non sarebbe stato probabilmente accettato in blocco dalle altre nazioni, che gran parte ne sarebbe stata rifiutata, ma che il restringimento dei legami tra le letterature restava per tutti una cosa preziosa e benefica. Uno dei vantaggi di questa coscienza letteraria comune che egli vedeva nascere, non era forse la capacità di giudicare e di amare quel che veniva dall'estero, di collocarlo nella stessa prospettiva



dei prodotti del proprio suolo, in modo che alla fine le voci delle nazioni sarebbero riunite in un coro dove ciascuna occuperebbe il suo posto predestinato? L'universale, come lo intendeva, non doveva in nessun modo ostacolare l'individuale, il regionale, il nazionale, ma al contrario offrir loro un appoggio, portarli al loro sbocciare definitivo. Il particolare, aderendo all'universale, avrebbe partecipato a un insieme basato non sull'accordo unisono, ma su una complessa e sapiente armonia.

Tutto questo pareva perfetto. La *Weltliteratur* ideale era molto bella. Ma la realtà non rischiava di esserlo un poco meno? Goethe non ha mancato di rifletterci. Una nota trovata nelle sue carte e con la data del 1829 è intitolata *Obiezione*: è una obiezione alle proprie speranze; è anche uno sguardo profetico su sviluppi che ai suoi tempi appena cominciavano. Che diventerà, tale è pressappoco ciò che egli si domanda, la letteratura universale, se essa si farà non in seguito a uno sforzo ragionevole e cosciente degli uomini, ma in un modo quasi automatico, come risultato di relazioni più vivaci, di scambi accelerati tra i popoli d'Europa? Non sarà in questo caso ricca quanto al numero, ma povera quanto alla qualità delle opere? I prodotti di abili mediocrità non prevarranno sulla creazione dei talenti autentici? E siccome nulla potrà resistere alla sua spinta violenta, questi veri talenti, questi scrittori, secondo l'espressione di Goethe, veramente seri, non saranno obbligati a fondare una comunità più o meno esoterica, una "Chiesa" (*eine stille, fast gedrückte Kirche*), vale a dire cercare la loro salvezza dentro nuove catacombe, e porre così una resistenza meno passiva all'invasione di una letteratura universale che non sarebbe che l'espressione della banalità universale?

Eccoci ben lontani dalle previsioni brillanti di due anni prima. Goethe, è vero, ha cercato subito di tranquillarsi: l'"obiezione" è

seguita da una “consolazione”, che si riduce però a vaghe generalità, e lascia gli argomenti più importanti senza risposta. Oltre alle preoccupazioni che non mancarono di risvegliare, nello spirito di Goethe, le prospettive future della letteratura universale, egli doveva avvertire un certo disagio anche per quanto riguardava il rapporto con gli elementi extra-europei.

Letteratura europea, cioè universale? La concezione goethiana della *Weltliteratur* non è esente da una profonda ambiguità<sup>1</sup>. Essa si riallaccia simultaneamente al pensiero cosmopolita e universalistico del secolo dei lumi e al suo proprio pensiero che ricerca sempre l’organico e il concreto. Con tutta l’anima si lancia in questo “mondo” (*Welt*), in questo “universo” quando aspira a evadere dall’Europa, quando scrive il *Divano*, quando canta le *Stagioni cinesi*. Ma vorrebbe, secondo la sua abitudine, pensare questo stesso universo in maniera concreta, organica, cioè secondo l’immagine dell’Europa, partendo dalle comunità locali o nazionali, raggruppate in una comunità più vasta, ma non smisurata e sempre in qualche modo familiare. Non riuscendovi, comincia a temerne l’idea, a diffidare di una letteratura universale in cui l’Europa si diluirebbe e che non sarebbe affatto il risultato di una crescita organica. La stessa Europa, nel tempo e nello spazio, a volte gli sembra troppo vasta. A dispetto d’una delle sue più belle poesie (la *Ballata del Dio e della baiadera*), giudica la religione indiana «folle e mostruosa». «Le antichità cinesi, indù, egiziane – leggiamo nelle *Massime in prosa* – non sono che curiosità; è molto lodevole studiarle e farle

---

<sup>1</sup> Questa non ci sembra che sia stata messa sufficientemente in rilievo nell’opera fondamentale di Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur* (1945) che noi abbiamo, ben inteso, utilizzata, con gratitudine, in questo capitolo. Il problema è meglio espresso in uno studio più antico di questo autore: “Goethes Idee einer Weltliteratur” nella raccolta: *Dichtung und Zivilisation* (1928).

conoscere agli altri, ma la nostra educazione morale e artistica non ne potrebbe profittare molto». E appena ha annunciato a Eckermann l'era della letteratura universale, già gli comunica le sue riserve: «Pur riconoscendo il massimo valore al contributo straniero, non dobbiamo aderire a ciò che ci offre di particolare cercandovi esempi da imitare. Non dobbiamo prendere per modello opere cinesi o serbe o i *Nibelunghi*; dobbiamo sempre ritornare ai Greci che rappresentano nelle loro creazioni l'uomo nella sua bellezza. Il resto dobbiamo considerarlo storicamente e non prendervi che quello che vi possiamo trovare di buono».

Così, quando si tratta di un'immagine ideale delle lettere e della cultura, immagine necessaria alla *Bildung* umana e umanistica, cioè all'educazione dell'uomo europeo, non solo rifiuta la Cina o l'India, ma anche una gran parte del passato europeo, del passato stesso della Germania. L'universo si restringe fino a non contenere più che la sola tradizione classica, concepita inoltre, bisogna dirlo, in maniera strettamente classicizzante. Ma che diviene allora l'idea della letteratura universale, o anche solamente europea?

Il pensiero di Goethe pare indeciso e contraddittorio, ma è solamente perché esso pone un problema reale e del quale non è possibile trovare la soluzione in una formula dalla quale sia esclusa la contraddizione. Esso prevede, accoglie con benevolenza la *Weltliteratur*, la letteratura, la civiltà universale, ma rifiuta di sacrificarle la realtà concreta, immediatamente percettibile dell'Europa. Esso desidera l'intesa tra le nazioni, l'unità dell'Europa e, se possibile, del mondo, ma non è disposto affatto a dimenticare e a stimare trascurabili le particolarità nazionali. Ciò che spaventava Goethe nell'idea dell'universalità, quale il Settecento la applicava ai "lumi", alla Ragione, ai costumi e alle maniere della società "educata" era precisamente la sua man-

canza di articolazione, la sua indifferenza al particolare, all'individuale, era la minaccia in essa contenuta di una ripugnante confusione, di un livellamento catastrofico. Nessuno, oggi, penserebbe di concepire la civiltà europea in modo così rigorosamente "neoclassico" e di escluderne, per esempio, l'immenso contributo del Medioevo. Ma ciò che è più importante resta acquisito, e cioè il consiglio di non annegarla prematuramente nell'oceano dell'universalità e di impadronirsene attraverso le nazioni, e non al di fuori di esse.

Ciò che Goethe ha pensato della *Weltliteratur*, lo ho pensato in primo luogo della letteratura europea, e, con questa prospettiva, il suo pensiero giunge chiaramente a porre tre principi fondamentali: quello di una comunità che non cerca affatto di cancellare le differenze individuali, quello del modello unico mediante il quale si possono valutare tutte le opere letterarie messe così in comune, quello, infine, di una tradizione centrale che risale alla Grecia e che assicura la continuità delle opere e degli apprezzamenti. Ci spetta non tanto di verificare il valore di questi principi, che ci sembra evidente, quanto di cercare di stabilire come l'esistenza di una tale letteratura *sovranazionale* sia compatibile con quella delle letterature nazionali. Poiché sarebbe veramente troppo semplice accettare senz'altro la massima goethiana concepita certamente quando l'*Obiezione* non si era ancora presentata alla sua mente: «Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft». Per la scienza, ammettiamo pure che le particolarità nazionali (poiché è questo che Goethe vuol dire) contino poco, sebbene predisposizioni di questa specie esistano certamente nelle scienze umane e anche, in grado minore, nelle scienze naturali. Quanto alle lettere e alle arti (poiché Goethe parla di arte) il loro radicamento locale, regionale, nazionale (come d'altra parte europeo), per quanto sia

variabile, non potrebbe essere contestato. Ma per le lettere, e soprattutto per l'*arte* della parola, a tutte le varie maniere di radicamento si aggiunge la più essenziale, la più irrecusabile, quella che risulta dall'uso di una lingua, materna per gli uni, estranea per gli altri. Estranea qualche volta non solo per gli stranieri, ma per una parte dei compatrioti dello scrittore. Ecco quello che ci spinge a cercare di vedere un poco come ciò avvenga in un Paese che appartiene precisamente a questa ultima categoria. La sua letteratura presenta un'unità metalinguistica, se così si può dire, perché sarebbe difficile, qui, chiamarla sovranazionale.

### *La Confederazione delle Lettere*

Tra i Paesi d'Europa, la Svizzera non è il solo che non offra un'unità linguistica; tuttavia è il solo che riunisce nei suoi confini. scrittori e opere che appartengono a tre grandi lingue letterarie e a tre delle letterature più importanti dell'Occidente; è per questo che il suo caso è più interessante da esaminare di quello della Spagna, castigliana e catalana, e di quello del Belgio, con le sue due letterature, fiamminga e francese o di quello della Finlandia in cui la letteratura nazionale ha fatto uso, anch'essa, di due lingue, quella finnica e quella svedese. Ogni scrittore svizzero, in quanto scrittore, ha due patrie, e la seconda di queste gli è assegnata dalla lingua che usa nello scrivere. I suoi confratelli che scrivono solo in dialetto, come i suoi concittadini che non scrivono, possono accontentarsi di una sola; non lui: la lingua di cui si serve è quella di cui si erano serviti Goethe o Dante, oppure Pascal e Racine. Questo è chiaro, ma non meno chiaro è che la sua prima patria è, anch'essa, una patria letteraria, nel suo insieme e non solamente in ciò che riguarda i Cantoni dove si parla la lingua che è la sua. Poiché le letterature della Svizzera presentano tratti abbastanza comuni per essere considerate

come tante parti distinte di una sola e di una stessa letteratura. Ce ne convinceremo considerandole una per una (salvo la reto-romanza che ha una importanza solamente locale) in ciò che ciascuna ha di differente in relazione al resto della letteratura francese, tedesca, o italiana, ciò che permetterà in seguito di paragonare queste differenze e di giudicare se esse si coordinino in un insieme coerente.

La parte tedesca della Svizzera è la più popolata, perciò la sua letteratura è più ricca. Dall'epoca della Riforma, che fu decisiva per la sua formazione, e soprattutto partendo dal '700, essa ha avuto una importanza considerevole nell'insieme delle lettere tedesche; nel secolo scorso, essa le diede alcuni dei nomi più grandi. Essendo la letteratura di lingua tedesca refrattaria alla centralizzazione ed essendo differenziata regionalmente, non sorprende che quella della Svizzera tedesca si presti ad essere considerata come facente parte di una regione più vasta, che coincide pressappoco con la zona dei dialetti alemanni. Molti legami etnici e culturali la riallacciano all'Alsazia, alla Foresta Nera, al ducato di Baden; ma essa divide con questi Paesi solamente una parte delle caratteristiche particolari che possono servire a distinguerla dal resto della letteratura tedesca.

Quando si cerca di definire queste caratteristiche, troviamo che le prime che ci vengono in mente sono negative, si riducono a delle assenze. La poesia lirica prima di tutto, almeno in ciò che ha di più intenso quanto al ritmo o in ciò che ha di più melodioso, sembra far difetto; la Svizzera non ha avuto nessun poeta che possa essere paragonato sotto questo doppio punto di vista a Hölderlin, a Mörike, o a Eichendorff. Essa non ha dato un filosofo, un mistico, un drammaturgo, né un musicista, paragonabili a quelli che fanno, in questi diversi campi, la gloria della Germania. I romanzi di Jeremias Gotthelf e di Gottfried Keller, nonostante

tutto ciò che li distingue gli uni dagli altri, hanno questo in comune: che la loro alta qualità non dipende né da una grande penetrazione psicologica, né da una particolare forza di invenzione o di costruzione, ma da un senso profondo della persona umana in quanto legata, e nello stesso tempo opposta, al suo ambiente naturale e sociale. Gotthelf è un ingegno rude e male articolato, ma dotato di una grande forza creatrice e che sa dare alle sue descrizioni di vita contadina un odore di terra non meno forte di quello che si sprigiona da certi quadri di Courbet. Gottfried Keller, nei suoi versi come, e anche di più, nei suoi romanzi e novelle, che fanno di lui uno dei grandi scrittori tedeschi del secolo scorso, è un poeta della vita sorridente, o difficile, qualche volta tragica, che era vissuta nelle città e nei borghi del suo Paese.

La poesia, beninteso, non è affatto assente da questa letteratura, ma la troviamo o fusa nella prosa o appesantita da una certa lega didattica o descrittiva, come in quel notevole poeta epico che è Carl Spitteler. Un caso particolare è quello di Conrad Ferdinand Meyer, tanto per la sua opera in prosa, del resto, quanto per la sua opera poetica. Questa appartiene alla sua età matura e non alla sua gioventù (in fondo Meyer si è messo a scrivere piuttosto tardi). È quello che la poesia della Svizzera tedesca ha prodotto di più perfetto, di maggiormente articolato, e quello che la lingua tedesca in generale, da Platen a George, ha prodotto di più nettamente scultoreo e marmoreo. Questo stile dal lirismo che si allontana dal canto per avvicinarsi piuttosto alle arti plastiche, è proprio della poesia italiana e, in misura alquanto minore, della poesia francese e spagnola; esso è raro nella poesia di lingua germanica, e quando questa lo adotta, è quasi sempre a suo svantaggio. C. F. Meyer è in questo un'eccezione; la sua estetica, che è quella di Flaubert e del Parnaso francese, non ha nociuto alla sua opera: essa corrisponde alla struttura essenziale del suo genio.

Del resto, non è soltanto una certa rusticità piena di succo a caratterizzare la letteratura della Svizzera tedesca, ma anche un'accresciuta capacità di comprensione e di assimilazione di quello che viene dal Mezzogiorno e dall'Occidente europeo, dall'Italia come dalla Francia e dall'Inghilterra. I due zurighesi Bodmer e Breitinger fecero di tutto per diffondere verso la metà del '700 in Germania l'influenza, così feconda, di Milton e della letteratura inglese in genere. C. F. Meyer si è preparato alla carriera delle lettere traducendo alcuni storici francesi e ha trovato in Francia i modelli che contribuirono in larga misura alla formazione della sua personalità di artista. Il suo contemporaneo Jacob Burckhardt, il grande storico di Basilea, restò aperto tutta la vita a quello che veniva dalla Francia e comprese, meglio di ogni altro, l'Italia del Rinascimento e la Grecia dell'epoca classica. Attaccamento alla piccola patria, neppure necessariamente elvetica, ma di Basilea, di Berna, di Zurigo, da un lato, spirito europeo dall'altro, si può dire che la vita letteraria della Svizzera tedesca oscillò tutta tra questi due poli.

Nella Svizzera romanza, la distinzione nello stesso senso è anche più facilmente delineabile poiché essa si riduce a quella che al resto della "*Romandie*" oppone Ginevra. La tradizione ginevrina è nello stesso tempo protestante e *aufklärerisch* (cioè si riallaccia al secolo dei "lumi"), unisce il culto delle idee umanitarie, quelle che Dostojewskij chiamava "idee di Ginevra", a sentimenti europei, radicati tanto più fortemente in quanto per secoli la città fu una stazione di cambio di cavalli per tutti quelli che si recavano dal Nord dell'Europa in Italia. In un Vinet, in un Töpfer, in un Amiel, lo stesso spirito prende forme diverse: qualche volta si restringe, si provincializza, e qualche volta si orienta più chiaramente verso quello che può avere in comune con lo spirito della Germania protestante. L'immenso prestigio di Rousseau nei paesi germanici e slavi, il ruolo di intermediari



tra la Germania e la Francia svolto specialmente da Mme de Staël, ma anche da Benjamin Constant, la cui traduzione del *Wallenstein* di Schiller, e soprattutto la prefazione a questa traduzione, segnano, come la celebre opera della sua amica, una data nella conoscenza francese delle cose tedesche, sebbene questi tre scrittori, per l'insieme delle loro opere, rientrano meglio nella tradizione francese dei loro tre confratelli di minore ingegno, l'attività dei quali appartiene alla metà del secolo scorso. Vinet diventa interessante quando si pensa a ciò ch'egli ha rappresentato per Sainte-Beuve. Töpfer è curiosamente affine a uno scrittore provinciale francese, Claude Tillier (1801-1844), molto più apprezzato, come Töpfer, nei paesi di lingua tedesca, e anche in Inghilterra, che non in Francia. Amiel, il più attraente perché il più complesso dei tre, rappresenta, anche lui, sebbene sia considerato raramente da questo punto di vista, un avamposto della cultura letteraria e filosofica tedesca nelle lettere francesi o, se si preferisce, un innesto dello spirito dei moralisti francesi su una *Weltanschauung* di origine nettamente germanica. Ginevra non è stata solamente, secondo la parola di Sainte-Beuve, un belvedere privilegiato donde si poteva contemplare comodamente il paesaggio intellettuale d'Europa, ma anche un crogiolo che produceva amalgame fecondi delle due culture nazionali, il cui disaccordo, visto da Parigi, era spesso sembrato definitivo.

Ancora ai nostri giorni, Ginevra (con Losanna) continua ad avere lo stesso ruolo, sebbene in maniera meno chiara; il che avviene per un allineamento più esatto alle direttive intellettuali di Parigi. Ma nel XX secolo gli scrittori di queste due città non rappresentano più da soli la letteratura della Svizzera romanza. Accanto all'europeismo ginevrino vi è adesso ben altro; diciamo, semplificando, che c'è l'opera di Ramuz (e nel Vallese, ultimamente, quella di Maurice Zermatten). Quest'opera vigorosa oc-

cupa, anche se si dichiara del Vaud, e dunque “regionalista”, un posto che appartiene solo a lei e che è considerevole nella letteratura della Svizzera, e anche, che lo si sappia o no, in quella dell’Europa. Essa corrisponde per il suo carattere rustico a quella che fu, cento anni prima, l’opera di Gotthelf nella Svizzera tedesca, ma offrendo, con lo stesso rigore e ancorata in una uguale salute morale, un’arte più sottile, un’immaginazione più sciolta. La piccola patria dell’autore della *Guérison des maladies* ci appare riconoscibile nella sua opera, ma trasfigurata in modo da diventare la nostra patria comune. Quanto alla sua grande patria, quella delle lettere francesi, egli si colloca nella stessa linea alla quale appartengono un Claudel o un Péguy. Ecco dunque uno scrittore del Vaud che è nello stesso tempo un grande scrittore francese e un grande scrittore non solo romancio, ma elvetico.

La Svizzera italiana, anche più piccola di quella francese e senza alcun centro culturale importante, non può pretendere d’aver grandi ricchezze letterarie. Il Ticino non aveva prodotto nessuno scrittore notevole prima della sua entrata nella Confederazione nel 1803, e non ebbe nessuna importanza nella vita letteraria italiana o svizzera del secolo scorso; ma è tanto più importante notare che dopo cento anni d’esistenza comune con il resto della Svizzera si cominciano a manifestare i segni di un rinnovamento letterario anche nel Ticino. Il primo e più notevole è l’opera di Francesco Chiesa, di cui è stato tradotto in francese il bel libro *Tempo di Marzo*. Dalla pubblicazione delle sue prime opere, altri scrittori di valore sono apparsi nel Ticino come, per esempio, il critico e saggista Arminio Janner, ma la loro opera non ha eclissato la sua. Questa è italiana per la lingua, ticinese ed elvetica per lo spirito. La vita tranquilla e modesta dei piccoli borghi fioriti del Ticino di una volta, vi è dipinta con una grande delicatezza di toni e uno spirito che si distingue dallo spirito italiano per qual-

che cosa di più nordico, se così si può dire, per una discrezione maggiore, per un sorriso più sfumato, per un apprezzamento più intenso dei semplici valori dell'esistenza.

Dopo aver passato in rivista in modo molto sommario le tre letterature della piccola Europa delle Alpi nel secolo passato e nella prima metà del nuovo secolo, possiamo dire, ancora molto sommariamente, di che cosa sia fatta, in definitiva, la loro unità. Questa, certamente, non potrebbe essere così completa come quella che proviene da una lingua letteraria comune e dalla tradizione che vi si trova abbarbicata, ma essa esiste lo stesso, ed è possibile precisarne gli aspetti più rilevanti.

Il suo primo elemento è senza dubbio di ordine religioso. La Svizzera è un Paese in grande maggioranza protestante e la tradizione puritana, sorta dalla Riforma, vi ha persistito per secoli, con minor forza tuttavia che in Inghilterra. Questa tradizione, cosa curiosa, è molto più percettibile nella Svizzera romanza, soprattutto a Ginevra, che non nella Svizzera tedesca, e questo non solo a causa di Calvino che fu, a differenza di Zwingli, il vero iniziatore di quella tradizione, e la presenza del quale si fa ancora sentire nella città dove aveva regnato da padrone assoluto, ma anche a causa del contrasto con la Francia, che non è stata segnata da una tradizione di questo genere; contrasto che non appare tra la Svizzera tedesca e la Germania, anche quella cattolica. L'atmosfera spirituale di Basilea, di Berna e di Zurigo non è molto differente da quella di una città tedesca, mentre c'è un abisso a questo riguardo tra Ginevra e una grande città francese di provincia. Questa differenza, tuttavia, non cambia nulla all'azione unificatrice della tradizione protestante all'interno della Svizzera, dove possiamo osservare che essa in alcuni luoghi, come a Lucerna, esercita una certa influenza sugli ambienti cattolici. Attraverso l'educazione e l'ambiente sociale, il

puritanesimo moralizzatore, antisensuale, iconoclasta, ostile a certe forme di arte e di pensiero, ha contrassegnato, con la sua impronta, l'insieme della letteratura elvetica. Ha determinato credenze, maniere di vivere che si ritrovano tanto in Francesco Chiesa quanto in Ramuz e nella maggior parte degli scrittori della Svizzera tedesca. Oggi, evidentemente, tutto ciò tende a sparire, ma il livellamento attuale non è oggetto di queste nostre riflessioni.

Un altro fattore di unificazione è fornito dalla grande tradizione politica della Svizzera: indipendenza dello Stato e del Cantone, libertà individuale, federalismo. L'Italiano del Ticino, il Valdese o il Vallese, con i primi confederati germanici, sono stati allevati in quella tradizione e l'hanno profondamente nel sangue. Di qui, uno spirito civico molto pronunciato, un patriottismo puro, esente dal nazionalismo, come anche una volontà, qualche volta selvaggia, di autonomia locale e individuale.

Questi tratti li ritroviamo nelle tre letterature in questione, ed è una delle ragioni per dire che esse non formano che una letteratura sola. In ultima analisi, il liberalismo in grande stile di Benjamin Constant vi è radicato come il liberalismo borghese di Gottfried Keller o l'individualismo, alquanto anarchico, di certi personaggi di Ramuz. Questa tradizione trae il suo vigore dal fatto che è diventata un tratto del carattere, qualche cosa che va da sé e che tutti condividono. La si sente perfino nella forma un po' angolosa di un Gotthelf o di uno Spitteler, fino al modo di parlare franco e cordiale dei contadini valdesi di Ramuz. È l'aria che respira la letteratura della Confederazione elvetica.

La terza forza che assicura la sua unità è la terra nella quale sono affondate le sue radici. Il senso della terra, così violento e primitivo in un Gotthelf o un Ramuz, è percettibile anche in scrittori a prima vista così introspettivi come l'Amiel, così riservati come C. F. Meyer. In lui, come negli altri, questo sentimento

è nutrito meno da una contemplazione calma e distaccata che da una comunione sentita profondamente con le forze elementari della natura. La quale corregge, nei migliori fra questi scrittori, ciò che la tradizione protestante o quella che viene dal '700 possono avere di ristretto e di arido; se questo pericolo non si trova già scongiurato da quella veduta più aperta sulle cose, che viene dal carattere multinazionale, e per questo doppiamente europeo, della Nazione elvetica. La Svizzera è nazione non solamente perché è uno Stato, o per la sola virtù di ciò che Renan chiamava il plebiscito quotidiano, ma anche perché non le manca affatto una certa unità nel campo della cultura e più specialmente in quello delle lettere. Per quanto riguarda quest'ultime, essa è una confederazione di tre cantoni a frontiere aperte e di un quarto, quello reto-romancio, racchiuso nelle alte vallate dei Grigioni. Poiché vi è un'unità, che non coincide semplicemente con quella della letteratura europea, queste frontiere aperte non si possono dichiarare inesistenti: sono debolmente marcate, ma ugualmente reali, quanto la frontiera tra la letteratura svedese della Svezia e la letteratura svedese della Finlandia, la letteratura francese della Francia e quella del Belgio. Rousseau o Benjamin Constant sono ugualmente "a casa loro" in Francia e in Svizzera, ugualmente, ma non nella stessa maniera, e per ragioni diverse. Certo la differenziazione va ancora oltre, essa continua all'interno della Svizzera romanza come di quella germanica, del Belgio fiammingo come del Belgio vallone, e anche nell'interno delle grandi regioni o province francesi, italiane, spagnole, inglesi, tedesche, che continuano ad essere caratterizzate da questa mancanza di omogeneità, e di monotonia, dalla quale si riconosce l'Europa, specialmente quella vecchia, la "piccola" Europa. Solamente che queste differenze, non essendo di lingua, sono meno legate all'esigenza dello scrittore, e per questo contano meno di quelle che provengono

dalla diversità delle lingue, diversità consacrata e corroborata dalle tradizioni distinte acquisite da ciascuna nel suo uso letterario.

L'esempio della Svizzera ci vieta di confondere le frontiere politiche con quelle delle letterature, determinate dalla molteplicità delle lingue, e nello stesso tempo ci insegna a non esagerare l'importanza né di queste né di quelle. La confederazione elvetica delle lettere è riuscita a ritagliare, in tre grandi letterature, dei frammenti di varia dimensione e a integrarli in una comunità che non è quella delle lettere europee, ma che la suppone e da un lato le rassomiglia; in ciò precisamente, che lascia intatta la diversità delle lingue e non si preoccupa minimamente della loro somiglianza o diversità. Poiché vi sono altre comunità parziali che sono basate su questa somiglianza, come quella delle letterature scandinave (esclusa la finnica), delle letterature iberiche, di quelle dialettali dell'Italia. In Svizzera nulla di simile; le sue tre lingue conservano la stessa distanza tra di loro come nella grande cornice europea, e le sue tre grandi letterature non si avvicinano e non si uniscono affatto in ciò che le lega ai loro rispettivi idiomi. Eccoci ritornati di nuovo al punto di partenza. In questa assemblea a tre (per delega), come nella grande Confederazione delle Lettere Europee, la barriera delle lingue rimane irriducibile. Questo ultimo baluardo della Diversità non si può prendere d'assalto e sarebbe disastroso, abbiamo già detto, il volerlo sfondare con misure che porterebbero alla distruzione della parola. Si può soltanto circondarlo, ed è quello che si è sempre fatto dai tempi in cui per la prima volta si è profilata all'orizzonte questa letteratura, la nostra, la *Weltliteratur* europea.

### *L'Europa dei traduttori*

La data dell'avvenimento non la conosciamo, non perché sia impossibile conoscerla, ma perché ignoriamo quando, per la prima volta, un'opera greca fu tradotta in latino. Perché è allora

che una letteratura, essendo straripata al di là delle sue frontiere naturali, cominciò a espandersi in un'altra, senza che sparissero pertanto quelle frontiere della lingua, che le erano state imposte dall'origine e una volta per tutte. È vero che i Romani non si contentavano dei testi tradotti, che imparavano il greco e che questo diventò la seconda lingua di tutti quelli tra di loro, che si vantavano di avere o si sforzavano di procacciarsi qualche cultura. La loro letteratura ne profitto; ma l'impulso definitivo a trasformarsi, anzi, a diventare se stessa, essa non poteva riceverlo e non lo ricevette che attraverso una lunga serie di opere, in lingua latina, tradotte, adattate, imitate, ripensate e ricreate, di nuovo, ma sempre partendo da un modello greco. La differenza tra la traduzione e l'adattamento è stata fluida in tutti i tempi, ed è evidente che là dove si tratta di ciò che una volta si chiamavano le "belle lettere", ogni traduzione è un adattamento più o meno libero, dunque (in gradi molto diversi) una creazione, suscettibile, *come tale*, di sfociare in un insuccesso o in una riuscita. Quale che sia, del resto, il valore assoluto di questa latinizzazione delle lettere greche, la sua importanza storica salta agli occhi: essa è immensa. Durante mille anni l'Occidente non ha conosciuto la Grecia che attraverso l'interpretazione di Roma, di cui l'opera civilizzatrice, cioè grecizzante e latinizzante nello stesso tempo, fu continuata dalla letteratura latina del Medioevo e ripresa, in seguito, dalle nuove letterature dei popoli occidentali, nelle quali, una volta ancora, le traduzioni, gli adattamenti dai testi latini di ogni epoca, poi (ma partendo solamente dal Quattrocento) dai testi greci, hanno occupato un posto considerevole e contribuito fortemente alla loro formazione. La conservazione e la messa in moto della grande eredità furono assicurate da coloro che ricopiavano i manoscritti, ma la sua trasmissione effettiva da quelli che traducevano e adattavano i vecchi testi. L'unità

dell'Europa nel tempo, la continuità europea, è a loro, in primo luogo, che la dobbiamo.

La parte che hanno avuto raggiunge l'acme in quel lavoro senza pari che fu la traduzione della Bibbia. Quella dei Settanta, la prima, è un'opera di portata incalcolabile perché essa incorpora alla lingua greca e trasmette così all'erede della Grecia, all'Europa, l'esperienza religiosa, il pensiero, la poesia di un popolo che non rassomiglia affatto ai Greci, ma che, al loro fianco, è uno dei due popoli più eccezionalmente dotati tra tutti quelli che hanno vissuto sulla terra. Quella di San Girolamo, la *Vulgata*, è una delle potenze fondamentali dell'Occidente, sostegno indispensabile di tutta la sua vita spirituale e intellettuale nel Medioevo, e di cui la dizione e il lessico rimangono presenti, appena mascherati, in tutte le lingue moderne, sia romanze che germaniche. Quanto alla traduzione della Bibbia greca per l'uso degli Slavi, essa creò (partendo da un dialetto del bulgaro antico) una lingua letteraria nuova, ricalcata esattamente sul greco, che fu adottata dalla Chiesa ortodossa dei Paesi balcanici (compresa la Romania) e della Russia, influenzò potentemente le loro lingue e il loro pensiero (introducendovi nozioni che prima mancavano) e divenne parte integrante del russo letterario moderno, nel quale un gran numero di parole di risonanza religiosa o che designano qualità morali sono così direttamente improntate da un modello ellenico. La Bibbia gotica di Ulfla ha avuto una importanza analoga, ma minore; quanto alla Bibbia greca, la Bibbia latina, la Bibbia slava, senza di esse, tutto l'edificio storico dell'Europa, come noi lo contempliamo, crollerebbe, o per dire altrimenti, non sarebbe mai stato costruito. Ma non era quella, tuttavia, l'ultima parola dei traduttori; dalla Riforma in poi essi hanno avuto altro da dire. Il mondo protestante ha la Bibbia di Lutero, creatrice, in gran parte, della lingua letteraria moderna della Germania; possiede le



traduzioni olandese, danese, svedese, di cui è grande l'importanza per ognuno di quei Paesi; ha visto attuarsi questo miracolo collettivo, la Bibbia tradotta dalla commissione di vescovi e teologi anglicani presieduta dal grande predicatore Lancelot Andrewes che, secondo una tradizione orale, ha tradotto lui stesso la *Genesi* e l'*Apocalisse*, il primo e l'ultimo libro delle Scritture. L'anno in cui uscì, il 1611, è una data memorabile nella storia delle lettere inglesi, sullo sviluppo ulteriore delle quali essa ha esercitato un'influenza pari a nessun'altra, maggiore di quella di Shakespeare o di Milton. Scrittori notevoli, John Bunyan in primo luogo, non si sono nutriti che di essa, proprio come ha fatto il maggior pittore del mondo protestante, se non addirittura il più grande fra i pittori, Rembrandt, la cui opera ne è profondamente pervasa tanto da sembrare ch'egli non abbia letto che Bibbia per tutta la vita. Nell'inventario dei suoi beni dopo la sua morte figura solamente un libro: *ene oude Bijbel*.

Il Vecchio Testamento è tutta la letteratura "classica" di un grande popolo, ed è anche molto di più. Il Nuovo, per un cristiano, e anche per un incredulo non prevenuto, trascende ogni letteratura. Nei due casi un adattamento approssimativo è fuori questione. E d'altra parte questi testi, nei due casi, non si possono trasferire da una lingua all'altra così facilmente come gli *Elementi* di Euclide o una ricetta di cucina. È per questo che l'opera dei traduttori biblici è stata particolarmente meritoria, anche se lo fosse solamente dal punto di vista delle lettere, ed è per questo che il loro linguaggio ne trasse vantaggi immensi, mentre gli *Elementi* di Euclide lasciano appena scarse tracce. In generale, il lavoro dei traduttori può avere nella storia delle lingue letterarie una parte molto importante, soprattutto nelle epoche di formazione e di trasformazione di quelle lingue, ma questa parte è sempre in proporzione diretta allo sforzo di cre-

azione verbale che il traduttore ha fornito secondo le esigenze del suo testo. In tali epoche, il traduttore è talvolta un grande scrittore, pur soltanto in quanto traduttore e occupandosi solamente di tradurre. Amyot deve il grande posto che occupa nella letteratura francese del Cinquecento al suo Plutarco o, più esattamente, alla lingua di Plutarco, come Florio deve la sua fama al suo Montaigne che parla inglese e che ispirò Shakespeare. Il Chaucer ai suoi tempi, lungi dall'essere solamente traduttore, si è tuttavia ispirato molto ai suoi contemporanei francesi e uno di essi lo ringraziò con questi versi: *O grant translateur! Geoffroy Chaucer!*

Ma il vero *grant translateur*, tra i poeti, fu, cinque secoli dopo di lui, il russo Jukovskij, il quale acclimatò nel suo Paese i romantici tedeschi e inglesi e finì per tradurre ammirevolmente l'*Odissea* senza sapere il greco, servendosi di una traduzione letterale tedesca. Contribuì notevolmente a formare la lingua poetica russa, ma il suo particolare paradosso era che, poeta autentico e originale, non riusciva ad esprimersi, come confessa lui stesso, che attraverso traduzioni o adattamenti, subito riconoscibili, del resto, come opere di Jukovskij.

L'importanza delle traduzioni non consiste solamente nel fatto che l'autore straniero diventa accessibile alla grande maggioranza dei lettori unicamente per mezzo di esse, ma anche nel fatto che un'opera entra veramente in un ambiente letterario nuovo solo attraverso la traduzione, e vi esercita un'influenza veramente feconda solo quando è tradotta. Senza le traduzioni, e anche se si suppone l'inglese conosciuto universalmente, Shakespeare sarebbe rimasto nella sua isola, e nessuno di noi che viviamo da questa parte dei Pirenei e della Manica si ricorderebbe di aver letto nella sua infanzia *Don Chisciotte*, *Robinson* e i *Viaggi di Gulliver*. Senza la fatica dei traduttori, i letterati dell'antichità classica non sareb-

bero diventati parte integrante delle nostre letterature, e neppure gli scritti biblici avrebbero potuto influenzare in così larga misura il vocabolario e lo stile delle nostre lingue moderne. Una cosa è leggere un'opera in una lingua straniera, anche se la capiamo perfettamente, e un'altra è leggerla nella nostra lingua materna. Nel primo caso ne acquistiamo una conoscenza più precisa, nel secondo la facciamo veramente nostra. Specialmente tra gli scrittori, sono rari quelli per i quali un testo straniero, letto nell'originale, è suscettibile di rappresentare un acquisto così prezioso, così profittevole al loro lavoro, come quello dello stesso testo letto nella propria lingua, nella lingua di cui si servono per scrivere. Solo i traduttori compiono il trapianto durevole o definitivo di un'opera in un ambiente e in una tradizione letteraria diversi dai suoi. È grazie all'ammirevole traduzione di August Schlegel che Shakespeare diventò, per i tedeschi, un classico tedesco, e fu J. D. Gries che donò loro Calderón, il Tasso e l'Ariosto. L'interpretazione delle letterature non potrebbe prodursi con nessun altro mezzo se non con quello delle traduzioni, perché le opere non tradotte rimangono estranee. Sono i traduttori che riportano le diversità all'unità.

Certo, il passaggio di uno scrittore da una letteratura a un'altra non è mai cosa semplice, proprio come la traduzione non è mai un semplice calco dell'originale. Una traduzione quasi meccanica non è possibile che a livello di ciò che abbiamo chiamato letteratura universale (o internazionale) *anticipata*. È probabile che un romanzo poliziesco o un altro scritto ritagliato su un modello standard che si ritiene *anticipatamente* debba portarlo al successo, rimanga identico a se stesso, tradotto in turco o in giapponese, letto a Varsavia o a Buenos Aires; ma non avviene più la stessa cosa quando si tratta della vera letteratura. Plutarco e Shakespeare tradotti, sono anche, in una certa

misura, un Plutarco e uno Shakespeare nuovi. La *Bibbia* del 1611 ha una diversa risonanza poetica (e forse anche un senso religioso leggermente diverso) di quella di Lutero o di quella di San Gerolamo; e il Montaigne di Florio è un Montaigne divenuto quasi inglese. Molti scrittori, avendo valicato le frontiere della loro lingua e della loro tradizione letteraria, hanno cambiato faccia e spesso sono stati meglio o almeno diversamente capiti all'estero che non a casa loro. Le quartine di Du Bartas dimenticate rapidamente in Francia, vissero una lunga vita in Inghilterra. La fama delle poesie di Edgar Poe, tradotte da Baudelaire, da Mallarmé, è ancora oggi molto più grande in Francia (e dappertutto dove essa si è propagata partendo di là) che nei Paesi di lingua inglese, dove nessuno considera il *Corvo* paragonabile anche da lontano ai veri capolavori lirici di un Blake, di un Keats o di un Coleridge (che Poe imita). I Russi trovano un poco esagerato il culto che molti scrittori occidentali (dopo Catherine Mansfield) hanno per Cechov, e i Francesi si meravigliano quando si dice loro che, per Cechov, il più grande scrittore francese era Guy de Maupassant, e che Tolstoj (che ha tradotto due delle sue novelle) lo collocava ugualmente molto in alto. Similmente, Stevenson, Kipling e Conrad hanno un volto diverso a seconda che vengano considerati da una parte o dall'altra del Canale; hanno acquistato simultaneamente o congiuntamente qualche prestigio agli occhi dei Francesi, mentre in Inghilterra esistono ciascuno per sé e non formano affatto quella triade che rappresentavano, per la critica francese, al momento della loro grande voga in Francia.

La letteratura è una merce il cui volto e gusto cambiano non appena essa abbia passato un confine linguistico. La traduzione fa vedere aspetti sconosciuti dell'originale, vi apre nuove fonti di influenza, essa può rigenerare una letteratura infondendole

l'energia accumulata in un'opera che susciterà sul nuovo terreno altre opere, per attrazione, e perfino per repulsione. La traduzione può tutto ciò, ma è ugualmente vero che essa può rovinare e anche distruggere completamente quello che traduce e impedire che l'opera attraversi i confini. Ciò dipende dal fatto che si prende troppa libertà col testo originale, ma più spesso ancora che non se ne prende abbastanza. Le belle sono infedeli, si sa, e le fedeli non sono belle. Appena la congruenza quasi geometrica è fuori questione, le difficoltà appaiono e si mostrano, esaminate a priori, insormontabili. La traduzione non è che una lotta continua con l'intraducibile che si lascia ridurre, ma non eliminare. È questa la miseria, ma è anche la gloria dei traduttori.

*Traduttore-traditore*: è spesso vero, ma per evitare ogni tradimento bisogna rinunciare a tradurre? Se una tale decisione fosse stata presa duemila anni fa, non avremmo la letteratura europea, né molto probabilmente, nessuna letteratura. Quanto alle lamentele, esse sono di tutti i tempi, e forse è Cervantes che le formula con maggior pertinenza e rigore quando fa dire a Don Chisciotte che le traduzioni assomigliano al rovescio di una tappezzeria, piena di fili, i quali, pur permettendo di vedere le figure, ne confondono i contorni e non le mostrano nella bellezza e nella perfezione del diritto. Si direbbe perfino che questa lamentela la indirizzi in anticipo ai suoi traduttori futuri, che decisamente non riescono a imitare né il concatenamento dei proverbi di cui si compongono i discorsi di Sancio, né la qualità unica della prosa dello stesso narratore, nella quale, se si paragona Cervantes ai grandi prosatori inglesi, si uniscono in modo tanto miracoloso la percussiva *straightforwardness* di Swift con la tranquillità gioconda e immaginosa dell'autore

della *Religione del medico* o di quello dell' *Anatomia della malinconia*. E tuttavia, in molte lingue ci sono traduzioni del *Don Chisciotte* molto belle e che sarebbe ingiusto paragonare al rovescio di una tappezzeria. Tanto più che si tratta di un'opera in cui, dietro il piano del linguaggio, vi è quello degli esseri e degli avvenimenti, che resta quasi intatto quando il primo è trasportato, con un minimo di abilità, da una lingua all'altra. Ciò si può applicare naturalmente alla grande maggioranza delle opere narrative o drammatiche, che sono, a causa di ciò e al contrario di quello che si immagina comunemente, meno difficili da tradurre di certi scritti, come i due che abbiamo citato poco fa (di Thomas Browne e di Robert Burton), nei quali, dietro le parole, non c'è che il piano del pensiero, e di un pensiero legato molto strettamente ai ritmi, alla sonorità, al sangue stesso del linguaggio. Il verso si avvicina ancora di più all'intraducibilità, tuttavia ci immette definitivamente nel breve brano lirico, in cui non ci sono né personaggi, né avvenimenti, né pensiero sia pure distinto da ciò che lo esprime. Il bel paragone di Cervantes non è dunque assolutamente esatto; le "figure", quella del cavaliere errante, quella dello scudiero, le percepiamo chiaramente attraverso la traduzione più sbiadita. Al che sembra naturale aggiungere: posto che sia corretta ed esatta. Ma una dose molto modesta di esperienza o di riflessione basta per mostrarci che non sono quelle le qualità che garantiscono la riuscita di una traduzione.

Ascoltiamo un traduttore del tempo passato, Pierre Coste (1700): «Mi viene in mente che si potrebbe paragonare un traduttore a un plenipotenziario. Il paragone è magnifico, e temo che mi si rimproveri di far valere un po' troppo un mestiere che non è in grande stima nel mondo. Checché ne sia, mi sembra che il traduttore e il plenipotenziario non potrebbero profittare di tutti

i loro vantaggi se i loro poteri fossero troppo limitati»<sup>2</sup>. Non dimentichiamo che queste parole si trovano nell'*Avvertimento* alla traduzione del *Saggio sull'intelletto umano* di Locke, che non ha nulla a che vedere con un'opera di fantasia o di poesia. Esse sono tuttavia pienamente giustificate, anche qui. Certo i nostri plenipotenziari delle lettere hanno spesso abusato dei loro poteri, sia ai tempi di Pierre Coste sia in tempi più vicini. Oggi non sembra venire in mente a nessuno di tradurre Shakespeare ispirandosi all'esempio dei suoi primi traduttori francesi, Le Tourneur e Ducis; e il costume letterario, ancora recente, in virtù del quale la prima versione dei *Fratelli Karamazov* lasciò da parte tutto il "libro primo" del romanzo, ci sembra ora barbaro e desueto. E tuttavia anche oggi traduzioni francamente cattive non mancano certamente. Esse pullulano vicino alle magnifiche, come quelle di Valéry Larbaud, o quelle di Charles Scott Moncrieff, che fu soltanto un traduttore, ma traduttore geniale della *Chanson de Roland*, o di Stendhal, o di Proust. La nostra epoca non ha scoperto la ricetta di tradurre bene, perché quella di Scott Moncrieff (in una lettera a un amico): «il segreto è quello di scrivere una frase che voi siete *sicuro* che sarà approvata dall'autore», non è tale. Se sappiamo qualcosa, è soltanto che anche la conoscenza più esatta della lingua del testo originale non basta, e che d'altra parte essa non è sempre indispensabile. La frase di Tacito non c'è più nel testo, perfettamente "corretto", di una versione scolastica. Irinarch Vvedenskij, contemporaneo e traduttore di Dickens, sapeva assai male l'inglese, prendeva ad ogni passo granchi imperdonabili, ma grazie a lui Dickens è diventato per i Russi l'equivalente di un grande scrittore del loro Paese. Tra le innumerevoli traduzioni

---

<sup>2</sup> Citato da Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, I, p. 96: "magnifico" vuol dire qui eccessivamente lusinghiero per i traduttori.

tedesche dell'*Edipo Re* e di *Antigone* la più bella di tutte, la sola che raggiunga il genio di Sofocle, è senza alcun dubbio quella di Hölderlin, che tuttavia è piena di errori e di controsensi. Ma ecco che ci avviciniamo all'intraducibile per eccellenza. Come tradurre la poesia? Come tradurre la poesia con la poesia?

Shelley ha sentenziato: «È come voler gettare la violetta in un crogiuolo per conoscere l'essenza del suo profumo e del suo colore, voler cercare di trasfondere da una lingua in un'altra l'opera di un poeta». E tuttavia, se non si lascia tradurre, nel senso ordinario della parola, si riesce ugualmente a ricrearla, a immagine e somiglianza dell'originale. È vero che una poesia tradotta da un poeta appartiene a questo come al suo autore, ma non si potrebbe affermare, salvo nei casi che precisamente non costituiscono un successo, che la poesia originale è sparita e che ciò che è tradotto appartiene solamente al traduttore. Una poesia di Baudelaire o di Mallarmé tradotta da Stefan George diventa opera di George senza cessare per questo di essere opera di Baudelaire o di Mallarmé. I *Robâiyyât* sono divenuti poesie inglesi di Edward Fitzgerald, ma Omar Khayyâm non ne è scomparso per questo, e senza di lui non vi sarebbero i *Robâiyyât*. Quanto alle traduzioni in versi, spesso molto abili, ma che restano al livello d'una traduzione scolastica di Tacito, non sono che esercizi di versificazione, dai quali è assente la poesia dell'originale, come ogni altra, ed è ciò che spinge i poeti, e buon numero dei loro lettori, a rifiutare la sua ragion d'essere a ogni traduzione di poesie e perfino alla traduzione in quanto tale. Tra i filosofi dell'estetica, Benedetto Croce ha formulato questo rifiuto con la massima intransigenza, ciò che non dovrebbe meravigliare poiché la sua estetica è tutta fondata sull'identità assoluta di ciò che è espresso con ciò che esprime, principio che esclude ogni possibilità di esprimere la stessa



cosa con mezzi che non siano gli stessi. Due errori tuttavia sono inerenti al sistema del Croce; in primo luogo, l'assenza di distinzione tra le opere in cui l'elemento che esprime si colloca dietro il significato delle parole e quello in cui le parole e la loro disposizione sono il solo mezzo di espressione; poi una maniera troppo rigida di concepire ciò che poco prima abbiamo chiamato "la stessa cosa". La poesia tradotta con successo non esprime completamente la stessa cosa dell'originale, ma non esprime neppure una cosa completamente diversa, e anche i suoi mezzi d'espressione non sono né interamente gli stessi né interamente differenti (quanto alla loro funzione poetica) in rapporto a quelli dell'originale. Si può dire che tali poesie (senza secondo piano, a rigore separabile dal primo) non sono traducibili che a prezzo di una fusione della creazione poetica antica con una nuova, con una nuova creazione che tenga però conto di quella antica e che senza di essa non ci sarebbe. Ma non è prima d'aver capito che sono intraducibili, che il poeta riesce a tradurle.

Così il paradosso rimane. L'intraducibile è lì, al massimo grado nella breve poesia lirica, a diversi gradi dappertutto nell'arte delle parole (poiché il secondo piano, quando esiste, dipende sempre dal primo e, almeno in certe parti, aderisce a questo molto strettamente). È ciò che caratterizza la poesia (nel senso lato della parola) in confronto alla non-poesia: in questo il Croce ha ragione. Solamente, questo traduttore (gli dobbiamo delle versioni di un certo numero di poesie di Goethe), questo spregiatore della traduzione, non ha visto che la poesia porta in sé, *per sua natura*, l'esigenza, e anche il rifiuto, di essere tradotta; si è messo al posto del poeta, ma non del poeta che traduce. Questi intende ciò che *dice* la poesia e prova il desiderio di ridurlo nella sua lingua. Soltanto se la poesia producesse un effetto senza dire nulla (come immaginano certi teorici), soltanto allora l'idea stessa di tradurla

diventerebbe un'idea assurda; ma in questo caso la poesia, o le lettere in generale, non sarebbero più ciò che esse sono, e una letteratura europea non solo cesserebbe di esistere, ma anche di essere immaginabile. Del resto gli scrittori e anche i poeti meno traducibili dell'Europa e del mondo non sono i più grandi (quando si tratta di cosa diversa da una breve poesia lirica); al contrario, i più grandi sono quelli che nella peggiore traduzione conservano ancora qualche cosa della loro essenza e della loro grandezza, come Shakespeare che, proprio in *Le Tourneur* e *Ducis*, rimane Shakespeare. Il genio è sempre re, anche se lo si riveste di stracci, e la sua sovranità si afferma nel Paese conquistato nonostante tutto ciò che può opporsi alla sua comprensione totale. Tradotto, se ha perduto più degli altri, vuol dire che poteva perdere di più, ma ha anche conservato di più perché la sua ricchezza originaria era più grande. Una traduzione e specialmente una traduzione poetica veramente riuscita è un miracolo, ma dopotutto non potrebbe essere un miracolo più grande di quello che si trova all'origine di ogni creazione e di ogni poesia.

Anatole France rispose al suo traduttore inglese (Lowis May) che si lamentava dell'impossibilità di tradurre: «Avete perfettamente ragione, amico mio, e notate che la conoscenza di questa verità è la prima condizione della riuscita dell'arte di tradurre». Impossibile, sì, e tuttavia indispensabile; piena di tranelli, e di scacchi, ma anche ricca di successi, tale è stata sempre, tale è ancora l'opera dei traduttori. È a loro che dobbiamo la letteratura europea, ed è sempre a loro che le generazioni future dovranno quella *Weltliteratur* che si profila sempre più chiaramente all'orizzonte e che si integrerà alla tradizione tre volte millenaria della nostra, se quelli che la preparano curano il loro lavoro, e se non confondono le opere che meritano questo nome con i prodotti di una industria sub-letteraria che sconta

in anticipo i bisogni di un mercato internazionale. Essi sono i nostri plenipotenziari incaricati di trasformare la vecchia Repubblica delle Lettere in una Confederazione intercontinentale e interculturale. Intanto l'Europa dei traduttori mostra, e non si potrebbe meglio, il vero volto dell'Europa. Essa si colloca come al di sopra delle letterature nazionali, delle nazioni, ma per nulla fuori di queste e non potrebbe esistere senza di loro. Essa attua l'unità senza ricorrere all'unificazione. Essa mantiene la diversità delle lingue, pur rivelando che dietro di questa, per quanto sia irriducibile, esiste ciò stesso che spiega il bisogno di tradurre e giustifica le traduzioni cioè l'unità della lingua<sup>3</sup>.

#### *L'unità letteraria dell'Europa*

La diversità nazionale che si sovrappone a quella delle lingue o si incrocia con essa è ciò che rende precaria, ma è quel che dà senso alla nostra unità.

La vita dell'immaginazione e anche quella della ragione sono sempre state legate da noi, almeno nel loro scaturire originale, a ciò che ci separa e divide. Possiamo immaginare un Rembrandt italiano, un Poussin tedesco, un Giotto olandese? L'opera, il cartesianesimo, la composizione sapiente del ritratto di gruppo sarebbero potuti nascere altrove che in Italia, in Francia e in Olanda?

Ma è nel campo delle letterature che la situazione si rivela più chiaramente. Qui l'unità si trova più inestricabilmente radicata in quella molteplicità che è il nostro fardello più pesante e la nostra ricchezza più sicura. La musica, le arti, le idee (in quanto si lasciano separare dal discorso), non conoscono al loro irraggiamento alcuna frontiera prevedibile e costante. Succede

---

<sup>3</sup> Sull'argomento traduzione, cfr. Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione* (tr. it.), Einaudi, Torino 1965. [N.d.E].

altrimenti per le lettere, inchiodate una volta per sempre alla pluralità delle lingue, e le cui frontiere naturali non sono quelle della parola umana, ma quelle dell'idioma particolare che è servito loro da veicolo. Ed è precisamente in quanto portano questo segno intangibile del loro venire alla luce, che offrono, quando sono dell'Europa, la più fedele immagine dell'unità evasiva propria all'Europa.

Tale unità non si nutre che di diversità, la quale, evidentemente, non è in nessun luogo più apparente come in un campo tutto striato, tutto irto di frontiere linguistiche, le più naturali che ci siano, ma anche, in un certo senso, le più insormontabili. Le arti, la musica, il pensiero, per resistere al livellamento non dispongono che dello spirito; le lettere detengono la materia stessa del linguaggio, senza il quale esse non sono nulla e che le fa comunicare ogni momento con il contingente ed il particolare, con il sangue e il sudore degli uomini. Nulla potrebbe dimostrare l'unità dell'Europa sotto la sua vera luce come le sue letterature. Se sono unite, lo è contro i venti e le maree, lo è nonostante le lingue che non lo sono, e a dispetto di innumerevoli particolarità dovute in gran parte, precisamente, alla struttura diversa di quelle lingue, che determina sia il modo di versificazione, sia la qualità sonora delle parole, e le risorse della sintassi, fino alle sfumature del sentimento che si possono esprimere o no in quella tale letteratura. Se mille legami le uniscono lo stesso, se hanno tante cose in comune, quale espressione più perfetta si può desiderare di questa comunanza, così difficile da definire? L'unità dell'Europa traspare attraverso le sue lettere molto meglio che attraverso le sue lingue, che restano separate e hanno l'aria di riunirsi solo nel livellamento. Molto meglio anche che attraverso le nazioni prese in se stesse considerate da ogni punto di vista diverso da quello delle lettere.

Nulla di più vero: l'Europa è *nelle* nazioni. Ma già da quasi due secoli noi confondiamo nazioni e Stati, ed è per questo che i nostri nazionalismi minacciano la pace, e i nostri internazionalismi la cultura. Le nostre abitudini di pensiero sarebbero diverse se si orientassero secondo una prospettiva non politica, ma letteraria. Poiché la prima cosa da dire delle letterature nazionali dell'Europa è che le loro frontiere non coincidono con quelle degli Stati nazionali. Gli storici della letteratura francese sono obbligati a riservare un certo posto a scrittori svizzeri, belgi, canadesi; e per i Paesi di lingua tedesca, inglese o castigliana questo straripamento delle frontiere politiche è anche più evidente. D'altro canto, le letterature dialettali (particolarmente ricche in Italia) pullulano un poco dappertutto, e ci sono, l'abbiamo detto, due lingue letterarie in Belgio, in Finlandia, in Spagna e quattro in Svizzera (tre delle quali sono anche quelle delle tre grandi nazioni limitrofe), cosa che non può piacere ai politici che appartengono alla razza dei "terribili semplificatori". È necessario alzare una barriera tra la letteratura dei Francesi e quella di lingua francese, o bisogna, al contrario, chiamare letteratura inglese quella degli Stati Uniti, finché la sua lingua resta l'inglese? Né una cosa, né l'altra, perché la realtà sfugge, in questo settore, alle definizioni rigide e alle decisioni perentorie. Né la nazionalità (nel senso politico della parola), né la comunanza della lingua sono principi assoluti di unità nazionale, la quale è multiforme, si lascia interpretare in diverse maniere e comporta necessariamente un margine di incertezza. Scrivere la lingua di Schiller, questo conta; essere il concittadino di Guglielmo Tell, anche questo conta. Non dimentichiamo che quel tale scrittore è prussiano, e quell'altro bavarese, e un terzo è austriaco o svizzero, quando li chiamiamo tutti scrittori tedeschi. In letteratura, almeno, si può appartenere benissimo a più di una patria

per volta; e in altri settori diversi dalla letteratura è proprio su questo aspetto che si basa la speranza di un'Europa unita, poiché quando essa sarà attuata, ogni uomo (per variare il detto di Jefferson) «avrà nel suo cuore due patrie». La sua e la Francia, diceva; si dirà: la sua e l'Europa.

La natura reale e molto complessa delle appartenenze nazionali, oscurata dai privilegi grossolani della politica, appare chiaramente appena si considera qualche caso particolare. Sarebbe assurdo volere escludere Rousseau dalla letteratura francese, Grillparzer o Gottfried Keller dalla letteratura tedesca, ma sarebbe altrettanto assurdo annetterli senz'altro, senza tener conto di ciò che devono, l'uno e l'altro, all'ambiente e alle tradizioni del Paese in cui sono nati. Charles de Coster scriveva in francese, ma tutti saranno d'accordo se diciamo che la *Leggenda di Ulenspiegel* è un'opera più fiamminga che belga. Nessuno, d'altronde, ha considerato Leibniz come un pensatore francese, sebbene i suoi lavori più importanti siano scritti in francese. La stessa cosa è vera per Ciadajev che pure redasse in francese le *Lettere filosofiche* che lo resero celebre in Russia, o per William Beckford il cui *Vathek* è un'opera di lingua francese, ma di anima inglese. Ai nostri giorni, la Francia pare voler conservare per sé un certo numero di scrittori che non avevano il francese per lingua materna e che potrebbero essere rivendicati a rigore da altri Paesi. E la Spagna rivendicherà forse George Santayana, professore di filosofia a Harvard, maestro incontestato della prosa inglese e tuttavia rimasto spagnolo fino al midollo delle ossa? La Germania ha francamente rinunciato a contare tra i suoi Cecilia Böhrer von Faber (1796-1877) che, avendo passato la cinquantina, debuttò nelle lettere castigliane sotto il nome di Fernán Caballero e diventò verso la fine della sua

vita uno dei romanzieri, non il migliore, è vero, ma il più largamente conosciuto della Spagna, nonostante il suo primo romanzo fosse stato scritto e pubblicato in lingua tedesca, e che essa si servisse del tedesco e del francese per la prima stesura di qualcuna delle sue opere ulteriori.

Il più celebre tra questi passaggi di uno scrittore da una letteratura ad un'altra è quello di Joseph Conrad, cioè di Teodor Józef Konrad Korzeniowski che, prima di prender servizio nella marina mercantile britannica, parlava correntemente il francese e molto imperfettamente l'inglese, ma che era destinato a diventare scrittore, e grande scrittore, per la sola grazia della lingua inglese. In polacco, in francese non ha scritto nessuna opera di immaginazione; gli ci era voluto questo totale cambiamento di Paese, questo cambiamento di pelle definitivo perché la forza che era in lui prendesse infine coscienza di se stessa. Queste fughe, queste mutazioni sono per forza più frequenti in altri campi diversi da quello delle lettere, poiché è raro che sia concesso allo scrittore di fare un uso creativo di una lingua diversa dalla sua. Se gli inglesi hanno adottato in maniera così perentoria Händel (per Samuel Butler, il più divino e anche il più inglese dei musicisti) non è soltanto perché è vissuto nel loro Paese e perché è sepolto nell'Abbazia di Westminster, ma è anche perché c'è un'affinità "elettiva", reale tra la solennità bonaria e festosa dei suoi oratori e una certa sfumatura del sentimento religioso inglese che le cattedrali d'Oltre Manica riflettono così fedelmente. La pittura, da parte sua, ci offre un esempio anche più sorprendente poiché chi ha saputo dare una forma e un volto al selvaggio e mistico ardore della devozione spagnola, se non un cretese, che si chiama Theotokopoulos, erede delle tradizioni artistiche di Bisanzio, e che senza dubbio aveva dipinto delle icone prima di fare l'apprendista presso i Veneziani? Ma dal momento in cui entra in giuoco

il linguaggio, la compenetrazione reciproca delle forze creatrici delle nazioni incontra ostacoli così grandi che il solo fatto che essi possano essere superati è già significativo per se stesso. Se l'Europa non fosse una, se non ci fosse una letteratura europea, non si vedrebbe uno scrittore nascere in una nazione e riuscire a creare solo nella zona spirituale di un'altra, abbandonare il tesoro della sua lingua materna per acquistare quello, non meno prezioso (né tanto estraneo, dopo tutto), di un'altra lingua europea. Tutto sarebbe certamente più semplice, se non ci fossero che nazioni, o se le nazioni non ci fossero; ma quando cerchiamo di semplificarla, proprio allora l'Europa ci manca.

Non immaginiamoci questa letteratura europea come una somma; è una scelta. Bisogna vedere un luogo di incontro e di selezione, in preda a un trambusto continuo di cui è meglio definito il centro della periferia. Virtualmente, ogni opera che fa parte del patrimonio letterario di una nazione può ottenere un posto in quello dell'Europa, ma di fatto alcune di esse hanno atteso secoli prima di ottenerlo mentre altre vi sono state accolte di colpo, quando i loro autori erano ancora vivi. Similmente, le letterature nazionali, rispetto all'insieme, non potrebbero essere considerate come elementi uguali per qualità e per importanza, quantunque sarebbe stato quasi altrettanto sbagliato limitare la letteratura europea alle cinque o sei grandi letterature dell'Europa (come chiuderla nei limiti geografici di questa). Alcune opere, alcune letterature formano a un certo momento il suo nucleo centrale, altre ne sono lontane o emergono appena all'orizzonte, ma si produce costantemente un movimento nei due sensi, e se c'è una tendenza alla stabilità nel santuario centrale della vecchia Europa sacra, dal quale è poco probabile che siano mai sloggiati Dante e Shakespeare, la grande Europa, quella che non finisce mai di crescere, rimane un perpetuo campo di battaglia,



dove le potenze dominanti lottano per la supremazia. Un Ibsen è diventato autore europeo in un'epoca in cui le lettere norvegesi erano, per il resto dell'Europa, come inesistenti, poiché gli scrittori scandinavi, con rare eccezioni, vi erano entrati ancora più tardi degli scrittori russi.

Il Portogallo dal Seicento, l'Olanda dal Settecento, almeno secondo il nostro giudizio d'oggi, non hanno prodotto opere di importanza europea, benché tra gli scrittori del secolo scorso un Eça de Queiroz e un Multatuli abbiano superato una fama puramente locale. La Spagna da Garcilaso a Gracian, la Germania, durante il periodo limitato approssimativamente dalle date di nascita e di morte di Goethe, erano al centro della letteratura europea, salvo allontanarsene considerevolmente in altre epoche, senza giungere tuttavia alla periferia estrema. Bisogna ancora distinguere il valore europeo intrinseco di un'opera, e anche la gloria universale di un grande nome (incontestabili l'una e l'altra, nel caso di un Mickiewicz e di un Puskin) e l'influenza, l'azione effettiva di uno scrittore fuori dei confini del suo Paese (che in questi due casi, a eccezione dei Paesi slavi, rimane minima). Le ricchezze sono offerte a tutti; la consapevolezza di esse, la prospettiva secondo la quale esse sono viste variano secondo le nazioni.

Ciò che si afferma una volta di più, è la grande lezione della letteratura europea; le nazioni, né, in generale, le regioni, piccole o grandi, non si lasciano dissolvere nell'Europa. Il volto di un'opera, per quanto possa essere famosa e influente, cambia sempre, secondo le epoche e le regioni. Per quanto sia amata dappertutto, non lo è dappertutto per le stesse ragioni, né nello stesso modo. A casa sua, nel suo Paese, nell'ambiente della sua lingua originale, essa è sentita e compresa diversamente (non che ciò sia sempre meglio) che all'estero. Ogni popolo che impara a conoscerla di nuovo, la riceve in un contesto diverso, in

una prospettiva che non è quella del popolo vicino. In seno alla comunità stessa, le differenze nazionali non cessano di manifestarsi nel modo in cui l'eredità comune è ricevuta, giudicata, amministrata. Spesso le alleanze si stabiliscono piuttosto per contrasto che per affinità (intendendosi che in assenza di qualsiasi affinità il contrasto stesso sarebbe inesistente). L'abbiamo detto, lo ripetiamo: chi non si somiglia si unisce. L'unione feconda è solo quella di coloro che differiscono sufficientemente senza differire completamente. Solo così l'unità letteraria dell'Europa riesce ad essere l'immagine della sua unità vera e propria, di quella unità che esige la diversità e che senza questa sarebbe completamente diversa.

## Nota biografica

Wladimir Weidlé nasce a San Pietroburgo nel 1895. Figlio adottivo di un industriale di origine germanica, studia presso la scuola della Comunità riformata tedesca dal 1904 al 1911 e si iscrive quindi alla Facoltà di lettere della sua città natale, laureandosi in Storia. Dopo aver insegnato, dal 1918 al 1920, all'Università di Perm, diventa docente di Storia dell'arte medievale all'Università di Pietroburgo. Nel 1924, dopo gli anni della guerra e della rivoluzione, e la conseguente presa di potere da parte della dittatura sovietica, emigra in Francia, e si stabilisce a Parigi, dove risiederà fino alla morte, nel 1979.

La sua formazione avviene dunque negli anni dell'“età d'argento” della cultura russa (secondo una definizione che egli stesso contribuì a divulgare) e cioè negli anni in cui, superate le istanze ideologiche del positivismo e del moralismo dei decenni precedenti, si riscopre la libertà di pensiero e l'amore disinteressato per la bellezza. Fioriscono le scienze e le arti, il pensiero filosofico e religioso, la poesia. Sono gli anni dei grandi filosofi – Sergej Bulgakov, Nicolaj Berdjaev, Pavel Florenskij –, dei poeti, – Aleksandr Blok, Anna Achmatova – degli artisti del “Mondo dell'arte”, da Benois a Somov a Serov, dei *Balletti russi* di Djagilev. Mecenate illuminati (Morozov e Ščukin) promuovono la conoscenza dell'arte d'avanguardia; si riscopre la tradizione dell'icona.

Il giovanissimo Weidlé partecipa con fervore a quest'atmosfera di rinnovamento: scrive poesie, studia la pittura europea (trascorre giornate intere all'Ermitage), assiste alle prime esecuzioni di opere di Wagner, si accosta all'arte francese, viaggia in Germania e in Italia.

Rapporti di amicizia lo legano a poeti e scrittori, da Anna Achmatova a Vladimir Hodassevitch. Nei primi anni Venti inizia la sua attività di critico: interviene su Gide e Dostoevskij, si entusiasma per Paul Claudel, fa conoscere tra i primi in Russia il nome e l'opera di Marcel Proust – e allo stesso tempo lavora a una ricerca su Rembrandt.

A questi anni risale l'apertura culturale e la visione dell'arte che Weidlé svilupperà poi nella produzione successiva: un approccio che coinvolge tutte le arti, e una disposizione critica che rivendica, di fronte alla frammentazione analitica del formalismo contemporaneo, la necessità di una considerazione unitaria dell'opera d'arte intesa come nesso inscindibile di forma e contenuto, espressione dell'uomo compreso nella sua complessità e interezza.

Giunto a Parigi nel 1924, dopo un breve soggiorno in Finlandia, Weidlé ritrova nella capitale francese molti dei protagonisti di quel rinnovamento che la guerra e la rivoluzione avevano interrotto; fra questi lo stesso Hodassevitch insieme alla compagna Nina Berberova. Nonostante le difficoltà – comuni a tanti giovani che come lui avevano perso patria, famiglia, ambiente, e che si trovavano quasi sempre in condizioni economiche assai precarie – Weidlé riprende ben presto l'attività intellettuale. Pubblica articoli di storia, storia dell'arte, critica letteraria, costume, dapprima sulle riviste russe dell'emigrazione – «Vozroždenie», «Zveno», «Čisla» – e poi, a partire dal 1932, anche su quelle francesi – «Vie Intellectuelle», «Mois», «Nouvelles Littéraires», «Nouvelle Revue Française» – e stringe rapporti con scrittori e intellettuali quali Charles du Bos, Jacques Maritain, André Gide, Paul Valéry. All'inizio degli anni Trenta partecipa alle iniziative dello *Studio Franco-Russe*, un'occasione di incontro tra scrittori francesi e russi creata nel 1929 da Wsevolod de Vogt e Robert Sébastien, e inizia a collaborare alla rivista «Put» («La via»), organo principale del

pensiero dei filosofi religiosi dell'emigrazione, fondata da Nicolaj Berdjaev. Su invito di Sergej Bulgakov ottiene sempre nel 1932 un incarico di insegnamento di storia dell'arte e storia delle chiese occidentali presso l'Istituto di Teologia ortodossa Saint-Serge, incarico che manterrà fino al 1952.

Gli scritti pubblicati in questi anni sono guidati da una intensa e lucida riflessione sullo stato di crisi dell'arte, e della civiltà contemporanea, e sfociano nella pubblicazione nel 1936 di quello che rimarrà forse il suo libro più importante e significativo: *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, uscito presso Desclée de Brouwer nella collana "Les Îles" diretta da Gabriel Marcel (*Le api d'Aristeo. Saggio sul destino attuale delle lettere e delle arti*, Firenze, Edifir, 2017). Il libro venne tradotto in varie lingue; nel 1954 Weidlé ne pubblicherà presso Gallimard una seconda versione ampliata, ma che mantiene lo stesso titolo e l'impianto di fondo, versione che è stata riproposta da Bernard Marchadier nel 2002 per l'editore Ad Solem di Ginevra.

Sempre presso Gallimard esce nel 1949 *La Russie absente et présente*, saggio che in Italia Eugenio Montale saluta come un capolavoro e che varrà poi a Weidlé da parte di Ettore Lo Gatto il titolo di "storico geniale della Russia". Qui Weidlé ripercorreva la storia del proprio paese, dalle origini fino agli anni della dittatura sovietica, cercando di ritrovare, all'interno delle vicissitudini e delle fratture della sua storia, la costante che la caratterizzava: la sostanziale appartenenza della Russia all'Europa, e cioè a una tradizione in cui si fondevano le eredità spirituali dell'Antichità e del Cristianesimo. Era convinzione di Weidlé che la tragedia della nazione russa (nel momento in cui egli scriveva Stalin era al massimo della sua potenza) si sarebbe potuta superare solo con il ritorno ai valori rappresentati da quella tradizione.

Proprio dal desiderio di puntualizzare con sempre maggior chiarezza il significato della civiltà europea nasce il lungo saggio che qui riproponiamo: *Arti e lettere in Europa*. Il libro rappresenta il frutto di un interesse vivo in Weidlé fin dalla giovinezza, ma che l'esilio, prima, le tragiche vicende della seconda guerra mondiale, poi, avevano caricato di ben altra urgenza e importanza.

Con un andamento piano, discorsivo, quasi da conversazione colta, ma sostanziato da una conoscenza sterminata e allo stesso tempo puntualissima della storia, dell'arte e della letteratura dei maggiori paesi europei, Weidlé compie qui un viaggio alla ricerca del nucleo profondo dell'Europa: e lo riconosce, come indica fin dal sottotitolo, nella sua *unità nella diversità*, nell'armonia di caratteri diversi, e inalienabili, che costituisce l'essenza stessa della civiltà europea e la sua ragione di esistere in quanto incarnazione di una concezione umanistica in cui si fondono il pensiero classico e quello cristiano.

Il libro, in cui confluiscono numerosi saggi e articoli presentati dall'autore in varie occasioni, e probabilmente anche le ricerche per una *Storia dell'arte europea* a cui egli lavorava negli anni Quaranta per Gallimard, ma che poi non fu pubblicata, esce nel 1965 in prima (e unica, a quanto sappiamo) edizione italiana, presso Ferro di Milano, all'interno della collana "Europa una", con una prefazione di Carlo Bo. La traduzione di Luigi Dal Fabro è condotta su una versione francese che fino a questo momento non è stato possibile rintracciare.

L'uscita di questo saggio in Italia costituisce un'ulteriore testimonianza della buona accoglienza che il pensiero di Weidlé ebbe nel nostro paese soprattutto negli anni del dopoguerra (ma già negli anni Trenta aveva collaborato a riviste come "Pan" e "La nuova Italia"). Di lui scrissero più volte sia Montale che Agnoletti, con Ungaretti ci fu un rapporto epistolare, Giancarlo

Vigorelli gli pubblicò nel '44 come libretto a sé stante la parte centrale delle *Api d'Aristeo*, dedicata alla *Poesia pura*; presso Electa uscivano a Firenze negli anni Cinquanta i suoi volumetti sull'arte bizantina e sulle icone. Amico di storici dell'arte come Bernard Berenson e Roberto Salvini, Weidlé fu invitato in Italia a diversi convegni, di cui l'ultimo fu probabilmente quello romano del 1968, *Eternità e storia. I valori permanenti del divenire storico*, presentato da Luigi Pareyson.

Weidlé amò molto il nostro paese: vi si recò tutte le volte che gli fu possibile, e all'Italia, e in particolare al Rinascimento, sono dedicate alcune delle pagine più penetranti del libro sull'Europa.

Negli ultimi decenni della sua attività l'interesse per le arti e per la letteratura assunse in Weidlé un carattere più specificamente teorico: in una serie di scritti usciti in francese o in tedesco a partire dalla fine degli anni Cinquanta (*Biologie de l'art*, 1957; *Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt*, 1960; *L'œuvre d'art et l'objet esthétique*, 1960; *Vom Sinn der Mimesis*, 1961; *Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren*, 1966; *Die zwei "Sprachen" der Sprachkunst*, 1967) egli sviluppò le ragioni, e avanzò la proposta, di una teoria dell'arte "non estetica": teoria che rivendica all'arte il suo carattere essenziale di "linguaggio" come "tramite dell'inesprimibile", in senso goethiano, e che contiene implicazioni decisive sulla valutazione del significato dell'arte "contemporanea" e cioè su un problema di fondo della storia dell'arte, e non solo, del nostro tempo. In virtù di questa riflessione (le cui tappe fondamentali sono raccolte nel volume postumo *Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästetischen Kunsttheorie*, Mittenwald 1981), Weidlé è considerato il più importante teorico dell'arte nell'ambito dell'emigrazione russa.

Il pensiero di Weidlé, rivalutato oggi in Russia, è ancora poco noto al di fuori del suo paese d'origine. Per un primo approccio

alla sua figura si potranno utilmente consultare: A. Arjakovsky, *La Génération des penseurs religieux de l'émigration russe. La revue La Voie (Put')*, 1925-1940, Kiev-Paris 2002 (*The Way. Religious thinkers of the russian emigration in Paris and their Journal 1925-1940*, trad. di J. Ryan, Notre Dame, Indiana, 2013); B. Marchadier, *Préface*, in W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Genève 2002.; L. Livak, *Le Studio Franco-Russe (1929-1931)*, Toronto 2005; G. De Lorenzi, *Bernard Berenson, Wladimir Weidlé e Le api d'Aristeo. Un dialogo sul "destino attuale delle lettere e delle arti"*, Firenze 2015; Id., *Premessa a Le api d'Aristeo. Saggio sul destino attuale delle lettere e delle arti*, Firenze 2017. Da questi testi sono tratte le informazioni biografiche che abbiamo riportato.

Giovanna De Lorenzi



## INDICE

Capitolo primo	
<i>Misura e struttura</i>	5
Una civiltà tra le altre?	6
Ritorno a Erodoto	13
L'Europa nana e l'Europa gigante	21
Le suddivisioni arbitrarie	28
Unità, unione, unificazione	35
Capitolo secondo	
<i>La pluralità degli stili</i>	45
Pluralità nell'unità	46
La divergenza fondamentale	55
Settentrione e Mediterraneo	65
Minerva e il Centauro	72
Il polimorfismo europeo	81
Capitolo terzo	
<i>Le caratteristiche nazionali</i>	89
Natura e cultura	90
Popolo e cultura	96
Il miracolo spagnolo	104
Noi e quelli di fronte	115
L'inevitabile antitesi	128

Capitolo quarto	
<i>Gli inglesi nella loro isola</i>	145
Lo spirito dei giardini	146
La saggezza delle vecchie dimore	160
L'acclimatazione del gentiluomo	177
La redenzione del "nuovo ricco"	188
La Cattedrale sul prato	199
Capitolo quinto	
<i>La Francia nel cuore dell'Occidente</i>	211
La prima Europa francese	212
La seconda Europa francese	220
Forme letterarie e convenzioni sociali	228
Le eclissi dello splendore	236
La Francia tra le nazioni	244
Capitolo sesto	
<i>Diversità delle lingue, unità del linguaggio</i>	253
Comunanza innata e comunanza acquisita	254
Letteratura europea, letteratura universale	261
La Confederazione delle Lettere	269
L'Europa dei traduttori	278
L'unità letteraria dell'Europa	291
Nota biografica	299





*Titoli in collana*

**1.**

Giovanna De Lorenzi  
Bernard Berenson, Wladimir Weidlé e *Le api d' Aristeo*  
*Un dialogo sul "destino attuale delle lettere e delle arti"*

**2.**

Giuliano Ercoli  
I concetti di imitazione e di espressione  
nella teoria e nella storia delle arti figurative  
*Viatico per una storia della critica d' arte*

**3.**

Giorgio Castelfranco  
La pittura moderna  
*1860-1930*

**4.**

Wladimir Weidlé  
Le api d' Aristeo  
*Saggio sul destino attuale delle lettere e delle arti*

**5.**

Wladimir Weidlé  
Arti e lettere in Europa  
*Unità nella diversità*



Finito di stampare in Italia  
nel mese di luglio 2019  
da Pacini Editore Industrie Grafiche – Ospedaletto (Pisa)  
per conto di Edifir-Edizioni Firenze

