

ISBN 979-12-5480-037-9

Tiolo originale: *La République mondiale des Lettres*

© Éditions du Seuil, 1999 and 2008

© 2023 notttempo srl

notttempo, via Anfiteatro 9 - 20121 Milano

www.edizioninotttempo.it

Progetto grafico: Paper Paper

Copertina: Federica Principi

Impaginazione: Fabio Zenobi

Extrema Ratio

Una collana di letterature comparate e teoria della letteratura
a cura di

Federico Bertoni (Università di Bologna)

Francesco de Cristofaro (Università di Napoli Federico II)

Daniele Giglioli (Università di Trento)

Guido Mazzoni (Università di Siena)

Donata Meneghelli (Università di Bologna)

Simona Micali (Università di Siena)

Pierluigi Pellini (Università di Siena)

Pascale Casanova *La République mondiale delle lettere*

A cura e traduzione di Cecilia Benaglia

Postfazione di Franco Moretti

notttempo



Capitolo I Principi di una storia mondiale della letteratura

Una civiltà è un capitale la cui crescita può proseguire per secoli.
Paul Valéry, *La libertà dello spirito*¹

Mi dispiace non poter presentare qui un Catalogo più ampio delle nostre buone produzioni: non accuso di questa impossibilità la natura, essa non manca né di spirito né di genio, ma è stata tuttavia ritardata da cause che le hanno impedito di elevarsi al rango dei suoi vicini [...]. Ci vergogniamo di non poter uguagliare i nostri vicini in alcuni generi letterari e, lavorando instancabilmente, desideriamo recuperare il tempo che le nostre sentiture ci hanno fatto perdere [...]. Non imitiamo dunque i poveri che cercano di farsi passare per ricchi, conveniamo in buona fede sulla nostra indigenza; che ciò ci incoraggi piuttosto a conquistare attraverso i nostri lavori i tesori della Letteratura, il cui possesso porterà al suo apice la gloria nazionale.

Federico II di Prussia, *Della letteratura tedesca*

È ormai da molto tempo che gli stessi scrittori hanno cominciato a descrivere, seppure parzialmente e in modo molto variabile, le difficoltà legate alla loro posizione all'interno dell'universo letterario e i problemi specifici che si trovano a dover risolvere, in particolare le strane leggi dell'economia secondo cui è organizzato questo spazio. Ma la forza del diniego e del rifiuto è così grande in questo universo che i testi che hanno affrontato, da vicino o da lontano, le questioni che costituiscono una minaccia

¹ Paul Valéry, "La libertà dello spirito", in Id., *Sguardi sul mondo attuale e altri saggi*, trad. it. di F.C. Papparo, Adelphi, Milano 1994, p. 211.

per l'ordine letterario costituito, sono sempre stati immediatamente neutralizzati.

A partire da Joachim du Bellay sono stati numerosi coloro che hanno tentato, attraverso le loro opere, di sollevare il velo sulla violenza e sulle reali poste in gioco che sovrintendevano alle loro vite e alle loro specifiche lotte di scrittori. Non appena ci si fa un'idea realistica del funzionamento dell'universo letterario, molto spesso è sufficiente una lettura letterale di questi testi per scorgere la descrizione di un universo insospettato. Ma ogni termine preso in prestito dal linguaggio economico, ogni confessione che confermi l'esistenza di "mercati verbali" e di "guerre invisibili", come nell'opera di Chlebnikov, ogni evocazione di un "mercato di scambio mondiale universale"², come in Goethe, o di "ricchezze immateriali" e di un "capitale Cultura", come in Valéry, è rifiutata e smentita con forza dalla critica a favore di un'interpretazione metaforica e "poetica". Eppure, sono alcuni fra i protagonisti più prestigiosi del gioco letterario ad aver descritto, in epoche e luoghi molto diversi e in termini apparentemente disillusi, questa "economia spirituale", nelle parole di Paul Valéry, su cui si fonda la struttura dell'universo letterario. Da grandi strateghi dell'economia letteraria, questi scrittori hanno saputo fornirci un'immagine esatta, benché parziale, delle sue leggi, e creare strumenti di analisi della loro pratica letteraria completamente inediti - strumenti coraggiosi perché contrari a usi radicati. Il valore di alcune opere è inscindibilmente legato sia al loro contributo propriamente letterario, sia alle potenti analisi dirette verso se stesse e l'universo letterario di cui fanno parte. Detto questo, ogni creatore, anche il più dominato, cioè il più consapevole, se può comprendere e descrivere la sua posizione in questo

² Cfr. *infra*, pp. 54-55.

spazio, ignora però il principio generale e generatore della struttura, che lui descrive come un caso particolare. Ancorato a questo punto di vista, lo scrittore intravede una parte della struttura ma non l'universo letterario nella sua totalità, poiché la credenza letteraria ha come effetto quello di occultare il principio stesso del dominio letterario. Per raggiungere quindi una descrizione corretta della Repubblica internazionale delle Lettere, dobbiamo sì affidarci agli scrittori ma, al tempo stesso, radicalizzare e sistematizzare alcune delle loro intuizioni e idee più sovversive.

La "politica letteraria", come dice Valéry Larbaud, ha le sue vie e ragioni che la politica non conosce:

C'è una grande differenza fra la mappa politica e la mappa intellettuale del mondo. La prima cambia aspetto ogni cinquant'anni; è ricoperta da divisioni arbitrarie e incerte, e i suoi centri principali sono molto mobili. Al contrario, la mappa intellettuale si modifica lentamente e le sue frontiere presentano una grande stabilità [...]. Da qui deriva una politica intellettuale che non ha quasi alcun rapporto con la politica economica³.

Anche Fernand Braudel constata una relativa indipendenza dello spazio artistico nei confronti dello spazio economico (e quindi politico): se nel XVI secolo Venezia era la capitale economica, spiega, erano Firenze e il dialetto toscano a prevalere

³ Valéry Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Galimard, Paris 1936, pp. 33-34. [n.d.t.: passo non incluso nell'edizione italiana parziale del libro *Un vizio impunito, la lettura e altri scritti*, a cura di R. Campi, Alinea Editrice, Firenze 1999.]

da un punto di vista intellettuale; nel XVII secolo, Amsterdam diventa il maggior centro del commercio europeo, ma sono Roma e Madrid a trionfare in ambito artistico e letterario; nel corso del XVIII secolo, Londra si afferma come centro del mondo, ma è Parigi a imporre la sua egemonia culturale. "Alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX secolo", scrive Braudel, "la Francia, largamente dipendente dall'Europa economica, è indubbiamente il centro della letteratura e della pittura dell'Occidente; il primato musicale dell'Italia, e poi della Germania, si è esercitato in epoche durante le quali né l'una né l'altra nazione avevano il predominio economico dell'Europa; ancora oggi, la formidabile avanzata economica degli Stati Uniti non li ha collocati alla testa dell'universo letterario o artistico"⁴. La difficoltà nel comprendere il funzionamento di questo universo letterario sta in effetti nell'ammettere che le sue frontiere, le sue capitali, le sue vie e forme di comunicazione non coincidono completamente con quelle degli universi politici ed economici. Lo spazio letterario internazionale si è sviluppato durante il XVI secolo mentre la letteratura cominciava a configurarsi come un campo di conflitti, e da allora non ha cessato di allargarsi e svilupparsi: in parallelo all'emergere degli Stati europei si sono costituiti punti di riferimento, riconoscimenti e quindi rivalità. Inizialmente confinata in spazi regionali reciprocamente ermetici, la letteratura è divenuta nel tempo una questione di interesse comune. L'Italia del Rinascimento, forte delle sue origini latine, fu la prima potenza letteraria riconosciuta; seguita dalla Francia che, al momento della nascita della *Pleiade*, diede vita al primo abbozzo di uno spazio letterario transnazionale attraverso la contestazione del predominio

⁴ Fernand Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, t. 3: *I tempi del mondo (secoli XV-XVIII)*, cit., p. 49.

italiano e dell'egemonia latina; la Spagna, l'Inghilterra, quindi il resto dei paesi europei, a partire da "beni" e tradizioni letterarie diverse, sono entrati l'uno dopo l'altro nella competizione. I movimenti nazionalisti apparsi in Europa Centrale nel corso del XIX secolo hanno favorito nuove rivendicazioni del diritto all'esistenza letteraria. L'America del Nord e l'America Latina sono anch'esse entrate progressivamente nella concorrenza durante il XIX secolo; infine, con la decolonizzazione, tutti i paesi che erano rimasti esclusi fino ad allora dall'idea stessa di una letteratura autonoma (come era accaduto in Africa, in India e in Asia) rivendicarono a loro volta l'accesso alla legittimazione e all'esistenza letteraria.

La Repubblica mondiale delle lettere è dotata di un funzionamento specifico, di un'economia che genera gerarchie e violenze, e soprattutto di una storia. Quest'ultima, occultata dall'appropriazione nazionale (e quindi politica) pressoché sistematica dei fatti letterari, non è ancora mai stata veramente scritta. La sua geografia si è formata a partire dall'opposizione fra capitali letterarie (e quindi universali) e regioni che ne dipendono (sul piano letterario) e che si definiscono in base alla loro distanza estetica dalla capitale. Questa Repubblica si è infine dotata di specifiche istanze di consacrazione, uniche autorità legittime in materia di riconoscimento letterario, e incaricate di legiferare: grazie ad alcuni eccezionali scopritori di talenti, liberi dai pregiudizi nazionalistici, si è potuta instaurare una legge letteraria internazionale, garante di una specifica modalità di riconoscimento che non deve niente alle imposizioni, ai pregiudizi o agli interessi politici.

Ma questo immenso edificio, questo territorio percorso infinite volte è rimasto invisibile poiché fondato su una finzione accettata da tutti i protagonisti del gioco: la favola di un universo incantato, regno della creazione pura, il migliore dei

mondi possibili in cui si realizza, in piena libertà e eguaglianza, l'universale letterario. È proprio questa finzione, un credo fondatore proclamato nel mondo intero, che ha occultato fino a oggi la realtà delle strutture dell'universo letterario. Lo spazio letterario, centralizzato, rifiuta di riconoscere la propria "struttura diseguale", per riprendere i termini di Braudel, nonché il funzionamento reale della sua economia specifica, e questo in nome di una letteratura dichiarata pura, libera e universale. Ora, le opere venute dalle regioni meno dotate letterariamente sono anche le più improbabili, le più difficili da imporre a un pubblico di lettori: arrivano quasi per miracolo a emergere e a farsi conoscere. Il modello di una Repubblica internazionale delle lettere che qui presento si oppone quindi alla rappresentazione pacificata del mondo, cui ci si riferisce in genere con il nome di mondializzazione (o *globalization*). La storia (e l'economia) della letteratura proposta in questo studio è, al contrario, la storia delle rivalità letterarie che - a forza di rifiuti, di manifesti, di colpi di mano, di rivoluzioni, di cambi di direzione, di movimenti letterari - hanno fatto la letteratura mondiale.

LA BORSA DEI VALORI LETTERARI

Quando, nel 1939, Valéry volle descrivere la struttura degli scambi intellettuali usando i termini specifici di un' "economia spirituale", come la chiamò, sentì la necessità di giustificare il ricorso al vocabolario economico:

Come vedete, prendo a prestito il linguaggio della Borsa. Applicato a cose spirituali, può apparire bizzarro, ma credo che non ve ne sia uno migliore, e forse, anzi, che non ne esista altro

per esprimere relazioni di questo genere⁵, poiché, a rifletterci, sia l'economia spirituale sia l'economia sono molto agevolmente riducibili a un semplice conflitto di valutazioni⁶.

Continuava poi:

Affermo che esiste un valore chiamato "spirito", così come esiste un valore *petrolio*, *grano* o *oro*. Ho detto *valore* perché vi è valutazione, vi è stima del pregio e non manca la discussione sul prezzo che si è disposti a pagare per il valore in questione: *lo spirito*. Su di esso si può aver fatto un investimento; lo si può seguire, come dicono gli uomini della Borsa; se ne possono osservare le fluttuazioni su quella sorta di listino che è l'opinione generale in proposito. In base a tale listino, che trova spazio in tutte le pagine dei giornali, si può vedere come quel valore entri in concorrenza, qua e là, con altri. Vi sono, infatti, valori concorrenti [...]. Tutti questi valori, che salgono e scendono, danno vita al grande mercato delle cose umane⁷.

Scriveva inoltre: "Una civiltà è un capitale la cui crescita, come appunto quella di certi capitali, può proseguire per secoli, e che assorbe in sé interessi composti"⁸. Si trattava, secondo lui, di un "patrimonio, che deve accumularsi come una ricchezza naturale, di un capitale che deve costituirsi attraverso asse progressive della mente"⁹.

⁵ Corsivo mio.

⁶ Paul Valéry, "La libertà dello spirito", cit., p. 210.

⁷ Ivi, p. 209.

⁸ Ivi, p. 211.

⁹ Ivi, p. 220.

Se prolunghiamo la riflessione di Valéry applicandola più precisamente all'economia dell'universo letterario, possiamo descrivere la competizione nella quale sono impegnati gli scrittori e le scrittrici come un insieme di scambi la cui posta in gioco è il valore specifico interno allo spazio letterario mondiale, il bene comune rivendicato e accettato da tutti: ciò che Valéry chiama il "capitale *Cultura* o *Civiltà*" e che è anche il bene letterario. Valéry ritiene possibile l'analisi di questo valore specifico, che ha corso solo nel "grande mercato delle cose umane", è valutabile secondo le norme proprie dell'universo culturale, senza una comune misura con "l'economia economica", e il cui riconoscimento sarebbe la prova certa dell'esistenza di un universo intellettuale, mai nominato come tale, nel quale si organizzano degli scambi specifici.

L'economia letteraria si svilupperebbe quindi in un "mercato", per riprendere il termine di Valéry, cioè uno spazio in cui circolerebbe e si scambierebbe l'unico valore riconosciuto da tutti i partecipanti: quello letterario. Valéry, tuttavia, non è il solo ad aver intravisto e descritto, in questa forma apparentemente antiletteraria, il funzionamento del mondo della letteratura. Prima di lui, anche Goethe aveva abbozzato un disegno dell'universo letterario regolato da leggi economiche nuove, e aveva descritto un "mercato dove tutte le nazioni offrono le loro merci"¹⁰. Secondo Antoine Berman, "la comparsa di una *Weltliteratur* è contemporanea a quella di un *Weltmarkt*"¹¹.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, lettera a Carlyle, 1827, citata da Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 1997, p. 73.

¹¹ *Ibid.*

L'utilizzo deliberato del vocabolario commerciale ed economico in questi testi non era affatto metaforico, né per Goethe né per Valéry: Goethe teneva molto alla nozione concreta di "commercio delle idee fra i popoli"¹² ed evocava un "mercato di scambio mondiale universale"¹³. Al tempo stesso, ciò che gli stava a cuore era presentare i fondamenti di una visione specifica degli scambi letterari, libera dai presupposti ammantati di "incanto" che nascondono la realtà delle relazioni fra gli spazi nazionali, pur senza ridurre lo scambio a interessi esclusivamente economici o nazionalistici. È per questo che Goethe vedeva nel traduttore un attore centrale di questo universo, non solo in quanto intermediario, ma anche come creatore di "valore" letterario: "[...] e così bisogna considerare ogni traduttore", scriveva, "come un mediatore che si sforza di promuovere questo scambio spirituale universale che si dà per compito di far progredire questo commercio generalizzato. Cheché si possa dire dell'insufficienza del traduttore, questa attività resta non-dimeno uno dei compiti più essenziali e più degni di stima nel mercato di scambio mondiale universale"¹⁴.

"Di che cosa è composto il capitale detto *Cultura* o *Civiltà*?" insiste Valéry. "Innanzitutto tutto di cose, di oggetti materiali - libri, quadri, strumenti, ecc., che hanno la loro durata probabile, la loro fragilità, la loro precarietà di cose"¹⁵. Questi "oggetti materiali", nel caso specifico della letteratura, sono prima di

¹² Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Fracke Verlag, Berne 1946, p. 17.

¹³ Johann Wolfgang von Goethe, citato da Antoine Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 73.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Paul Valéry, "La libertà dello spirito", cit., p. 220.

tutto i testi repertoriati, archiviati e dichiarati nazionali, in altre parole i testi letterari riconvertiti in storia nazionale. Più una letteratura è antica e il suo patrimonio nazionale è importante, più sono numerosi i testi canonici che compongono, sotto forma di "classici", il pantheon scolastico e nazionale. L'anzianità è un elemento determinante del capitale letterario¹⁶: testimonia la "ricchezza", nel senso del numero di opere, ma anche e soprattutto la "nobiltà" di una letteratura nazionale, cioè la sua anteriorità, reale o presunta, rispetto ad altre tradizioni nazionali. Di conseguenza, la ricchezza di una letteratura è proporzionale al numero di opere dichiarate "classiche" (ovvero testi che si sottraggono alla rivalità temporale) o "universali" (cioè liberi dal sospetto di ogni particolarismo). I nomi di Shakespeare, Dante o Cervantes riassumono al tempo stesso sia la grandezza di un passato nazionale, attraverso la legittimità storica e letteraria che essi conferiscono a una letteratura nazionale, sia il riconoscimento universale della loro importanza (aspetto nobilitante e conforme, invece, all'ideologia non nazionalistica della letteratura). I "classici" sono il privilegio delle nazioni letterarie più antiche le quali, avendo costruito i propri testi fondatori come atemporali, e definito quindi il loro capitale letterario come non nazionale e non soggetto a logiche storiche, rispondono esattamente alla definizione che esse stesse hanno dato di cosa dev'essere necessariamente la letteratura. Il "classico"

¹⁶ Va da sé che, per precisare l'uso che Valéry fa della nozione di "capitale Cultura" o di capitale letterario, faccio riferimento alla nozione di "capitale simbolico" elaborata da Pierre Bourdieu (si veda in particolare l'articolo "Le marché des biens symboliques", in *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126) e a quella di "capitale letterario" da lui proposta nelle *Regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di A. Boscheri e E. Bottaro, il Saggiatore, Milano 2005.

incarna la legittimità letteraria in quanto tale, in altri termini ciò che è riconosciuto come *la* letteratura, l'unità di misura specifica a partire da cui si tracciano i limiti di quanto è riconosciuto come letterario.

Il "prestigio letterario" si radica anche in un "ambiente" professionale più o meno cospicuo: un pubblico scelto e colto, un'aristocrazia o una borghesia illuminate con i loro salotti, una stampa specializzata, collane letterarie prestigiose, editori ricercati, rinomati scopritori di talenti – la cui autorità è riconosciuta a livello nazionale e internazionale – e, ovviamente, scrittori celebri e rispettati, che si consacrano completamente alla scrittura, diventando, nei paesi molto ricchi dal punto di vista letterario, dei veri e propri "professionisti" della letteratura. Scrive Valéry:

Prestate attenzione a queste due condizioni. Anche il materiale della cultura, per essere un capitale, richiede l'esistenza di uomini che ne abbiano bisogno e che siano in grado di servirvene [...] e che sappiano [...] acquisire o esercitare quanto occorre di abitudini, disciplina intellettuale, convenzioni e pratiche necessarie per utilizzare l'arsenale di documenti e strumenti che i secoli hanno accumulato¹⁷.

Tale capitale si incarna quindi anche in tutti coloro che lo trasmettono, se ne appropriano, lo trasformano e lo (ri)attualizzano, nella forma di istituzioni letterarie, accademie, giurie, riviste, critici e scuole letterarie, la cui legittimità si misura sulla durata della loro storia, sulla quantità e sull'efficacia dei riconoscimenti che conferiscono. I paesi con una grande tradizione letteraria riattivano continuamente il proprio patrimonio

¹⁷ Paul Valéry, "La libertà dello spirito", cit., p. 220.

letterario attraverso tutti coloro che se ne considerano responsabili o che partecipano alla sua costruzione e conservazione.

Per precisare le analisi di Valéry, possiamo trarre profitto dagli "indicatori culturali" che Priscilla Parkhurst Clark ha messo a punto per comparare le pratiche letterarie di diversi paesi, utilizzandoli come indicatori obiettivi del volume di capitale nazionale: la studiosa esamina il numero di libri pubblicati ogni anno¹⁸, le loro vendite, il tempo medio di lettura, la quantità di sostegni economici ricevuti dagli scrittori, così come il numero di editori, di librerie, di ritratti di scrittori presenti sulle bancoposte o sui francobolli, di strade e piazze dedicate ad autori importanti, lo spazio riservato ai libri sui giornali, e infine il tempo consacrato ai libri nei programmi televisivi¹⁹. Si dovrebbe certo aggiungere a questa lista il numero delle traduzioni e soprattutto mostrare che "il concentrarsi [...] della produzione e della divulgazione delle idee", riprendendo le parole di Valéry²⁰, non riguarda esclusivamente la letteratura, poiché dipende in modo consistente dall'incontro fra scrittori, musicisti e pittori, in altre

¹⁸ Nel 1973, in Francia sono stati pubblicati 52,2 titoli ogni 100.000 abitanti, contro 39,7 negli Stati Uniti. L'inchiesta di Parkhurst Clark, fatta in più di 81 paesi, ha registrato fra i 9 e i 100 titoli ogni 100.000 abitanti; in oltre la metà dei paesi presi in esame (51) sono stati pubblicati meno di 20 titoli ogni 100.000 abitanti. Si veda Priscilla Parkhurst Clark, *Literary France: The Making of a Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1987, p. 217.

¹⁹ Ognuno di questi indicatori è stato studiato, in una prospettiva comparatista, in diversi paesi europei e negli Stati Uniti. Fra tutti i casi presi in considerazione, la Francia appare, di gran lunga, come la nazione più "letteraria", cioè quella in cui il volume di capitale è più grande.

²⁰ Paul Valéry, "Pensiero e arte francese", in Id., *Guardi sul mondo attuale*, cit., p. 171.

parole dall'unione di più tipi di capitali artistici che contribuiscono ad "arricchirsi" reciprocamente.

È anche possibile misurare, a contrario, l'assenza o la debolezza di capitale letterario nazionale nei paesi che ne sono meno forniti. Il critico letterario brasiliano Antonio Candido descrive nei seguenti termini ciò che chiama la "debolezza culturale" dell'America Latina, riferendola all'assenza di tutte le risorse specifiche appena elencate: prima di tutto, l'elevato livello di analfabetismo, che implica, scrive Candido, l'"inesistenza, la dispersione e la precarietà dei lettori disponibili, a causa del numero limitato di lettori e lettrici reali"; poi, l'"assenza di mezzi di comunicazione e di diffusione (case editrici, biblioteche, riviste, giornali); l'impossibilità per scrittori e scrittrici di consacrarsi pienamente al loro lavoro, svolto in genere come attività marginale o addirittura amatoriale"²¹.

Oltre alla sua storia più o meno di lunga data e alla sua consistenza, l'altra caratteristica rilevante del capitale letterario è di essere basato su giudizi e rappresentazioni. Tutto il "credito" accordato a uno spazio dotato di una grande "ricchezza immateriale" dipende, in effetti, dall'"opinione della gente", come dice Valéry, cioè dal grado di riconoscimento e legittimità che le persone sono disposte ad accordare. Conosciamo l'importanza conferita all'economia nei *Cantos* di Ezra Pound, che, nell'*ABC del leggere*, confermava l'esistenza di un'economia interna al mondo delle idee e della letteratura:

²¹ Antonio Candido, "Littérature et Sous-développement", in Id., *L'Échec et l'Échec. Essais de littérature et de sociologie*, Métailié-UNESCO, Paris 1995, pp. 236-237. Più avanti, nella descrizione che Kafka propone delle "piccole letterature" ritroveremo un'analisi della loro povertà specifica.

Ogni affermazione generale è come un assegno bancario emesso in banca: il suo valore dipende da ciò che lo garantisce. Se Rockefeller emette un assegno per un milione di dollari, è valido. Se lo emetto io, è uno scherzo, un inganno, non ha valore [...]. Lo stesso vale per gli assegni pagabili in cultura [...]. Voi non accettate, senza referenze, gli assegni di uno sconosciuto. In letteratura, il "nome" di uno scrittore è anche la sua referenza. Egli ottiene, dopo qualche tempo, credito²².

L'idea di un "credito"²³ letterario abbozzata da Pound permette di comprendere come, nell'universo letterario, il valore di un'opera è direttamente legato alla convinzione collettiva. Non appena uno scrittore diventa un "punto di riferimento" e il suo nome un valore sul mercato letterario, cioè quando si crede che ciò che egli produce abbia un valore letterario e viene dunque consacrato come scrittore, allora si comincia a "fargli credito". Il credito, o le "referenze" di Pound, non sono altro che il potere e il valore accordati a uno scrittore, o a un'istituzione, a un luogo o a un "nome", in virtù della convinzione collettiva. Si tratta quindi di ciò che lo scrittore crede di possedere, di ciò che si crede che egli abbia, e del potere che, credendogli, gli viene così conferito ("Noi siamo ciò che riteniamo di essere e ciò che si ritiene siamo", dice Valéry²⁴).

²² Ezra Pound, *L'ABC del leggere*, trad. it. di R. Quadrelli, Garzanti, Milano 1974, p. 20.

²³ La parola "credito" - dal latino *credere* - è sinonimo di "potere", "potenza", "considerazione", "autorità", "importanza".

²⁴ Paul Valéry, "Funzione e mistero dell'Académie", in Id., *Sguardi sul mondo attuale*, cit., p. 255.

L'esistenza del capitale letterario, al tempo stesso concreta e astratta, si fonda quindi esclusivamente sulla convinzione che lo rende possibile e sugli effetti concreti di tale fiducia. La credenza in quest'"oro spirituale", come lo chiama Valéry Larbaud, si pone a fondamento del funzionamento dell'intero universo letterario; in questo spazio tutti i giocatori, seppur dotati di capitale in quantità diseguali, ne accettano l'importanza e sono pronti a lottare per accrescerlo. Il capitale letterario riconosciuto da tutti è al tempo stesso ciò che gli attori in campo cercano di ottenere e ciò che riconoscono come condizione necessaria e sufficiente per accedere al gioco letterario mondiale; permette dunque di misurare le pratiche letterarie secondo una norma accettata come legittima da tutti. L'esistenza del capitale letterario è garantita, nella sua stessa immaterialità, dagli effetti oggettivamente misurabili che ne perpetuano la credenza, esercitati su tutti i partecipanti al gioco, e, in particolare, su coloro che sono più sprovvisti di capitale letterario. L'immenso guadagno che gli scrittori o le scrittrici "dominati" hanno trovato e tuttora trovano nel farsi pubblicare e riconoscere all'interno dei maggiori centri letterari - si pensi alla valorizzazione di un'opera attraverso la traduzione, alla reputazione conferita da certe collane o istituzioni divenute simbolo di eccellenza letteraria, o ancora al prestigio esercitato da alcune prefazioni - è un esempio degli effetti concreti della credenza letteraria.

La letterarietà

La lingua è una delle componenti principali del capitale letterario. È noto che la sociologia politica del linguaggio studia l'uso (e il "valore" relativo) delle lingue solo nello spazio politico-economico, ignorando ciò che definisce il loro capitale

linguistico-letterario nello spazio propriamente letterario, e che propongo di chiamare "letterarietà"²⁵. Come conseguenza del prestigio di testi scritti in determinate lingue, nel mondo letterario ci sono lingue considerate più letterarie di altre e che si ritiene incarnino la letteratura stessa. La letteratura è legata alla lingua al punto che si tende a identificare "la lingua della letteratura" (la "lingua di Racine" o la "lingua di Shakespeare") con la letteratura stessa. Una grande letterarietà attribuita a una lingua presuppone l'esistenza di una lunga tradizione che, a ogni generazione, ne raffina, modifica e rafforza la gamma delle possibilità formali ed estetiche; essa stabilisce e garantisce anche l'evidenza del carattere eminentemente letterario di ciò che si scrive in quella lingua, producendo in tal modo una sorta di "certificato" di garanzia letteraria.

Alle lingue vengono quindi attribuiti un valore ed effetti propriamente letterari (legati in particolare alle traduzioni), che sono irriducibili al loro mero capitale linguistico, in altre parole al prestigio legato al loro uso in ambito scolastico, politico o economico. Tale valore specifico va quindi distinto chiaramente da ciò che gli attuali analisi politici del "sistema linguistico mondiale"²⁶ descrivono come gli indici di centralità di una lingua. Il patrimonio linguistico-letterario, in quanto dipendente dalla storia della lingua e della nazione politica, come anche dalla letteratura e dallo spazio letterario, è legato ai procedimenti tecnici elaborati nel corso della storia letteraria, alle ricerche

²⁵ Intendendo questa nozione in modo molto vicino all'interpretazione che ne dà Jakobson: ciò che fa sì che una lingua o un testo siano letterari, o che possano essere considerati tali.

²⁶ Si veda Abram de Swaan, "The Emergent World Language System", in *International Political Science Review*, vol. 14, n° 3, luglio 1993.

formali, alle invenzioni poetiche o narrative, ai dibattiti teorici e stilistici che arricchiscono la gamma delle possibilità letterarie di una lingua. Di conseguenza, la "ricchezza" letteraria e linguistica si manifesta in modo ugualmente convincente sia nelle rappresentazioni che nei fatti, sia nelle credenze che nei testi.

Alla luce di queste considerazioni si comprende perché certi autori che scrivono in una lingua minoritaria possono tentare di introdurre, nella propria lingua nazionale, non solamente le tecniche, ma addirittura le sonorità appartenenti a una lingua considerata come letteraria. Nel 1789 Federico II, re di Prussia, pubblica a Berlino un breve saggio in francese (stampato poco dopo nella traduzione tedesca di un funzionario dello Stato prussiano) intitolato *Della letteratura tedesca. Sui difetti che le si possono imputare, le cause di questi e i mezzi per il suo miglioramento*²⁷. Così facendo, il monarca tedesco rende manifesta, in una corrispondenza straordinaria fra la lingua scelta e l'intento del libro, la dominazione specificamente letteraria che, alla fine del XVIII secolo, la lingua francese esercitava sulla letteratura tedesca²⁸. Accettando come ovvia la preminenza francese, e dimenticando al tempo stesso i grandi testi dei poeti e scrittori in lingua tedesca come Klopstock, Lessing, Wieland, Herder e Lenz, Federico II si consacra alla realizzazione di un piano per riformare il tedesco: un'operazione che considera necessaria per la nascita di una letteratura tedesca classica. Per portare a termine il suo programma di

²⁷ Federico II di Prussia, *De la littérature allemande (Über die deutsche Literatur. Die Mängel, die man ihr vorwerfen kann, deren Ursachen und die Mittel zu ihrer Verbesserung)*, 1780), Gallimard, Paris 1994.

²⁸ Tre anni più tardi (1783), Rivarol vincerà il concorso organizzato dall'Accademia di Berlino (presso la quale Federico stesso gli accorderà un posto) con il suo *Discours sur l'universalité de la langue française*.

“perfezionamento” della lingua tedesca, “semi barbara”, “grezza” e imputata di essere, in opposizione alle lingue “eleganti” e “raffinate”, “prolissa, difficile da maneggiare e poco sonora”, Federico II propone semplicemente di italianizzarla (o latinizzarla): “Noi abbiamo molti verbi ausiliari e attivi”, afferma, “che contengono sillabe finali sorde e sgradevoli come *sagen*, *geben*, *nehmen*: aggiungete a queste parole una *a* trasformandole in *sagena*, *gebena*, *nehmena* e vedrete che il loro suono sarà una carezza per le vostre orecchie”²⁹.

Seguendo un ragionamento simile, Rubén Darío, fondatore del Modernismo latino-americano³⁰, alla fine dell'Ottocento cercò di incorporare la lingua francese al castigliano, trasferendo, in altri termini, le risorse letterarie del francese nello spagnolo. La grande ammirazione del poeta nicaraguense per tutta la letteratura francese del suo secolo, Hugo, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendès ecc., lo sprona a realizzare ciò che chiama un “gallicismo mentale”. “L'ammirazione che provo per la Francia”, spiega in un articolo pubblicato su *La Nación* di Buenos Aires nel 1895, “è stata, fin dall'inizio, immensa e profonda. Il mio sogno era di scrivere in francese [...]. Ed ecco come, pensando in francese e scrivendo in un castigliano la cui purezza sarebbe stata approvata dagli accademici di Spagna, ho pubblicato il piccolo libro che avrebbe dato inizio all'attuale movimento letterario (sud)americano”³¹.

²⁹ Federico II di Prussia, *De la littérature allemande*, cit., p. 47.

³⁰ Si veda *infra*, pp. 191-193.

³¹ Citato da Gérard de Cortanze, “Rubén Darío ou le gallicisme mental”, in Rubén Darío, *Azul... Vaparráiso* 1888, *Guatemala* 1890, trad. fr. di M. Daireaux, La Différence, Paris 1991, pp. 15-16.

Il poeta Velimir Chlebnikov, che nella Russia degli anni Venti del Novecento si è adoperato affinché la lingua e la poesia russe accedessero al riconoscimento universale³², ha espresso la realtà di un'ineguaglianza letteraria fra le lingue facendo un preciso riferimento ai “mercati verbali”. Formulando con lungimiranza le disuguaglianze che caratterizzano gli scambi linguistici e letterari attraverso un'analogia economica sorprendentemente realistica, ha scritto:

Le lingue sono al servizio della causa dell'inimicizia, i loro suoni strani sono oggetti di scambio alla stregua di merci intellettuali; esse dividono l'umanità plurilingue in campi diversi in lotta fra loro per stabilire le tariffe doganali all'interno di mercati verbali, nei quali ogni lingua mira all'egemonia. In questo modo, le lingue come tali servono alla separazione dell'umanità e provocano delle *guerre invisibili*³³.

Bisognerebbe stabilire un indicatore di autorità letteraria che permetta di rendere conto delle lotte linguistiche alle quali, senza neanche esserne coscienti, tutti i partecipanti al “grande gioco” della letteratura prendono parte, per il fatto stesso di appartenere a un'area linguistica specifica e attraverso la mediazione dei testi, delle traduzioni, delle consacrazioni e delle scopi letterarie. Tale indicatore prenderebbe in considerazione la storia, la “nobiltà”, il numero di testi letterari scritti in

³² Il suo progetto estetico si è costruito sia su un'aperta opposizione all'“Occidente” e alla sua cultura, sia sulla rivendicazione di un'inalienabile identità “slava”.

³³ Velimir Chlebnikov, “Peintres du Monde!”, in Id., *Nouvelles du Je et du Monde*, a cura di J.-C. Lanne, Imprimerie nazionale, Paris 1994, p. 128. Corsivo mio.

una data lingua, il numero di testi riconosciuti universalmente e quello delle traduzioni. Dovremmo allora opporre alle lingue di "grande cultura" – dotate cioè di una grande letterarietà – le lingue di "grande circolazione". Le prime sono lette non solo da chi le parla, ma anche da chi pensa che coloro che scrivono o sono tradotti in queste lingue meritino di essere letti. Funzionano quindi come "permessi" per circolare nel mondo letterario, poiché attestano l'appartenenza a uno dei suoi centri.

Uno dei modi per stabilire questo indicatore e per misurare la forza propriamente letteraria di una lingua potrebbe essere l'applicazione all'universo letterario dei criteri utilizzati dalla sociologia politica – criteri obiettivi che permettono di misurare il ruolo di una lingua all'interno di ciò che Abram de Swaan definisce "il sistema linguistico mondiale in via di formazione"³⁴. Lo studioso considera l'insieme delle lingue mondiali come un sistema in formazione che trae la sua coerenza dal multilinguismo. Per de Swaan, si può dedurre la centralità (politica) di una lingua (ovvero il volume del suo capitale propriamente linguistico) dal numero di locutori plurilingue che la parlano: più sono numerosi i poliglotti che praticano una lingua, più la lingua è centrale, cioè dominante³⁵. In altre parole, anche nello spazio politico il numero di locutori di una lingua non è sufficiente per stabilire la sua centralità in un sistema descritto secondo una "rappresentazione floreale": cioè, una configurazione linguistica in cui tutte le lingue della periferia sono legate al centro dai poliglotti. Per de Swaan, la stessa "comunicazione potenziale", cioè l'estensione di un territorio linguistico, risulta sempre dalla "somma tra i locutori di una data lingua all'interno di tutti i

parlanti del (sotto-)sistema e i locutori di quella lingua fra i parlanti multilingue del (sotto-)sistema"³⁶. Nell'universo letterario, secondo la citata "configurazione floreale", in cui le lingue della periferia sono legate al centro dai poliglotti e dai traduttori. Questo ci permette di misurare la letterarietà di una lingua (la sua forza, il suo prestigio, il suo volume di capitale linguistico-letterario) non in base al numero di persone che scrivono o leggono in quella lingua, bensì a quello dei poliglotti letterari che la praticano (i protagonisti dello spazio letterario come gli editori, i mediatori cosmopoliti, gli scopritori di talenti...) e dei traduttori letterari – sia nel caso di importazione che di esportazione³⁷ – che fanno circolare i testi da o verso quella lingua.

Cosmopoliti e poliglotti

La presenza di importanti mediatori transnazionali, fini letterari e critici di pregio, è, in altre parole, un indicatore fondamentale di potenza letteraria. I grandi mediatori (spesso poliglotti) giocano in effetti il ruolo di agenti di cambio, "cambisti"

³⁶ "The product of the proportion of speakers of a language among all speakers in the (sub)system and the proportion of speakers of that language among the multilingual speakers in the (sub)system, that is, the product of its 'plurality' and its 'centrality', indicating respectively its size and its position within the (sub)system": *ivi*, p. 222.

³⁷ Si veda Valérie Ganne, Marc Minon, "Géographie de la traduction", in Françoise Barrer-Ducrocq (a cura di), *Traduire l'Europe*, Payot, Paris 1992, pp. 55-95. Gli autori distinguono fra "intraduzione", vale a dire l'importazione nella lingua nazionale fra testi letterari stranieri, e l'"extraduzione", ovvero l'esportazione di testi letterari nazionali.

³⁴ Si veda Abram de Swaan, "The Emergent World Language System", *cit.*

³⁵ *Ivi*, p. 219.

incaricati di esportare da uno spazio all'altro dei testi di cui, attraverso l'operazione di cambio stessa, stabilizzano il valore letterario. Valéry Larbaud, famoso cosmopolita e traduttore, descriveva i letterati del mondo intero come i membri di una società invisibile, i "legislatori", in qualche modo, della Repubblica delle lettere:

Esiste un'aristocrazia aperta a tutti, ma che in nessuna epoca è mai stata numerosa, un'aristocrazia invisibile, dispersa, priva di segni di riconoscimento, senza un'esistenza ufficialmente riconosciuta, senza diplomi e senza patenti, e tuttavia più brillante di ogni altra; senza potere temporale e che tuttavia detiene una considerevole potenza, e tale che ha retto il mondo e disposto dell'avvenire. Da essa sono nati i principi più autenticamente sovrani che la storia conosca, gli unici che dirigono, per anni, e in alcuni casi per secoli dopo la loro morte, le azioni di molti uomini.³⁸

Il potere specifico di questi "aristocrazia" artistica si misura quindi essenzialmente in termini letterari: la sua "forza consistere" è quella, tutta specifica, che le permette di stabilire ciò che è letterario, e di consacrare a colpo sicuro tutti coloro che designa come grandi scrittori. Quest'aristocrazia è investita del compito supremo di costituire il grande monumento della letteratura universale, di segnalare coloro che diventeranno dei "classici universali", ovvero gli scrittori che, in senso stretto, "fanno" la letteratura: la loro opera, in alcuni casi a distanza di secoli dalla loro morte, incarna la grandezza letteraria stessa, stabilisce il limite e la norma di quello che è e sarà letterario,

³⁸ Valéry Larbaud, *Un vizio impunito, la lettura e altri scritti*, cit., p. 61.

diventa, nel senso proprio del termine, il "modello" di tutta la letteratura futura.

Questa società di letterati, prosegue Larbaud, "è una e indivisibile a dispetto delle frontiere, e la bellezza letteraria, pittorica e musicale è per essa qualcosa di tanto vero quanto la geometria euclidea per la maggior parte degli uomini. Una e indivisibile poiché essa è, in ogni paese, ciò che vi è al contempo di più nazionale e di più internazionale: di più nazionale, perché incarna la cultura che ha unificato e formato la nazione, e di più internazionale, perché può trovare i propri simili, il proprio livello, il proprio ambiente solamente tra le élite delle altre nazioni [...]. E per questo che l'opinione a proposito di un qualunque libro francese espressa da un tedesco abbastanza letterato per conoscere il francese letterario coinciderà probabilmente con l'opinione dell'élite francese, e non con il giudizio dei non letterati francesi".³⁹ L'autorità di questi grandi mediatori, il cui immerita potere di consacrazione si misura sulla loro indipendenza, deriva quindi dall'appartenenza nazionale che è anche, parzialmente, garante della loro autonomia letteraria. Siccome rappresentano, secondo la descrizione di Larbaud, una società che ignora le divisioni politiche, linguistiche e nazionali, essi si conformano alla legge dell'autonomia letteraria contro le suddivisioni politiche e linguistiche (si tratta, afferma Larbaud, di un "universo uno e indivisibile a dispetto delle frontiere") e consacrano i testi secondo lo stesso principio dell'unità indivisibile della letteratura. Sottraendo i testi alle limitazioni e separazioni letterarie, impongono una definizione autonoma (cioè non nazionale, internazionale) dei criteri della legittimità letteraria.

È così che si può comprendere il ruolo della critica come creatrice di valore letterario. Paul Valéry, che vede nel critico un

³⁹ Ivi, p. 75.

esperto incaricato di valutare i testi, usa il termine "giudice"⁴⁰. Egli evoca "questi conoscitori, questi amatori inestimabili, che, se non creavano direttamente le opere, ne creavano però l'autentico valore; erano giudici appassionati, ma incorruttibili, per i quali o contro i quali era bello lavorare. Sapevano leggere: virtù che si è perduta. Sapevano capire, e anche ascoltare. Sapevano vedere. Ciò significa che quello che ritenevano giusto rleggere, riascoltare o rivedere si costituiva, grazie a tale riconferma, in *valore solido*. Il capitale universale ne era accresciuto"⁴¹. Dato che la competenza della critica è riconosciuta da tutti i protagonisti dell'universo letterario (compresi i più prestigiosi e autorevoli come Valéry), i suoi giudizi e verdetti (consacrazioni o stroncature) hanno effetti concreti e misurabili. Il riconoscimento di James Joyce da parte delle più alte istanze dell'universo letterario lo ha posto subito nella posizione di fondatore, trasformandolo in una sorta di "unità di misura" della modernità letteraria a partire dalla quale si è "stimato" il resto della produzione; al contrario, l'anatema contro Ramuz (che invece è stato probabilmente, con Céline, uno degli "inventori" dell'originalità nella narrazione romanzesca) lo ha relegato nel limbo dei ruoli secondari delle province letterarie francofone. L'enorme potere di stabilire quel che è letterario e quel che non lo è, di tracciare le frontiere di quest'arte, appartiene esclusivamente a coloro che si attribuiscono, e a cui si accorda, il diritto di legiferare in materia letteraria.

Come la critica, la traduzione è, in se stessa, valorizzazione o consacrazione, o ancora, come diceva Larbaud, "arricchimento":

⁴⁰ È anche il termine usato da Jean Cocteau per parlare, in tono irato, dei critici teatrali.

⁴¹ Paul Valéry, "La libertà dello spirito", cit., p. 221. Corsivo mio.

Mentre accresce la sua ricchezza intellettuale, [il traduttore] arricchisce la propria letteratura nazionale e fa onore al proprio nome. Non è impresa oscura e senza grandezza trasportare in una lingua e in una letteratura un'opera importante di un'altra letteratura⁴².

Il "valore (letterario) stabile" rappresentato dal riconoscimento della vera critica permette, afferma Paul Valéry, di "accretere il capitale (letterario) universale" favorendo l'annessionismo critico e il traduttore contribuiscono così ad accrescere il patrimonio letterario della nazione che dedicano. Il riconoscimento critico e la traduzione sono delle armi nella lotta per mezzo a favore del capitale letterario. Detto questo – come mostra il caso di Larbaud stesso – questi grandi intermediari sono ingenuamente investiti nella rappresentazione più pura, più destoricizzata, "denazionalizzata" e depoliticizzata della letteratura: sono i più fermamente convinti dell'universalità delle categorie estetiche attraverso cui valutano le opere. In altre parole, sono i principali responsabili dei fraintendimenti e controsensi che caratterizzano le consacrazioni dei centri (in particolare, lo si vedrà, nel caso parigino), controsensi che sono uno degli effetti della cecità etnocentrica dei centri.

Parigi, ville-littérature

In opposizione alle frontiere nazionali che producono la fede politica (e i nazionalismi), l'universo letterario produce la sua

⁴² Valéry Larbaud, *Un vizio impunito, la lettura e altri scritti*, cit., p. 94.

geografia e le sue divisioni proprie. I territori letterari sono definiti e delimitati in base alla loro distanza estetica dal luogo di "fabbricazione" e consacrazione della letteratura. Le città in cui si concentrano e accumulano le risorse letterarie diventano luoghi in cui si incarna il relativo credo, in altre parole diventano come centri di credito, "banche centrali" specifiche. Ramuz definiva Parigi "la banca universale dei cambi e degli scambi commerciali"⁴³ letterari. La costituzione e il riconoscimento universale di una capitale letteraria, cioè di un luogo dove convergono al tempo stesso un massimo di prestigio e un massimo di credenza letteraria, risultano dagli effetti reali che tale fede produce ed esercita. Essa esiste quindi due volte: nelle rappresentazioni e nella realtà dei suoi effetti misurabili.

Parigi, nonostante la rivalità permanente con Londra, è così diventata la capitale dell'universo letterario, la città dotata del maggiore prestigio letterario al mondo. Come dice Valéry, Parigi è una "funzione" necessaria della struttura letteraria⁴⁴. La capitale francese combina in effetti proprietà a priori antitetiche, che riuniscono in modo singolare tutte le rappresentazioni storiche della libertà. È una città che simboleggia la Rivoluzione, il rovesciamento della monarchia, l'invenzione dei diritti umani – tutto ciò che varrà alla Francia la sua grande reputazione di tolleranza verso gli stranieri e come terra d'asilo per i rifugiati politici. Ma è anche la capitale delle lettere, delle arti, del lusso e della moda. Parigi è quindi al tempo stesso capitale intellettuale, arbitra del buon gusto e luogo fondatore della democrazia politica (o reinterpretato come tale nella narrazione mitica

circolata nel mondo intero). Insomma, una città idealizzata nella quale è possibile proclamare la libertà artistica.

Libertà politica, eleganza e intellettualità compongono una specie di configurazione unica, una combinazione storica e mitica che ha permesso, nei fatti, di inventare e perpetuare la libertà dell'arte e degli artisti. In *Paris Guide*, Victor Hugo presentava la Rivoluzione Francese come il maggiore "capitale simbolico" della città, la sua vera specificità. Senza la Rivoluzione del 1789, dice Hugo, la supremazia di Parigi non si spiegherebbe:

Riflettete. Roma ha più maestà, Treviri è più antica, Venezia è più bella, Napoli ha più grazia, Londra ha più ricchezza. Che cosa ha dunque Parigi? La rivoluzione. [...] Parigi è il luogo della terra dove meglio si sente fremere l'immensa, invisibile, velatura del progresso⁴⁵.

Almeno fino agli anni Sessanta del Novecento, per molti stranieri l'immagine della capitale è stata a lungo tutt'uno con il ricordo della Rivoluzione, delle insurrezioni del 1830, 1848, 1870-71, della conquista dei diritti umani, della fedeltà al principio del diritto d'asilo, ma anche con i grandi "eroi" della letteratura. Georg Glaser scrive:

Nella mia piccola patria, il nome "Parigi" aveva un gusto di leggenda. Più tardi, le mie letture e le mie esperienze non le

⁴³ Charles-Ferdinand Ramuz, *Paris. Notes d'un Vaudois* (1938), Éditions de l'Aire, Lausanne 1978, p. 65.

⁴⁴ Paul Valéry, "Funzione di Parigi", in Id., *Scuola sul mondo attuale*, cit., pp. 121-124.

⁴⁵ Victor Hugo scrisse l'"Introduction" a *Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris 1867. L'opera, alla quale collaborarono 125 letterati e letterate, fu pubblicata sotto la direzione di Louis Ulbach poco dopo l'inaugurazione della seconda Esposizione universale di Parigi. L'edizione italiana del testo di Victor Hugo è *Parigi 1867*, trad. it. di A.M. Brogi, Edizioni Medusa, Milano 2002, pp. 37, 39.

tolsero questo fulgore. Era la città di Henri Heine, la città di Jean-Christophe, la città di Hugo, Balzac, Zola, Marat, Robespierre, Danton, la città delle barricate eterne e della Comune, la città dell'amore, della luce, dell'aria leggera, del riso e del piacere⁴⁶.

Altre città – in particolare Barcellona che, durante il periodo franchista, guadagnava una reputazione di tolleranza politica e di grande capitale intellettuale – possono riunire caratteristiche vicine a quelle di Parigi. Ma la capitale catalana gioca il ruolo di capitale letteraria solo sul piano strettamente nazionale, o al massimo linguistico, se si includono i paesi ispanofoni dell'America Latina. Mentre Parigi, grazie all'importanza delle sue risorse letterarie e all'eccezionalità della Rivoluzione Francese, gioca un ruolo anch'esso unico nella costituzione dello spazio letterario mondiale, nonostante la concorrenza con Londra. Nei "Passages" di Parigi, Walter Benjamin mostra che la rivendicazione della libertà politica, direttamente legata all'invenzione della modernità letteraria, è la particolarità storica della capitale francese: "Parigi rappresenta, nell'ordinamento sociale, il corrispettivo di ciò che il Vesuvio rappresenta nella sfera geografica. Un massiccio minaccioso, pericoloso, un giungo rivoluzionario sempre attivo. Ma come le pendici del Vesuvio, grazie alle stratificazioni di lava che lo ricoprono, si trasformarono in fruttiferi paradisiaci, così sulla lava delle rivoluzioni fioriscono, come in nessun altro luogo, l'arte, la vita mondana e la moda"⁴⁷. Benjamin evoca anche, nella sua corrispondenza, "la coppia

⁴⁶ Georg Glaser, *Secret et Violence*, Corrèa, Paris 1951, p. 157.

⁴⁷ Walter Benjamin, *Opere complete*, IX: I "passages" di Parigi, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 969.

maledetta" di Baudelaire e Blanqui, che simboleggia l'incontro per eccellenza, quasi personificato, tra letteratura e Rivoluzione.

Questa configurazione unica è stata rafforzata e messa in scena dalla letteratura stessa. La costruzione instancabile di scrittori romanzeschi e poetiche di Parigi nel XVIII secolo e soprattutto nel XIX secolo sono riuscite, di fatto, a rendere manifesto il carattere letterario della città. Esiste, scrive Roger Callois, una "rappresentazione favolosa di Parigi che i romandueterrail, hanno in particolar modo contribuito a mettere in circolazione"⁴⁸. Parigi è in effetti diventata letteratura al punto da entrare nella letteratura stessa, trasformandosi quasi in personaggio, in luogo romanzesco per eccellenza (*Il ventre di Parigi, Lo spleen di Parigi, I misteri di Parigi, Notre-Dame di Parigi, Papà Goriot, Splendori e miserie delle cortigiane, Illusioni perdute, La cuccagna...*). Instancabilmente descritta, raffigurata, riprodotta letterariamente, Parigi è diventata *La* letteratura. La sua descrizione letteraria ha moltiplicato e, soprattutto, proclamato ed esibito il suo credito, poiché arrivava a oggettivare e a "provare", in modo specifico e irrefutabile, la sua unicità. "La città dai centomila romanzi", secondo l'espressione dello stesso Balzac, incarna letterariamente la letteratura. E, come conseguenza della configurazione inseparabilmente letteraria e politica sulla quale si fonda la sua forza specifica, la sua rappresentazione per eccellenza è quella della Parigi rivoluzionaria. Le descrizioni letterarie delle insurrezioni popolari (in romanzi come *L'educazione sentimentale*, 1893, *I miserabili*, *L'insorto...*)

⁴⁸ Roger Callois, "Puissance du roman. Un exemple: Balzac", in *Id., Approches de l'Imaginaire*, Gallimard, Paris 1974, p. 234.

condensano tutte le rappresentazioni sulle quali riposa la leggenda parigina. Tutto avviene come se la città della letteratura fosse riuscita a convertire letterariamente alcuni eventi cruciali dell'universo politico, rafforzando ancora, attraverso questa metamorfosi, il credito e il capitale culturale di Parigi.

Le innumerevoli descrizioni della capitale francese, vero e proprio genere letterario inaugurato nel XVIII secolo, si sono col tempo codificate, diventando, secondo le parole di Daniel Oster, la "recita" parigina⁴⁹, un leitmotiv quasi immutabile nella forma e nel contenuto, che canta le glorie e le virtù della città mostrandola come un modello in scala ridotta dell'universo⁵⁰. Si può leggere la straordinaria ripetizione di questo discorso iperbolico su Parigi come la lenta ma sicura accumulazione del patrimonio letterario e intellettuale proprio della città, poiché la particolarità di questa "risorsa" simbolica è che si accresce ed esiste solo nel momento in cui viene proclamata come tale, nel momento cioè in cui le persone che ci credono diventano numerose e che questa "recita", a forza di essere ripetuta come un'evidenza, diventa, in qualche modo, una realtà⁵¹.

⁴⁹ Daniel Oster, "Paris-Guide. D'Edmond Texier à Charles Virmaître", in Daniel Oster, Jean-Marie Goulemot (a cura di), *Ecrire Paris*, Éditions Sésam-Fontation Singer-Polignac, 1990, p. 116.

⁵⁰ Balzac la descriveva come una "meraviglia mostruosa", "capo del mondo" e "cangiante regina delle città". Si veda anche Roger Caillois, "Puissance du roman. Un exemple: Balzac", cit., p. 237.

⁵¹ Mostrerò più avanti che il processo storico di accumulazione di capitale letterario proprio della Francia e di Parigi inizia molto prima del XIX secolo. In questo capitolo mi limito a evocare le conseguenze di una lunga storia che ha inizio nel XVI secolo e che sarà detagliata più avanti.

È per questa ragione che, in una quasi perfetta continuità storica, tutti i testi letterari, francesi e non, che hanno tentato di descrivere, comprendere e definire l'essenza di Parigi hanno ripreso, senza cambiarne una parola, l'eterno ritornello della sua unicità e universalità: questo esercizio di stile, costruitosi durante il XIX secolo fino almeno al 1860, è stato imposto a tutti coloro che aspiravano allo statuto di scrittore⁵². Così, nella prefazione alla celebre opera *Tableau de Paris* (1852), Edmond Texier non fa che riprendere i cliché più duraturi sulla città, descrivendola come "compendio dell'universo", "incarnazione dell'umanità in una città", "simposio cosmopolita", "grande Pandemonio" o "centro enciclopedico e universale"⁵³. La comparazione con le grandi capitali della storia universale è un altro fra i *topoi* più usati (e più triti e ritriti) per dare valore a Parigi. Valéry la comparerà ad Atene e Alberto Savinio a Delfi, l'ombelico del mondo⁵⁴; il romanista tedesco Ernst Curtius, nel suo *Essai sur la France*, preferisce dal canto suo il parallelo con Roma:

La Roma antica e la Parigi moderna sono i due soli esempi di un fenomeno unico: inizialmente metropoli politiche di un

⁵² Si veda Daniel Oster, Jean-Marie Goulemot, *La Vie parisienne. Anthologie des mémoires du XIX^e siècle*, Sand-Conti, Paris 1989, pp. 19-21.

⁵³ Citato da Daniel Oster, "Paris-Guide. D'Edmond Texier à Charles Virmaître", cit., p. 108.

⁵⁴ In "Congedo in lingua", Alberto Savinio scrive in francese, con tono ironico-deferente: "Non, les Grecs n'ont pas dégénééré [...]. C'est ici [à Paris] – centre idéal et point d'attraction de la Balcanie entière –, c'est ici que Delphes la sacrée a transporté ses mystères, ses opérations sédatives contre le courroux des dieux montagnards, et ce fameux *omphalos* grâce auquel elle avait mérité à juste titre le nom de nombril du monde..."; in Alberto Savinio, *Souvenirs*, Adelphi, Milano 2019 (versione e-book).

grande Stato, queste città hanno integrato sia la vita nazionale che la vita intellettuale del loro paese; poi, rafforzando il proprio ascendente, sono finite per diventare centri di cultura internazionale per l'insieme del mondo civilizzato⁵⁵.

Finanche il discorso ricorrente sulla distruzione apocalittica di Parigi – uno dei capitoli obbligatori di tutte le cronache ed evocazioni della città durante il XIX secolo⁵⁶ – permette di innalzarla, attraverso il destino tragico che le è assegnato, al rango delle grandi città mitiche come Ninive, Babilonia o Tebe: “Tutte le grandi città sono perite di morte violenta”, scrive Maxime Du Camp, “la storia universale è composta dai racconti della distruzione delle grandi capitali; si direbbe che questi corpi plebei e idrocefali debbano sparire nei cataclismi”⁵⁷. Evocare la distruzione di Parigi non è che un modo di accrescerne ulteriormente il prestigio e, sottraendola alla storia, di elevarla al rango di mito universale⁵⁸.

Roger Caillois, nel suo studio dedicato a Balzac, definisce Parigi come un mito moderno creato dalla letteratura⁵⁹. Per questa ragione, la cronologia storica importa poco: i luoghi comuni delle descrizioni parigine sono transnazionali e percorrono le

⁵⁵ Ernst Robert Curtius, *Essai sur la France* (1932), trad. fr. di J. Benoist-Mechin, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues 1990, p. 247.

⁵⁶ Daniel Oster, Jean-Marie Goulemot, *La Vie parisienne*, cit., p. 24.

⁵⁷ Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, 1869, citato da Daniel Oster, “Paris-Guide. D'Edmond Texier à Charles Virmâtre”, cit., p. 25.

⁵⁸ A questo proposito si veda anche Giovanni Macchia, *Le rovine di Parigi*, Mondadori, Milano 1985, in particolare la terza parte, pp. 371-409.

⁵⁹ Roger Caillois, “La ville fabuleuse”, in Id., *Approches de l'Imaginaire*, cit., p. 234.

epoche storiche, dando la misura della diffusione della credenza letteraria. Inoltre, le rappresentazioni letterarie di Parigi sono lontane dall'essere privilegio degli scrittori francesi. Al contrario, la credenza nell'onnipotenza specifica della capitale si diffonde nella letteratura del mondo intero: le descrizioni fatte dagli stranieri e importate nei loro paesi d'origine diventano dei veicoli della credenza nella letterarietà della città. Lo scrittore jugoslavo Danilo Kiš (1935-1989) racconta, in un testo del 1959, come la leggenda parigina con cui era stato cullato durante la sua giovinezza non era dovuta tanto alla letteratura e alla poesia francesi, che in ogni caso lui conosceva benissimo, quanto ai poeti jugoslavi o ungheresi:

D'un tratto mi rendo conto chiaramente che non ho costruito la Parigi dei miei sogni attingendo dai francesi, ma che, in modo strano e paradossale, è uno straniero che mi ha inoculato il veleno della nostalgia [...]. Penso a tutti quei naufraghi della speranza e del sogno che hanno gettato l'ancora in un porto di salvezza parigino: Maroš, Tin Ujević, Bora Stanković, Crnjanski [...]. Ma Ady⁶⁰ fu il solo che riuscì a esprimere e a mettere in versi tutte le nostalgie, tutti i sogni dei poeti che si sono prostrati davanti a Parigi come davanti a un'icona.

Danilo Kiš, in questo testo scritto durante il suo primo viaggio nella città, è probabilmente lo scrittore che ne ha meglio

⁶⁰ Endre Ady, poeta ungherese (1877-1919), fu uno dei capifila del movimento letterario formatosi attorno alla rivista *Nyugat*. Trascorse diversi anni a Parigi dove legò con i poeti simbolisti francesi. Corrispondente dalla Francia per diversi giornali ungheresi, è stato cronista della Parigi della Belle Époque e uno dei più grandi innovatori del pensiero e della poesia ungheresi. Kiš aveva tradotto le sue poesie, che per molti anni cercò di far pubblicare.

evocato questa visione interamente letterarizzata – la convinzione, cioè, di accedere al luogo stesso della letteratura:

A Parigi non sono arrivato come straniero, ma come qualcuno che si reca in pellegrinaggio nei paesaggi intimi dei propri sogni, arrivando in una Terra nostalgica [...]. Il Passage des Panoramas e gli ospizi di Balzac, il “ventre di Parigi” naturalista di Zola, lo spleen della Parigi baudelairiana dei *Piccoli poemi in prosa*, le sue vecchie e le sue meticce, i ladri e le prostitute nel profumo amaro dei *Fiori del male*, i salotti e le vetture di Proust, il ponte Mirabeau di Apollinaire [...], Montmartre, Pigalle, Place de la Concorde, il boulevard Saint-Michel, gli Champs-Élysées, la Senna [...], tutto questo non erano che pure tavolozze impressioniste illuminate dal sole e i cui nomi riscaldavano il mio sogno [...]. I miserabili di Hugo, le rivoluzioni, le barricate, i frastuoni della storia, la poesia, la letteratura, il cinema, la musica, tutto ciò si agitava in me e fremeva nella mia testa da molto prima che mettessi piede sul suolo parigino⁶¹.

Anche Octavio Paz, in *In India*, evoca la sua scoperta di Parigi alla fine degli anni Quaranta del Novecento e mostra come avesse rappresentato per lui una sorta di materializzazione di ciò che, se rimasto di natura puramente letteraria: “La mia era tanto un’ esplorazione quanto un riconoscimento”, scrive. “Nel corso di quelle lunghe passeggiate scopriro angoli e quartieri ignoti, ma al tempo stesso ne riconoscevo altri, mai visti, letti in romanzi e poesie. Per me Parigi era una città, più che inventata,

ricostruita dalla memoria e dalla fantasia”⁶². Lo scrittore spagnolo Juan Benet testimonia a suo modo la stessa attrazione:

Credo di poter affermare che, fra il 1945 e il 1960, Parigi polarizzava ancora tutta l’attenzione dei creatori e degli studenti [di Madrid] [...]. Gli echi della cultura del periodo fra le due guerre ormai ci arrivavano solo in sordina, ma Parigi restava sempre Parigi, e nonostante la sconfitta, la cultura francese occupava ancora il posto privilegiato tradizionalmente riservato dai liberali spagnoli [...]. Parigi conservava un po’ del fascino variegato che esercitava dal 1900: non solo era l’unico luogo in cui si poteva studiare, ma anche una scuola insospettabile per un uomo di mondo incapace di accontentarsi della goffa ingenuità spagnola.

Riassumendo i due tratti caratteristici di Parigi – la sua dimensione politica e intellettuale – Benet continua:

In più, dopo la guerra si aggiunsero nuovi motivi di fascino: da un lato, l’ospitalità verso i militanti antifranchisti e la possibilità di continuare, da Parigi, la lotta ideologica contro la dittatura; dall’altro, la furiosa e notturna modernità dell’esistenzialismo il quale, non trovando rivali, era destinato a dominare a lungo sull’anticonformismo universitario⁶³.

Questo accostamento improbabile ha reso Parigi, in Francia e nel resto del mondo, la capitale di una Repubblica senza

⁶² Octavio Paz, *In India*, trad. it. di I. Carmignani, Guanda, Parma 2001, p. 9.

⁶³ Juan Benet, *L’Autonne à Madrid vers 1950*, trad. fr. di M. de Lope, Noël Blandin, Paris 1989, pp. 66-67.

⁶¹ Danilo Kiš, “Excursion à Paris”, in *Nouvelle Revue Française*, n° 525, ottobre 1996, pp. 88-115.

frontiere né limiti, patria universale immune da ogni patriottismo, regno della letteratura che si costituisce contro le leggi comuni degli stati, spazio transnazionale i cui soli imperativi sono quelli dell'arte e della letteratura. In altre parole, Parigi è diventata la capitale della Repubblica universale delle lettere. "Qui", scrive Henri Michaux a proposito della libreria di Adrienne Monnier, uno dei luoghi parigini più importanti per la consacrazione letteraria, "si trova la patria di chi non ha trovato una patria, le anime che errano liberamente"⁶⁴. Parigi diventa quindi la capitale di coloro che si proclamano senza nazione e al di sopra delle leggi politiche, cioè gli artisti. "Nell'arte non ci sono stranieri", diceva Brancusi a Tzara durante una riunione alla Closerie des Lilas nel 1922⁶⁵. Nelle evocazioni di Parigi, l'apparizione quasi sistematica del tema dell'universalità è uno degli indizi più probanti del suo statuto globalmente riconosciuto di capitale letteraria. È proprio perché questa universalità viene (quasi) unanimemente attribuita che Parigi è investita di un potere di consacrazione universale, che ha a sua volta degli effetti tangibili sulla realtà. Larbaud, in *Paris de France*, faceva il ritratto del cosmopolita ideale (di cui, all'epoca della stesura del libro, lo scrittore poteva riaffermare l'autonomia, dopo la chiusura nazionalista della Prima Guerra Mondiale). Si tratta, scriveva, "del parigino il cui orizzonte si estende ben al di là della propria città; che conosce il mondo e la sua diversità, che conosce come minimo il suo continente, le isole vicine [...] e che non si accontenta di essere di Parigi [...]". E tutto ciò per

⁶⁴ Henri Michaux, "Lieux lointains", in *Mercure de France*, n° 1109 (*Le Souvenir d'Adrienne Monnier*), 01/01/1956, p. 52.

⁶⁵ Alexandra Parigoris, "Brancusi: en art il n'y a pas d'étrangers", in André Kaspi, Antoine Marès (a cura di), *Le Paris des étrangers*, Imprimerie nationale, Paris 1989, p. 213.

La maggior gloria possibile di Parigi stessa, affinché nulla le sia straniero, affinché sia in contatto permanente con tutta l'attività del mondo, e cosciente di questo contatto, affinché diventi così la capitale di una sorta di Internazionale intellettuale, al di sopra di tutte le politiche 'locali', sentimentali o economiche"⁶⁶.

Alla credenza nella sua letteratura e nel suo liberalismo politico, si aggiunge così la fede nell'internazionalismo artistico di Parigi. L'universalità proclamata incessantemente che, in una sorta di circolazione e contaminazione di cause ed effetti, ha fatto di questa città il centro intellettuale del mondo, produce due tipi di conseguenze: da un lato conseguenze immaginarie, che contribuiscono a costruire e consolidare la mitologia parigina, dall'altro conseguenze reali — come l'afflusso di artisti stranieri, rifugiati politici o artisti isolati che arrivano a Parigi in cerca di una "formazione" —, senza che sia possibile individuare sempre quali delle due siano conseguenze delle altre. I due fenomeni, infatti, si confondono e si moltiplicano, e ognuno contribuisce a rafforzare l'altro dandogli l'appoggio di cui ha bisogno. Parigi è doppiamente universale: nella credenza nella sua universalità e negli effetti reali che tale credenza produce.

La fede nel potere e nell'unicità di Parigi ha provocato, in effetti, un'immigrazione massiccia, e la visione della città come compendio dell'universo (che appare oggi il versante più marginale del discorso su Parigi) è l'attestazione del suo cosmopolitismo reale. La presenza di grandi comunità straniere che vi si installarono fra il 1830 e il 1945 (polacchi, italiani, cechi e slovacchi, tedeschi, armeni, africani, latino-americani, giapponesi, russi, americani ecc., rifugiati di ogni campo politico e artisti venuti dal mondo intero per entrare in contatto con la

⁶⁶ Valéry Larbaud, "Paris de France", in Id., *Jaune, blue, blanc*, cit., p. 15.

prestigiosa avanguardia francese, i quali incarnano esattamente l'improbabile sintesi fra l'asilo politico e la consacrazione artistica⁶⁷), rende effettivamente Parigi una nuova "Babele", una "Cosmopolis", un incrocio mondiale dell'universo artistico.

La libertà associata alla capitale letteraria trova la sua incarnazione nella "vita di bohème", e infatti la tolleranza nei confronti della vita artistica è una delle caratteristiche più enfatizzate della "vita parigina". Nella sua autobiografia Arthur Koestler, fuggito dalla Germania nazista e arrivato nel 1935 a Zurigo via Parigi, compara così le due città:

[...] trovammo che era più difficile essere poveri a Zurigo che a Parigi. Sebbene fosse la più grande città della Svizzera, Zurigo aveva un'atmosfera intensamente provinciale, saturata di prosperità e retitudine. Essere poveri a Montparnasse poteva essere considerato divertente, un'eccentricità da *bohémien*; ma Zurigo non aveva né un Montparnasse, né i *bistrots* economici, né quel genere di umorismo. In questa linda rispettabile e ordinata città, la povertà era solo umiliante; e anche se non facevamo più la fame, eravamo davvero molto poveri.⁶⁸

L'opposizione con la vita zurighese permette di comprendere una delle grandi attrattive di Parigi per gli artisti del mondo intero: come conseguenza di una concentrazione unica di capitale specifico e di un connubio eccezionale fra libertà politica, sessuale ed estetica, Parigi rende possibile ciò che viene

⁶⁷ A proposito delle comunità straniere installatesi a Parigi, si veda anche Christophe Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento: saggio di storia comparata europea*, a cura di R. Perici, il Mulino, Bologna 2002.

⁶⁸ Arthur Koestler, *La scrittura invisibile: autobiografia 1932-1940*, trad. it. di P. Tonon, il Mulino, Bologna 1991, p. 323.

chiamata una "vita d'artista", in cui la povertà può essere elegante ed eletta.

Quasi fin dall'inizio, si arriva a Parigi anche per rivendicare e proclamare nazionalismi politici e inaugurare letterature e arti nazionali. La città diventa la capitale politica dei polacchi a seguito della "grande emigrazione" del 1830, e quella dei nazionalisti cechi in esilio a partire dal 1915. I giornali a carattere nazionale vi proliferano, organi di rivendicazione delle indipendenze nazionali come *El Americano*, fondato nel 1872, che sostiene il nazionalismo ispano-americano, o *La Estrella del Chile*, o ancora *La República cubana*, organo del governo repubblicano cubano installatosi a Parigi, fondato nel 1896⁶⁹. Nel 1914, la colonia ceca lancia il giornale nazionalista *Na Zdar* e, un anno dopo, *L'Indépendance tchécoslovaque*, organo ufficiale ceco⁷⁰. Il critico d'arte americano Harold Rosenberg, nel 1950, afferma che, paradossalmente, "siccome Parigi era l'opposto del nazionalismo artistico, l'arte di ogni paese poté progredire attraverso Parigi". Egli enumera così, un po' alla maniera di Gertrude Stein, ciò che considera il debito americano nei confronti della città:

A Parigi, la lingua americana trovò la misura della poesia e dell'eloquenza: la critica seppè valutare e apprezzare l'arte popolare e la musica americana, la tecnica cinematografica di Griffith, lo stile delle case New England e delle prime

⁶⁹ Cfr. Christiane Sérís, "Microcosme dans la capitale ou l'histoire de la colonie intellectuelle hispano-américaine à Paris entre 1890 et 1914", in André Kaspi, Antoine Marès (a cura di), *Le Paris des étrangers*, cit., pp. 299-312.

⁷⁰ Cfr. Antoine Marès, "Tchèques et Slovaques à Paris: d'une résistance à l'autre", ivi, pp. 73-89.

macchine yankee, i disegni con la sabbia dei Navajo, i cortili di Chicago e dell'East Side⁷¹.

Questa specie di riappropriazione nazionale, autorizzata in qualche modo dalla "neutralità" o dalla "denazionalizzazione" di Parigi, è sottolineata anche dagli storici dell'America Latina, che hanno mostrato come gli intellettuali provenienti dai paesi latino-americani abbiano "scoperto" un'identità nazionale a Parigi, e più in generale in Europa. Il poeta brasiliano Oswald de Andrade "scopri con meraviglia il proprio paese dall'alto di un atelier di Place Clichy - ombelico del mondo", scrive Paulo Prado nel 1924⁷², mentre il poeta peruviano César Vallejo esclama: "Sono partito per l'Europa e ho imparato a conoscere il Perù"⁷³.

È a Parigi che Adam Mickiewicz (1798-1855) scrive *Pan Tadeusz*, che viene oggi considerata la principale epopea nazionale polacca. Jókai (1825-1904), uno degli scrittori ungheresi più letti nel suo paese fino agli anni Sessanta, scriveva nelle sue memorie: "Eravamo tutti francesi, non leggevamo altro che *La marine*, Michelet, Louis Blanc, Sue, Victor Hugo e Béranger, e i soli poeti inglesi o tedeschi che ci apparivano interessanti erano Shelley o Heine, entrambi rifiutati dalle loro nazioni, inglesi o tedeschi solo per la lingua, ma francesi nello spirito"⁷⁴. Per il poeta americano William Carlos Williams, Parigi è la "Mecca

⁷¹ Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, a cura di G.P. Brega, Feltrinelli, Milano 1964, p. 171.

⁷² Mario Carelli, "Les Brésiliens à Paris de la naissance du roman-tisme aux avant-gardes", in André Kaspi, Antoine Marès (a cura di), *Le Paris des étrangers*, cit., p. 290.

⁷³ Citato da Claude Gymbeman, Claude Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Nathan, Paris 1997, p. 11.

⁷⁴ Citato da Anna Wessely, "The Status of Authors in XIXth Century Hungary: The Influence of the French Model", in Graziella Pagliano,

artistica"; il poeta e scrittore giapponese Kafu Nagai (1879-1959), al suo arrivo nella città nel 1907, si prosternò davanti alla tomba di Maupassant. Il "Manifesto del Futurismo" italiano firmato da Marinetti è pubblicato su *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, ancor prima di essere tradotto in italiano sulla rivista milanese *Poesia*. Manuel de Falla, che terminò i suoi giorni a Parigi fra il 1907 e il 1914, dichiarò nella sua corrispondenza: "Per tutto ciò che riguarda il mio mestiere, la mia patria è Parigi"⁷⁵. Parigi è la "Babele nera" per i primi intellettuali africani e antillani che arrivarono nella capitale negli anni Venti del Novecento⁷⁶.

La "fede" in Parigi è così grande che, in certe parti del mondo, alcuni scrittori decidono di scrivere in francese: come il brasiliano Joaquim Nabuco (1849-1910) che, nel 1910, scrisse in francese un'opera teatrale in alessandrini sui problemi di coscienza di un alsaziano dopo la guerra del 1870 (*L'Optim*); si era brasiliano favorevole all'abolizione della schiavitù), a César Moro e ad Alfredo Gangotena (poeta ecuadoriano, amico di Michaux, che visse a lungo a Parigi). Il romanziere brasiliano Machado de Assis considerava il popolo francese come "il più democratico del mondo" e fu lui a far conoscere in Brasile *La marine* e Alexandre Dumas.

Il fascino esercitato da Parigi in America Latina raggiunge il suo apogeo alla fine del XIX secolo: "Fin dalla mia più tenera

Antonio Gomez-Moriana (a cura di), *Écrire en France au XIX^e siècle*, Éditions du Préambule, Montréal 1989, p. 204.

⁷⁵ Lettera del 12 febbraio 1923 al pittore Zuloaga, inviata da Graciana, citata in Danièle Pistone, "Les musiciens étrangers à Paris au XIX^e siècle", in André Kaspi, Antoine Marès (a cura di), *Le Paris des étrangers*, cit., p. 249.

⁷⁶ Si veda Philippe Dewitte, "Le Paris noir de l'entre-deux-guerres", *ibid.*, pp. 157-181.

infanzia”, scrive Darío, “ho sognato così tanto Parigi che, quando pregavo, chiedevo a Dio di non lasciarmi morire senza prima avermi dato la possibilità di conoscere questa città. Parigi era per me come un paradiso dove si poteva respirare l'essenza della felicità”⁷⁷. È la stessa nostalgia – alimentata da una straordinaria fede internazionale nella città – evocata dal poeta giapponese Sakutarō Hagiwara (1886-1942) ed espressa nei versi seguenti:

Ah! Vorrei andare in Francia
Ma la Francia è troppo lontana
Con una giacca nuova almeno
Partiamo verso la libera eranza.
Quando il treno passerà sotto la montagna
Appoggiato alla finestra azzurro cielo
Solo penserò a cose felici
L'alba di un mattino di maggio
Seguendo i capricci del cuore, germogli d'erba che crescono⁷⁸.

È per via dell'ammirazione nei confronti del poeta Mistral che Lucila Godoy decide di chiamarsi Gabriela Mistral. Nel 1945, riceve il primo Premio Nobel della letteratura latino-americana per un'opera i cui modelli furono interamente europei e nella quale cantava “i villaggi sul Rodano, estenuati dall'acqua e dalle cicale”. Nel 1871, Walt Whitman scrisse un inno alla Francia sconfitta del 1870, pubblicato in *Foglie d'erba* e intitolato “O stella di Francia”, nel quale ritroviamo tutte

⁷⁷ Rubén Darío, *Obras Completas*, Aguado, Madrid 1950-55, t. 1, p. 102.

⁷⁸ Citato da Haruhisa Kato, “L'image culturelle de la France au Japon”, in *Dialogues et Cultures*, n° 36, 1992, p. 39.

le rappresentazioni mitiche di Parigi e la seguente immagine della città:

[...] simbolo [...]
Della lotta e dell'audace furia divina per la libertà,
Delle aspirazioni verso il lontano ideale, degli entusiastici sogni di fratellanza,
Del terrore per il tiranno e il prete.
[...]
Terra strana, appassionata, burlesca, frivola⁷⁹.

Accumulare qui queste dichiarazioni di ammirazione per Parigi non significa cedere a una forma di etnocentrismo o, peggio ancora, di nazionalismo; il mio scopo è, al contrario, condividere la constatazione degli effetti del prestigio parigino, che ha sorpreso anche me nonostante le mie resistenze. Inoltre, è chiaro che questa posizione dominante di Parigi produce spesso una cecità specificamente francese, in particolare nei confronti dei testi provenienti dalle regioni del mondo più lontane dai centri. L'ignoranza o, meglio, il rifiuto di una visione storicizzata della letteratura, la volontà di interpretare i testi unicamente attraverso categorie “pure”, cioè “purificate” da ogni riferimento storico o nazionale, ha spesso delle conseguenze negative sulla comprensione e la diffusione delle opere consacrate a Parigi. Ciò che conviene chiamare il difetto formalista dei consacratori parigini è il prodotto di malintesi giganteschi, talvolta costitutivi del discorso critico stesso, come attestato, lo vedremo più avanti, dai casi di Beckett e di Kafka.⁸⁰ D'altra parte, si assiste in Francia a

⁷⁹ In Walt Whitman, *Foglie d'erba*, a cura di M. Corona, Mondadori, Milano 2017, p. 905.

⁸⁰ Si veda *infra*, “Etnocentrismi”, pp. 286-292.

un costante uso politico e nazionale del capitale letterario. Nelle relazioni internazionali e, in particolare, nelle imprese coloniali la Francia e i francesi non hanno mai cessato di esercitare e far subire un "imperialismo dell'universale"⁸¹ (riassunto da un'espressione come "la Francia, madre di tutte le arti"). Quest'uso nazionale di un capitale denazionalizzato ha sostenuto anche le forme più sommarie di nazionalismo, come nel caso degli scrittori più grossolanamente legati alla tradizione nazionale.

LETTERATURA, NAZIONE E POLITICA

Il caso particolare di Parigi, capitale denazionalizzata dell'universo letterario, non deve quindi farci dimenticare che il capitale letterario è nazionale. Attraverso il suo legame costitutivo con la lingua, sempre nazionale poiché necessariamente "nazionalizzata", trasformata cioè in simbolo identitario dalle istanze nazionali, il patrimonio letterario è costantemente legato a queste ultime⁸². Poiché la lingua è, al tempo stesso, affare di Stato (lingua nazionale, quindi oggetto politico) e "materiale" letterario, la concentrazione delle risorse letterarie si produce necessariamente, almeno nella fase iniziale, all'interno dello spazio nazionale: lingua e letteratura sono state entrambe utilizzate come fondamenta della "ragione politica", nobilitandosi a vicenda.

⁸¹ Si veda Pierre Bourdieu, "Deux impérialisme de l'universel", in Christine Fauré, Tom Bishop (a cura di), *L'Amérique des Français*, François Bourin, Paris 1992, pp. 149-155.

⁸² Per comodità utilizzerò qui i termini "nazione" e "nazionale" senza ignorare il rischio (sorvegliato) di anacronismo.

I fondamenti nazionali della letteratura

Per comprendere il legame che esiste fra loro, è importante sottolineare che, attraverso la lingua, lo Stato e la letteratura contribuiscono a fondarsi e rinsaldarsi reciprocamente. Gli storici hanno accertato in effetti un legame diretto fra l'emergenza dei primi stati europei e la formazione delle "lingue comuni" (che diventeranno in seguito "nazionali"⁸³). Benedict Anderson⁸⁴ individua proprio nell'espansione delle lingue volgari, come supporto insieme amministrativo, diplomatico e intellettuale, il fenomeno centrale capace di spiegare la formazione degli stati europei, fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Esiste un legame organico, o di interdipendenza, fra la nascita degli stati nazionali, l'espansione delle lingue volgari e la costituzione correlata di nuove letterature scritte in quelle lingue. L'accumulazione di risorse letterarie si radica quindi necessariamente nella storia politica degli stati.

Più precisamente, si può pensare che i due fenomeni – la formazione dello Stato da una parte e l'emergenza delle letterature scritte in nuove lingue dall'altra – nascano da uno stesso principio di "differenziazione".

Distinguendosi gli uni dagli altri, in altre parole affermando le loro differenze attraverso una serie di rivalità e di lotte successive, gli stati europei, a partire dal XVI secolo, emergono lentamente facendo apparire al contempo una prima

⁸³ Si veda in particolare Daniel Baggioni, *Langues et Nations en Europe*, Payot, Paris 1997, pp. 74-77, che stabilisce la distinzione fra "lingua comune" e "lingua nazionale", per evitare confusioni e anacronismi.

⁸⁴ Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, a cura di M. d'Eramo, Laterza, Bari 2018 (versione e-book).

forma di campo politico internazionale. In questo universo politico in formazione che possiamo descrivere come un sistema di differenze (nel senso in cui i linguisti parlano di sistema fonetico di differenze), la lingua gioca evidentemente un ruolo centrale di "marcatore" delle differenze. Diventa anch'essa la posta in gioco di scontri che si situeranno all'intersezione di due spazi in via di formazione, quello politico e quello letterario⁸⁵. Questo è il motivo per cui il processo paradossale della nascita della letteratura si radica nella storia politica degli stati.

La difesa specifica (cioè, specificamente letteraria) delle lingue volgari da parte di grandi attori del mondo letterario all'epoca del Rinascimento⁸⁶, che assume molto presto la forma di una rivalità fra le "nuove" lingue (nuove nel mercato letterario), si esprimerà inseparabilmente sul piano letterario (si pensi alla *Deffense et Illustration de la langue francoyse* di du Bellay) e su quello politico. In questo senso, possiamo dire che le rivalità specifiche che nascono nel mondo intellettuale europeo in epoca rinascimentale trovano fondamento e legittimità nelle lotte politiche. Nel XIX secolo, al momento della diffusione dell'idea di "nazione", le istanze nazionali

⁸⁵ Jacques Revel ha mostrato che, molto gradualmente, le lingue sono state associate (attraverso l'uso di mappe) a spazi precisi, delimitati da "frontiere linguistiche". Daniel Nordman, Jacques Revel, "La formation de l'espace français", in André Burguière, Jacques Revel (a cura di), *Histoire de la France*, vol. I: *L'Espace français*, a cura di J. Revel, Éditions du Seuil, Paris 1989, pp. 155-162.

⁸⁶ Il poeta italiano Pietro Bembo, du Bellay in Francia, Thomas More in Inghilterra, Sebastian Brant in Germania partecipano tutti sia al movimento umanista, fondato sul ritorno alle lettere antiche, sia alla difesa del proprio "volgare illustre". Cfr. Daniel Baggioni, *Langues et Nations en Europe*, cit., p. 107.

serviranno analogamente, in qualche maniera, da fondamento per lo spazio letterario. A causa della sua dipendenza strutturata, lo spazio letterario mondiale si costruisce quindi anch'esso attraverso le rivalità internazionali, inseparabilmente letterarie e politiche.

Fin dall'inizio dell'unificazione dello spazio letterario, i capitali letterari nazionali, lungi dal costituirsi nello spazio limitato "naturalmente" dal "genio" della nazione, sono stati denti di accedere alla concorrenza letteraria internazionale. Per meglio lottare fra di loro, le nazioni centrali hanno cercato di promuovere definizioni e specificità letterarie costituite anch'esse, prevalentemente, su opposizioni o differenziazioni strutturali. Molto spesso, come nel caso della Germania e dell'Inghilterra nei confronti della Francia, è impossibile comprendere le caratteristiche principali di una nazione senza leggersi in opposizione ai tratti principali della cultura nazionale predominante dell'epoca. Le letterature quindi, lungi dall'essere semplicemente l'emanazione di un'identità nazionale, si costruiscono attraverso rivalità (sempre negate) e lotte letterarie sempre internazionali.

Affermare che il capitale letterario è nazionale, o che esiste in un rapporto di dipendenza dallo Stato prima e dalla nazione poi, permette quindi di stabilire un legame fra l'idea di un'economia propria dell'universo letterario e quella di un'economia letteraria. In effetti, nessuna entità "nazionale" esiste autonomamente. In un certo senso, niente è più internazionale dello Stato nazionale: esso si costruisce solo in relazione ad altri stati e, spesso, contro di essi. In altre parole, non è possibile descrivere nessuno Stato, né quello che Charles Tilly chiama "segmentato", cioè in formazione, né, a partire dal 1750, quello

“unitario”⁸⁷, o Stato nazionale vero e proprio (vale a dire lo Stato in senso moderno), come entità autonoma, separata dalle altre, che trova in se stessa il principio della propria esistenza e coerenza. Al contrario, ogni Stato si costituisce attraverso le sue relazioni, cioè attraverso la rivalità e la concorrenza costitutiva con altri stati. Insomma, lo Stato è una realtà relazionale, la nazione è inter-nazionale.

Soprattutto nel corso del XIX secolo, la costruzione (o ricostruzione) delle identità nazionali e della loro definizione politica non è quindi il prodotto di una serie di storie autonome, incompatibili e senza una misura comune. Sono le mitologie nazionaliste che tentano di ricostruire (spesso a posteriori) come singolarità autarchiche dei fenomeni legittimi in realtà solo a partire dalla fitta rete di relazioni fra insiemi nazionali diversi. Michael Jeismann⁸⁸ ha mostrato che è l'antagonismo franco-tedesco, vero e proprio “dialogo fra nemici”, ad aver permesso la costituzione dei due nazionalismi, e che le due nazioni si sono costruite tramite il loro legame e in opposizione a un nemico presentato come “naturale”. Anche Linda Coley nel suo *Britons: Forging the Nation 1707-1837* ha mostrato che la nazione inglese si è in parte costituita in opposizione alla Francia⁸⁹. Tuttavia, il limite di questa configurazione è che l'emergere dei nazionalismi viene presentato unicamente a partire da una relazione duale e guerriera. Ma la struttura delle lotte nazionali

⁸⁷ Charles Tilly, *Le rivoluzioni europee. 1492-1992*, trad. it. di G. Mainardi, Laterza, Bari 1999, p. 53; si veda in particolare “Dalla frammentazione all'unificazione statale”, pp. 45-55.

⁸⁸ Michael Jeismann, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich. 1792-1918*, Klett-Cotta, Stuttgart 1992.

⁸⁹ Linda Coley, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, Yale University Press, New Haven 1992.

nel mondo permette di disegnare uno spazio di rivalità e concorrenze molto più complesso, un insieme di battaglie che possono essere letterarie, politiche o economiche, e che possono scatenarsi per questioni e capitali diversi. In realtà, lo scontro fra nemici storici – come quello fra serbi e croati descritto da Danilo Kiš in *Lezione di anatomia*⁹⁰ – non è che la forma più arcaica e semplice per rappresentare lo spazio politico mondiale come il prodotto di competizioni e scontri politici⁹¹.

La depolitizzazione

Nel corso dei secoli, la letteratura si libera gradualmente dell'influenza originaria delle istanze politiche e nazionali che essa stessa ha contribuito a istituire e legittimare. L'aggregazione di risorse letterarie specifiche, che è anche l'invenzione

⁹⁰ Danilo Kiš, “Lezione di anatomia”, traduzione italiana parzialmente contenuta in Id., *Homo poeticus. Saggi e interviste*, trad. it. di D. Badnjević, Adelphi, Milano 2009, pp. 309-355.

⁹¹ In questo senso, Michel Espagne ha mostrato che, per comprendere le relazioni culturali franco-tedesche e per evitare di creare delle controtesi semplicistiche, bisogna promuovere una comparazione multilaterale in modo da mostrare che queste relazioni duali si creano spesso attraverso la presenza di un paese mediatore, una sorta di terzo elemento o “terzo neutrale”. Così, nella relazione tra Francia e Russia, si vedano in particolare i suoi saggi: “Le miroir allemand”, in *Revue germanique internationale*, n° 4, 1995; “Le train de Saint-Pétersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870”, in *Ka-culturalis triangulaires France-Allemagne-Russie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1996, pp. 311-335.

e l'accumulazione di un insieme di tecniche, forme letterarie, possibilità estetiche, soluzioni narrative e formali (ciò che i formalisti russi chiamano i "procedimenti"⁹² letterari), in breve questa storia specifica (più o meno distinta dalla storia nazionale ma mai a essa riducibile) permette allo spazio letterario di acquisire progressivamente un'autonomia in seno alle nazioni, di conquistare l'indipendenza e stabilire le sue proprie leggi. Liberatasi dalla dipendenza politica, la letteratura trova così in se stessa il suo principio fondante.

Gli scrittori – o almeno una parte di loro – possono allora rifiutare, collettivamente e individualmente, di sottomettersi alla definizione nazionale e politica della letteratura. Il testo paradigmatico di questa rottura è sicuramente *l'accuse* di Emile Zola. Anche le questioni e le concorrenze transnazionali si emancipano dalle rivalità strettamente nazionali e politiche, conseguendo autonomia. La conquista della libertà nell'insieme dello spazio letterario mondiale si realizza quindi attraverso l'acquisizione dell'autonomia da parte dei singoli campi nazionali: a partire da quel momento, le lotte e le loro poste in gioco si svincolano dalle imposizioni politiche per obbedire unicamente alla logica specifica della letteratura.

Esempio solo in apparenza sfavorevole all'ipotesi appena enunciata è la rinascita letteraria tedesca della fine del XVIII secolo, associata a questioni nazionali: essa si configura come la forma letteraria di una fondazione nazionale al tempo stesso politica e letteraria. Ma l'emergere dell'idea di letteratura nazionale in Germania si spiega prima di tutto attraverso l'antagonismo

⁹² Si veda in particolare Victor Šklovskij, "L'arte come procedimento", in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), trad. it. di G.L. Bravo et al., Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94.

politico con la Francia, la cui cultura occupava all'epoca una posizione dominante in Europa. In particolare, Isaiah Berlin ha mostrato che le forme specifiche del nazionalismo tedesco trovavano le loro origini nell'umiliazione subita dal paese:

I francesi dominavano politicamente, culturalmente e militarmente il mondo occidentale. I tedeschi, umiliati e vinti [...], reagirono risollemandosi con violenza e rifiutando la loro presunta inferiorità. Cominciarono a comparare l'intensità della loro vita spirituale, la loro profonda umiltà, la ricerca disinteressata dei veri valori – semplicità, nobiltà, il sublime – alle caratteristiche dei francesi, ricchi, mondani, appagati, raffinati, senza cuore e moralmente vuoti. Il malumore crebbe fino a diventare febbrile, e raggiunse il suo culmine durante la resistenza nazionale a Napoleone. Questo avvenimento fu di fatto l'esempio originario della reazione di una società in ritardo e sfruttata, o tenuta comunque sotto tutela, che, ferita a causa di un'apparente inferiorità, si rifugia nei trionfi reali o immaginari del proprio passato, inebriandosi della sua cultura nazionale.⁹³

Lo sviluppo prodigioso della cultura letteraria tedesca a partire dalla seconda metà del XVIII secolo è quindi legato a elementi direttamente politici: insistere sulla grandezza culturale divenne un modo per affermare l'unità del popolo tedesco di là della sua separazione politica. Ma le armi adottate a questo fine, il nucleo dei dibattiti, la forma stessa che essi presero, la statura raggiunta dai più grandi poeti, filosofi e intellettuali

⁹³ Isaiah Berlin, "Le retour de bâton. Sur la montée du nationalisme", in Gil Delanoï, Pierre-André Taguieff (a cura di), *Théories du nationalisme*, Kimé, Paris 1991, p. 307.

tedeschi con le loro creazioni rivoluzionarie per l'intera Europa e per la letteratura francese stessa, tutto ciò conferì gradualmente alla reazione tedesca un'indipendenza eccezionale e una potenza propria. Il Romanticismo è non è nazionale, al tempo stesso. O piuttosto, lo è ma al fine di svincolarsi meglio da qualsiasi imperativo nazionale. Il conflitto strutturale con la Francia ha generato quindi delle forme eufemizzate e rigorosamente intellettuali la cui comprensione dipende esclusivamente dalla storia dei due spazi letterari.

Tenuto conto delle differenze di tempo e di luogo, una logica simile è all'opera nella consacrazione internazionale conquistata dagli scrittori latino-americani, la quale ha conferito ai loro spazi nazionali (e addirittura allo spazio latino-americano nel suo insieme) un riconoscimento e un peso senza pari nell'universo letterario, che superano di gran lunga il peso di questi spazi all'interno dello spazio politico internazionale. Un'autonomia relativa è raggiunta a partire dal momento in cui il patrimonio letterario accumulato (le opere, i riconoscimenti universali, la consacrazione internazionale di scrittori insigniti come "grandi" ecc.) permette ai creatori di liberarsi dell'influenza politica nazionale. Come ricordava Larbaud, è per questa ragione che la mappa letteraria e intellettuale non è mai perfettamente sovrapponibile alla mappa politica, e che la storia (e la geografia) letteraria non può essere ridotta alla storia politica, anche se ne rimane sempre, soprattutto nelle regioni meno dotate di risorse letterarie, in parte dipendente.

Lo spazio letterario mondiale, quindi, si costruisce e si unifica secondo un doppio movimento che, come vedremo, si organizza attorno ai due poli antagonisti di questo universo. Da un lato, un movimento di allargamento progressivo che accompagna l'accesso delle diverse regioni del mondo all'indipendenza nazionale. Dall'altro, un movimento di conquista

dell'autonomia, cioè di emancipazione letteraria nei confronti delle imposizioni politiche (e nazionali).

La dipendenza originaria della letteratura dalla nazione è all'origine della disuguaglianza che struttura l'universo letterario. In effetti, le storie nazionali (politiche, economiche, militari, diplomatiche, geografiche ecc.) non sono solo diverse fra loro, ma anche ineguali (e quindi concorrenti); di conseguenza le risorse letterarie, sempre caratterizzate dall'impronta nazionale, sono esse stesse disuguali e disugualmente ripartite tra gli universi nazionali. Gli effetti di questa struttura pesano su tutte le letterature nazionali e su tutti coloro che scrivono: le pratiche e le tradizioni, le forme e le estetiche valide all'interno di un dato spazio letterario nazionale trovano il loro vero significato solo alla luce della posizione precisa che questo spazio occupa all'interno della struttura mondiale. È quindi la gerarchia dell'universo letterario che dà forma alla letteratura stessa. Questo strano edificio che tiene insieme scrittori che molto spesso hanno in comune solo una rivalità strutturale — sempre sconosciuta — si costruisce gradualmente attraverso conflitti specifici e contestazioni delle imposizioni formali e critiche. L'universo letterario si unifica quindi tramite l'ingresso di nuovi partecipanti che lottano per gli stessi obiettivi. Di queste battaglie, il capitale letterario è la posta in gioco e lo strumento: ogni nuovo "giocatore", investendo nella concorrenza il suo patrimonio nazionale (unico strumento legittimo e autorizzato in questo campo), contribuisce a "fare" lo spazio internazionale, a unificarlo, cioè a estendere lo spazio delle rivalità letterarie. Per entrare nel gioco, cioè nella concorrenza, è necessario credere nel valore della sua posta, conoscerlo e riconoscerlo. Il credito che vi si ripone è quindi ciò che permette allo spazio letterario di costruirsi e di funzionare, a causa e a dispetto delle gerarchie implicite sulle quali esso poggia.

Il processo di internazionalizzazione che mi propongo qui di descrivere ha dunque un significato contrario a quello che si intende ordinariamente con il termine neutralizzante di "mondializzazione", che rende possibile pensare la totalità come generalizzazione di un modello unico applicabile ovunque. Nell'universo letterario, al contrario, è la concorrenza a definire e unificare il gioco, delimitando al contempo i limiti stessi di questo spazio. Non tutti fanno la stessa cosa, ma tutti lottano per entrare nella stessa corsa (*concursum*) e, con armi diseguali, tentano di ottenere lo stesso risultato: la legittimità letteraria.

Non è un caso che la nozione di *Weltliteratur* sia stata elaborata da Goethe proprio nel momento in cui la Germania accedeva allo spazio letterario internazionale. In quanto membro di una nazione che, nuova partecipante al gioco, contestava l'egemonia intellettuale e letteraria francese, Goethe aveva un interesse vitale a comprendere la realtà dello spazio in cui entrava, e fu capace di farlo con la lucidità tipica di tutti i nuovi arrivati. In quanto dominato in questo universo, non solamente colse il carattere internazionale della letteratura, cioè il suo dispiegarsi al di là dei limiti nazionali, ma ne comprese immediatamente anche la natura concorrenziale e l'unità paradossale che ne risultava.

Un nuovo metodo interpretativo

Un insieme di risorse al tempo stesso concrete e astratte, nazionali e internazionali, collettive e soggettive, politiche, linguistiche e letterarie costituisce l'eredità specifica che tocca in sorte a tutti gli scrittori e scrittrici del mondo. Da quando il processo di unificazione dell'universo letterario mondiale è cominciato, ogni scrittore entra nel gioco provvisto (o meno)

di tutto il suo "passato" letterario. Egli incarna e riattualizza tutta la sua storia letteraria (in particolare la storia nazionale, cioè linguistica) e porta con sé questo "tempo letterario" senza neanche esserne chiaramente cosciente, per il solo fatto di appartenere a un'area linguistica e a un insieme nazionale. Lo scrittore è quindi sempre l'erede di tutta la storia letteraria nazionale e internazionale di cui è il "prodotto". L'importanza originaria di questo patrimonio, che agisce come una sorta di "destino", spiega perché anche le opere più internazionali, come quelle dello scrittore spagnolo Juan Benet o dello jugoslavo Danilo Kiš, facciano riferimento prima di tutto, per lo meno in quanto reazione, allo spazio nazionale nel quale sono nate. La stessa cosa è valida per Samuel Beckett, probabilmente uno degli autori più apparentemente distanti da ogni forma di storicità, il cui itinerario, da Dublino a Parigi, può essere compreso solo attraverso la storia del suo universo letterario nazionale, lo spazio irlandese.

Non si tratta qui di invocare l'"influenza" della cultura nazionale sullo sviluppo di un'opera letteraria, né di riabilitare la storia letteraria nazionale. Al contrario, il mio obiettivo è mostrare che è a partire dal modo in cui gli scrittori hanno inventato la loro libertà – il modo, cioè, in cui hanno perpetuato, o trasformato, o rifiutato, o rafforzato, o rinnegato, o dimenticato, o tradito la loro eredità letteraria (e linguistica) nazionale – che si può comprenderne il percorso e il progetto letterario stesso, cioè la direzione, la traiettoria che hanno scelto per diventare ciò che sono. Il patrimonio letterario e linguistico nazionale è il primo elemento che definisce a priori e quasi inevitabilmente lo scrittore – una definizione che egli trasformerà (se necessario rifiutandola o, come Beckett, costituendosi contro di essa) attraverso la sua opera e la sua traiettoria. In altre parole, ogni autore si colloca nello spazio

mondiale, prima di tutto e ineluttabilmente, a partire dal posto che vi occupa lo spazio letterario nazionale da cui proviene. Ma la sua posizione dipende anche dal modo in cui egli si appropria di quest'inevitabile eredità nazionale, dalle scelte estetiche, linguistiche, formali che è spinto a fare e che definiscono la sua posizione in questo spazio. Lo scrittore può rifiutare l'eredità e tentare di difendersi per potersi integrare in un altro universo maggiormente dotato di risorse letterarie, come hanno fatto Beckett e Michaux; o può invece accettare l'eredità e lottare per trasformare e conferire autonomia al suo patrimonio, al modo di Joyce che, rifiutando le pratiche e le norme estetiche nazionali irlandesi, ha cercato di fondare una letteratura irlandese libera dal funzionalismo nazionale; oppure, può anche affermare la differenza e l'importanza della propria letteratura nazionale come Kafka, lo vedremo, ma anche come W.B. Yeats o Kateb Yacine. Per questo motivo, quando si cerca di caratterizzare uno scrittore, bisogna sempre situarlo due volte: secondo la posizione che egli occupa nel suo spazio letterario nazionale d'origine, e secondo la posizione che quest'ultimo occupa nell'universo letterario mondiale.

Determinare in tal modo la posizione di uno scrittore o di una scrittrice non è una semplice contestualizzazione nazionale; da un lato, si tratta infatti di ricollegare l'origine nazionale (e linguistica) alla totalità della struttura gerarchica dell'universo letterario mondiale; dall'altro, si tratta di mostrare che tutti coloro che scrivono ereditano il loro passato letterario in modo diverso. Nel nome della singolarità e dell'originalità, la critica letteraria privilegia sempre una variabile su tutte le altre, nascondendo questa relazione strutturale. La critica femminista per esempio – in particolare quella statunitense –, quando studia il caso di Gertrude Stein concentra l'analisi su una sola delle sue caratteristiche, cioè il fatto che l'autrice era donna e lesbica,

dimenticando che era anche statunitense⁹⁴ e trattando questo dato come un'evidenza la cui discussione sarebbe inutile. Negli anni Venti del Novecento, invece, gli Stati Uniti sono molto subalterni dal punto di vista letterario e gli scrittori statunitensi si servono di Parigi per tentare di accumulare le risorse mancanti. L'analisi della struttura letteraria mondiale dell'epoca e delle posizioni rispettive di Parigi e degli Stati Uniti all'interno di questo universo sarebbe capace di offrire degli strumenti insostituibili per comprendere come Stein fosse costantemente interessata all'elaborazione di una letteratura statunitense moderna – attraverso la creazione di un'avanguardia –, alla storia del suo paese e alla rappresentazione letteraria dei suoi connazionali – di cui il gigantesco *C'era una volta gli americani*⁹⁵ è probabilmente uno degli esempi più evidenti. Il fatto che Stein sia una donna nello spazio letterario degli intellettuali statunitensi esiliati a Parigi è beninteso di un'importanza estrema per capire la sua volontà sovversiva e la forma stessa della sua impresa estetica. Ma la relazione storica strutturale è fondamentale e resta occultata dalla critica tradizionale. In generale, esiste sempre una particolarità, certo importante, ma secondaria, che finisce per nascondere il disegno strutturale complessivo dell'egemonia letteraria.

La doppia storicizzazione che stiamo presentando non permette solo di superare l'aporia costitutiva della storia letteraria, spesso relegata a un ruolo subalterno e ritenuta incapace di cogliere l'essenza stessa della letteratura, ma ci autorizza

⁹⁴ Questo accade anche a causa della maggiore importanza accordata in letteratura alla "psicologia" di uno scrittore o una scrittrice.

⁹⁵ *C'era una volta gli americani*, trad. it. di B. Lanati e L. Sampietro, Einaudi, Torino 1972. L'edizione originale di *The Making of Americans* è stata stampata in 500 esemplari da Maurice Darantière, a Digione, nel 1925, per Contact Editions di Parigi.

soprattutto a descrivere la struttura dei vincoli e delle gerarchie vigenti nell'universo letterario. La disuguaglianza degli scambi al suo interno passa infatti quasi sempre inosservata, attenuata o negata perché l'universo letterario offre una versione irenica e pacificata di se stesso, che riconforta ogni scrittore nella sua credenza e occulta costantemente il proprio funzionamento reale. L'idea pura di una letteratura pura che domina il mondo letterario favorisce la scomparsa di ogni traccia della violenza invisibile, dei rapporti di forza specifici e delle batraglie letterarie che sono invece onnipresenti al suo interno. La sola rappresentazione legittima dell'universo letterario è quella di un'internazionalità riconciliata, di un accesso libero e uguale per tutti alla letteratura e al riconoscimento, di un universo incantato, fuori dal tempo e dallo spazio, capace di sottrarsi ai conflitti e alla storia. È nelle regioni più autonome, liberate in un certo senso dalle restrizioni politiche, che si inventa l'immagine fittizia di una letteratura emancipata da ogni legame storico e politico, la credenza in una sua definizione pura, libera dai legami col mondo e con la nazione, dalle lotte politiche e nazionali, dalla dominazione economica e linguistica. Insomma, l'idea di una letteratura universale, non nazionale, non particolaristica e indipendente dalle suddivisioni politiche o linguistiche. Pochissimi tra gli scrittori centrali hanno capito la struttura della letteratura mondiale: non hanno mai saputo riconoscere come tali le restrizioni e norme con cui si misuravano perché le hanno assimilate in quanto "naturali". Sono scrittori ciechi per definizione: il loro punto di vista sul mondo nasconde ai loro occhi il mondo stesso, che essi credono ridotto al poco che possono percepirne.

La radicalità e la violenza della cesura fra il mondo letterario legittimo e le sue *banalités* sono percepibili unicamente dagli scrittori periferici i quali, dovendo lottare concretamente per "trovare la porta di ingresso", come dice Octavio Paz,

e per farsi riconoscere dal (o dai) centro(i), scorgono con più chiarezza la natura e la forma dei rapporti di forza letterari. Nonostante gli ostracoli che devono affrontare e che non gli vengono mai riconosciuti, riescono comunque a inventare la loro libertà di artisti grazie all'intensità della credenza letteraria. È questo il motivo per cui, paradossalmente, sono gli autori di queste regioni del mondo che, avendo imparato da molto tempo ad affrontare le leggi specifiche e gli ostracoli inscritti nella struttura diseguale dell'universo letterario, e avendo coscienza di dover essere consacrati nei centri per avere qualche possibilità di sopravvivere come scrittori, hanno oggi una maggiore ricettività nei confronti delle ultime "invenzioni" estetiche della letteratura internazionale (è il caso, per esempio, dei recenti tentativi degli scrittori anglosassoni per promuovere un'ibridazione stilistica, o delle nuove soluzioni romanzesche provenienti dall'America Latina); in breve, un'apertura verso tutte le innovazioni specifiche. La lucidità di tale visione e la rivolta contro l'ordine letterario sono il principio stesso della loro creazione.

Per questo motivo, a partire dalla fine del XVIII secolo, epoca della massima egemonia francese, nelle regioni più "dominate" dello spazio letterario sono apparse delle forme radicali di contestazione dell'ordine letterario capaci di modificare in modo duraturo la struttura dello spazio mondiale, e di conseguenza le forme stesse della letteratura. Promossa specialmente da Herder, la contestazione del monopolio francese della legittimità letteraria è riuscita a imporsi con un successo tale da provocare la creazione di un polo letterario alternativo. Ma resta pur sempre vero che le scrittrici e gli scrittori dominati sono spesso anch'essi incapaci di cogliere il principio stesso che anima la loro perspicacia. Anche se sono lungimiranti riguardo alla posizione particolare che occupano e alle forme

specifiche della dipendenza che subiscono, la lucidità della loro visione resta parziale e, in modo simile agli scrittori e scrittrici centrali, non riescono a scorgere nella sua interezza la struttura mondiale della quale fanno parte.

Capitolo 2 L'invenzione della letteratura

Ecco come i Romani hanno arricchito la loro lingua: iniziando i migliori autori greci, trasformandosi in loro, divorandoli, e, dopo averli ben digeriti, convertendoli in sangue e nutrimento; appropriandosi, ciascuno secondo la propria natura e gli argomenti che prediligeva, degli autori migliori, di cui osservavano con diligenza tutte le più rare e squisite virtù, per trasferirle e applicarle alla loro lingua come trapianti.

Joachim du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue francoyse*

In Brasile noi imitiamo, non c'è alcun dubbio. Ma non ci limitiamo all'imitazione [...]. Facciamo molto altro [...]. Siamo mettendo fine al dominio dello spirito francese. Siamo mettendo fine al dominio grammaticale del Portogallo.

Mário de Andrade, lettera ad Alberto de Oliveira

La questione della letteratura è evidentemente legata, in modo diretto anche se molto complesso, a quella della lingua. Chi scrive intrattiene con la propria lingua letteraria (che non sempre è la lingua materna né la lingua nazionale) delle relazioni estremamente intime e singolari. Ma tutta la difficoltà di pensare i rapporti fra lingua e letteratura sta nell'ambiguità stessa dello strutturo