

*A Harry Levin
e René Wellek,
con gratitudine*

Claudio Guillén



L'uno e il molteplice

Introduzione alla letteratura comparata

Società editrice il Mulino

I compromessi del positivismo

Sono noti i primi passi della nuova disciplina. Alejandro Cioranescu li descrive molto bene nei suoi *Principios de Literatura Comparada*¹. Spiccano, a suo parere, due preoccupazioni durante gli anni romantici: la ricomposizione della unità della letteratura (in pericolo, come abbiamo visto, per l'abbandono della poetica tradizionale); e l'esame delle relazioni fra nazione e nazione. Queste ultime, relativamente accessibili, danno occasione a libri e corsi importanti, come quelli di Abel Villemain, Philarète Chasles, o Jean-Jacques Ampère. Più che altro, i primi comparatisti sono ambiziosi. Ubriacati dalle possibilità che si offrono loro, nessun orizzonte sembra loro lontano.

Chasles (1798-1873), autore di più di quaranta volumi di critica, anglofilo, penna facile ed acuta, buon conoscitore della Spagna, scrive su Rabelais, Aretino, Shakespeare, Alarcón, Antonio Pérez, Calderón, Carlo Gozzi, Hölderlin, Jean-Paul, Coleridge, Dickens, Oehlenschläger, Turgenev e molti altri². Il suo obiettivo preferito è la storia intellettuale; integrata dalla storia poetica. «J'ai peu d'estime — dichiara una volta — pour le mot *littérature*. Ce mot me paraît dénué de sens; il est éclo d'une dépravation intellectuelle»³. E nel fondo il suo punto di partenza è l'idea di carattere nazionale. La dialettica romantica, che ho appena sbizzato, aperta tanto all'ansia di sintesi quanto alla percezione delle differenze nazionali, risulta impoverita o mutilata. Chasles

¹ Cioranescu, 1964, cap. I.

² Si veda A. Levin, 1957 (scelta di saggi di Chasles sulla letteratura francese) e Claude Pichois, 1965.

³ Philarète Chasles, *Etudes sur l'Antiquité*, Paris, 1947, p. 28: «ho poca stima del termine *letteratura*. È una parola che mi pare priva di senso; è il prodotto di una depravazione intellettuale».

giustappone gli autori, i paesi, le letterature. «L'Allemand doit clarifier son style, le Français le solidifier, l'Anglais le coordonner, et l'Espagnol l'apaiser»⁴. Si veda, a titolo d'esempio, la sua caratterizzazione dell'inconfondibile genio francese:

Il nostro paese, si sa, è il paese simpatico per eccellenza. La Francia non si sottrae a nulla, neppure alle follie. Ha emozioni per tutte le emozioni, e sa comprendere tutti i pensieri, anche quelli assurdi. La si è vista associarsi, da quando esiste, a tutte le civiltà... Questa missione centrale e propagatrice della Francia ci contraddistingue fra tutti i popoli, permettendoci di comprenderli tutti⁵.

Jean-Jacques Ampère (1800-1864) preferisce, parimenti, introdurre e interpretare uno per uno i paesi e gli autori, con ampiezza non inferiore a quella di Chasles. Latinista, germanista, si interessa alle letterature orientali (*La Science et les lettres en Orient*, 1865), o a quelle scandinave, o a quella ceca (*Littérature et voyages*, 1833). Dopo il suo decisivo incontro con Goethe (che questi commenta in una conversazione con Eckermann, il 3 maggio 1827), Ampère, pensatore più fine di Chasles, svilupperà una concezione unitaria dei due campi che egli ritiene fondamentali: *l'histoire littéraire* e *la philosophie de la littérature*⁶. In tal modo non è frustrata la sua ambizione giovanile, espressa in una lettera al suo famoso padre, il fisico André-Marie Ampère: «O mon père, mon bon père, ne comprendras-tu pas ma mission comme moi? Faire le tableau de l'histoire de l'imagination humaine, en découvrir les lois, n'est-ce point assez pour remplir la carrière d'un homme?»⁷.

⁴ Chasles, *Questions du temps...*, Paris, 1867, p. 128: «il tedesco deve rendere il suo stile più chiaro, il francese più solido, l'inglese più coordinato, lo spagnolo più pacato».

⁵ Chasles, *Etudes sur l'Antiquité*, p. 13.

⁶ Si veda «De l'histoire de la poésie», in J.-J. Ampère, *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*, Paris, 1867, I, pp. 3 ss. V.H. Schlocker-Schmidt, 1961.

⁷ Cit. da H. Haufe, 1935, p. 60: «oh padre mio, mio buon padre, comprenderai la mia missione come me? Disegnare il quadro della storia dell'immaginazione umana, scoprendone le leggi, non basta forse ad occupare la vita d'un uomo?».

Non meno ambiziosi, altri storici scrutano letterature intere in libri pensati, come dice Cioranescu, «dall'alto verso il basso»⁸. È «l'ère des grandes constructions»⁹, di diffusi panorami sintetici che oggi ci appaiono prematuri e precipitati. Buon esempio di ciò è l'opera di A.L. de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française* (1843, 2 voll.); i saggi, rapidi e lucidi, di Saint-René Taillandier nel suo *Allemagne et Russie* (1856); e E.J.B. Rathery, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIII^e siècle jusqu'au règne de Louis XIV* (1853). I due volumi di Puibusque offrono un «parallelo» all'antica, non già fra poeti bensì fra letterature, caratterizzate psico-eticamente: «En Espagne, tout ce qui est passion s'épanche et se colore avec une promptitude qui tient de l'électricité: en France, tout ce qui est pensée se résume et formule avec une précision qu'on pourrait appeler géométrique»¹⁰. Si tratta di un lungo saggio, di uno sguardo d'insieme, per nulla somigliante agli studi analitici che alcuni comparatisti cominciavano a coltivare.

Presto si passa, in effetti, all'esame dell'autore isolato o dell'opera maestra in cui si manifesta e condensa un fascio di influenze: *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime* di J.-J. Jusserand (1856), o *Le fonti dell'Orlando Furioso* di Pio Rajna (1876), indizi di un orientamento scientifico e del trionfo dello studio di fonti e influenze, chiaramente caratteristico della seconda metà del secolo XIX. Superiore a molti, il libro di Rajna è un autentico lavoro di ricerca (come il sottotitolo indica: *Ricerche e studi*); ma il suo autore non si perde in dettagli, poiché ciò che vuole mettere in luce è l'*invenzione* dell'insieme del grande poema. E rispetto alle sue fonti, la caratteristica dell'Ariosto, conclude Rajna, è la *contaminatio* e l'abbellimento¹¹.

È evidente la svolta che gli studi comparativi intraprendono a partire, più o meno, dal 1850, inaugurando un pe-

⁸ Cioranescu, 1964, p. 21.

⁹ Pichois e Rousseau, 1967, p. 18.

¹⁰ A. de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris, 1843, I, p. 14: «in Spagna, tutto ciò che è passione si estende e si colora di una prontitudine prossima all'elettricità; in Francia, tutto ciò che è pensiero si riassume e si formula con una precisione che potrebbe dirsi geometrica».

¹¹ Si veda P. Rajna, 1900, pp. 252 ss., p. 608.

riodo in cui predominano le teorie e le tendenze di taglio positivista. «Around 1850 the atmosphere changed completely»¹². René Wellek sottolinea due aspetti di questa svolta, che non devono essere confusi. Predominava, in primo luogo, il cosiddetto *factualism*: il trionfo del dato, dell'accadimento tangibile, dei copiosi «fatti» o supposti fatti. Ed in secondo luogo, *scientism*: la fede nella illimitata pertinenza ed applicabilità generale delle scienze esatte, soprattutto quelle biologiche, per la spiegazione della storia letteraria, di come si produce e come cambia la letteratura¹³. La psicologia dell'epoca — contro cui reagisce Freud — ed il naturalismo nel romanzo avrebbero accentuato le origini ereditarie della condotta umana. Gustave Le Bon avrebbe messo in risalto il contagio delle masse, il determinismo della *Psychologie des foules* (1890). Nulla è più caratteristico dell'epoca che l'ossessione causale. «Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe — sosteneva Taine —, ils ont toujours des causes»¹⁴. Delle tre cause arcinote, la cui conoscenza Taine richiedeva iniziando la sua storia della letteratura inglese — *race, milieu, moment* —, l'idea di «razza» è, naturalmente, ciò che qui ci importa, cioè, quel concetto di nazionalità il quale non era altra cosa che uno dei fondamenti delle aspirazioni romantiche che abbiamo appena ricordato. La nuova direzione assunta dal comparativismo significava qualcosa come un ripiegamento, una ritirata o un grave impoverimento di quelle aspirazioni.

È interessante osservare come i comparatisti di fine secolo, battendo in ritirata, adattarono l'internazionalismo e il sincretismo romantici a due tendenze dominanti: l'insistenza sulla caratteriologia nazionale, ed il prestigio delle scienze biologiche. Si credeva che ogni letteratura esiste, respira, cresce e si evolve come un essere vivente, con le sue radici che affondano in un certo sottosuolo sociale ed in una certa idiosincrasia nazionale. Per esprimersi di nuovo con le parole di Joseph Texte:

¹² «The Name and Nature...», in Wellek, 1970, p. 31.

¹³ Si veda *ibid.*, p. 31. E. Vajda, 1964, pp. 531 ss.

¹⁴ H. Taine, «Introduction», *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1866, I, p. XV.

Affinché possano aver luogo gli studi che qui commentiamo, è necessario in effetti che una letteratura sia concepita come l'espressione di un determinato stato sociale, tribù, clan o nazione, di cui essa rappresenta le tradizioni, il genio e le speranze... È necessario, insomma, che essa costituisca un *genere* ben determinato nella grande *specie* della letteratura umana¹⁵.

La letteratura di un paese era così una varietà biologica, una sottospecie della letteratura universale; e spettava al comparatista dilucidare le reciproche fertilizzazioni e gli altri inserti che uniscono queste specie ed originano le loro trasformazioni, le loro ibridazioni e le loro crescite. L'integrità delle singole componenti non era dubbia poiché esisteva una ferma convinzione: la credenza nel carattere originale di ogni popolo. In possesso di tale fede, molti storici addirittura tacevano l'unità, così evidente, della letteratura medioevale europea. Si esercitava, secondo le parole di Fidelino de Figueiredo, una «espécie de absorbente imperialismo espiritual sobre o passado»¹⁶. Non si percepiva allora il condizionamento ideologico del concetto di letteratura nazionale, né la sua estensione retroattiva: la proiezione, sul Medioevo indifeso, di interessi e progetti ottocenteschi. In fin dei conti, il nazionalismo e l'internazionalismo romantici si riconciliavano alla perfezione. La letteratura comparata aveva tutte le qualità dei compromessi e delle mezze tinte.

¹⁵ Texte, 1898, p. 3.

¹⁶ F. de Figueiredo, 1935, p. 16. E aggiunge: «La Spagna lo pratica largamente, quando include nella *storia della letteratura spagnola* autori latini nati in Spagna, come i due Seneca, Lucano, Marziale, Quintiliano, Pomponio Mela e Columella...». Sulle supposte «letterature nazionali» nel Medioevo, si veda Tibor Klaniczay, 1966, I, p. 189.

Sia il tempo che lo spazio tendono sempre più a dilatarsi, a sovrapporsi, a trasformarsi in una coscienza culturale unitaria del mondo, permanente e simultanea. Grazie a quel sistema universale di comunicazione che è la letteratura, tutte le letterature sono sul punto di diventare «contemporanee» ... In questo modo la «letteratura universale» si trasforma nella comunità di tutte le letterature passate e presenti, a prescindere da tradizioni, lingua, dimensioni storiche e specificità geografiche ... Il colloquio letterario si riveste di un carattere permanente e internazionale. Comunicazione e comunità letteraria tendono a confondersi²².

²² Marino, 1975, p. 68.

Capitolo settimo

La stagione francese

Il centro d'irradiazione, tanto del *mot* quanto della *chose*, sarà la Francia, dove il termine comincia a divulgarsi e ad acquistare diritto di cittadinanza. Dopo Joseph Texte, spicca Fernand Baldensperger (1871-1958), autore di un esemplare *Goethe en France* (1904), cattedratico della Sorbona dal 1910, fondatore con Paul Hazard della «Revue de Littérature Comparée» (1921) e, insieme a questa, di una serie di volumi specializzati (più di 120, quando scoppia la seconda guerra mondiale). Nel 1931 Paul van Tieghem dà alle stampe, a Parigi, il primo manuale di divulgazione della nuova disciplina. La sua raccomandazione principale, come è noto, è l'esame delle influenze letterarie internazionali.

Sarebbe ingiusto non riconoscere a questo circolo di comparatisti la tenacia di un proposito costruttivo, conciliatore, umanistico. Intendo qui per umanesimo la volontà di accogliere e perpetuare non delle verità rivelate, o uniche, bensì i migliori valori scoperti da uomini e donne, nella misura delle loro capacità di conoscere ed apprezzare culture ed epoche, arricchendo e strutturando, in questo modo, lo spazio umano. Vale la pena di rileggere l'ammonimento con cui Baldensperger inaugura, nel 1921, il primo volume della sua rivista, accentuando il fatto che la fortuna così disuguale delle opere poetiche ci permette di identificare le più durevoli:

Misurare le adesioni e calcolare i discrediti, notare i cambi di valore in virtù dei quali un libro, giudicato attico da alcuni, è condannato per il suo bizantinismo da altri, mentre un'opera qui disprezzata, riceve altrove il plauso: si tratta di precisazioni che, più di certi apostolati, permetterebbero di fornire all'umanità smarrita un fondo meno precario di valori comuni¹.

¹ Baldensperger, 1921, p. 29.

Si allude, è chiaro, ad una umanità «spostata» (in tutti i sensi) a causa della prima guerra mondiale. La denuncia di Baldensperger è un gesto da dopoguerra, come la stessa *Revue* e lo spirito che la anima.

È fin troppo nota l'opposizione fra «scuola francese» e «scuola americana» in letteratura comparata. Conviene tornare su questa polarità fondamentale per dare fine alla nostra panoramica storica.

Sono etichette convenzionali, tanto rudimentali quanto insufficienti. Storicamente, non ci fu «scuola» (termine improprio del secolo XX) francese; né, certamente, americana. Preferisco parlare di una stagione francese: di un periodo di tempo — dalla fine del secolo XIX fino a poco dopo la seconda guerra — in cui predominò l'esempio dei comparatisti francesi, imitati da studiosi di varia estrazione, in consonanza con certi orientamenti che possono ridursi ad un semplice modello concettuale.

Teoricamente ci troviamo di fronte a due modelli opposti, l'uno internazionale, l'altro sovranazionale; ma in pratica, secondo i suggerimenti che vado proponendo, essi si implicano reciprocamente.

La stagione francese dava luogo a ricerche di carattere molto diverso, ma che partivano dalle *letterature nazionali* — dal loro primato — e dalle connessioni esistenti fra esse. Si mettevano in risalto i fenomeni di influenza, trasmissione, comunicazione, passaggio (*passage*) o collegamento fra attività ed opere appartenenti a differenti ambiti nazionali.

L'aspetto più rappresentativo è lo studio delle influenze. Per esempio quella di Goethe in Francia; o di Goethe in Danimarca. Quella di Petrarca sulla poesia spagnola, inglese o polacca del secolo XVI. Quella di Rilke, quella di Valéry, quella di Kafka durante il nostro secolo. Il punto di partenza è di solito un grande scrittore. O anche un pensatore le cui idee si estendano e generalizzino: Nietzsche e la generazione spagnola del '98 (influsso studiato a fondo da Gonzalo Sobejano)². Non poche volte, in effetti, la ricerca di influenze si univa alla storia delle idee — si ricordi la famosa *Crise de la conscience européenne* (1934) di Paul Hazard; o il capitolo del manuale di Van Tieghem intitolato *Idées et senti-*

² Si veda Sobejano, 1967.

ments. I due termini del rapporto binario possono ampliarsi, abbracciando costellazioni di scrittori, scuole, movimenti — e perfino le immagini stereotipate che certi popoli, attraverso la scrittura, concepiscono di altri (l'esempio più noto era *Les Ecrivains français et le mirage allemand*, 1947, di Jean-Marie Carré)³. In generale, quei comparatisti si limitavano ad estendere solo uno dei due termini. Il fatto che un unico autore sia o l'origine di un'influenza, o la sua finalità, evita la eccessiva dispersione e permette di aggregare, condensandole in un solo fascio, le numerose irradiazioni studiate. A volte si parte dall'emittente: Montaigne e la sua influenza in Inghilterra (C. Dédéyan). Altre, dal ricevente: Goethe e la sua assimilazione delle letterature europee (F. Strich). Oppure si realizza uno studio di andata e ritorno: Shelley e la Francia, nei loro rispettivi contatti (H. Peyre)⁴. La prospettiva non cambia se uno dei due elementi è una scuola, un movimento, un periodo nazionale: Ruysbroeck ed i mistici spagnoli; l'*haiku* giapponese ed i poeti messicani, da J.J. Tablada e E. Rebolledo; oppure Faulkner ed il *boom* del romanzo latinoamericano. È possibile addirittura esaminare una parte della produzione di un gruppo di poeti di uno stesso paese: la poesia francese di tematica bucolica della fine del secolo XIX — H. Régnier, A. Samain, F. Jammes — e quella di alcuni poeti di lingua castigliana — Lugones, Herrera e Reissig, Juan Ramón Jiménez. Ma in tali casi i confini del tema possono sembrare arbitrari, dal momento che l'ambito di un movimento o di un genere è di solito internazionale, ed è più ragionevole che le frontiere dello studio coincidano con quelle effettive del tema.

Dicevo che l'aspetto principale, o più rappresentativo, era la influenza di uno scrittore sull'altro, così come essa si presenta in un rapporto binario. Ci si rende conto, però, che

³ Queste ricerche, più o meno paraletterarie, di «immagini» e preconcezioni nazionali, reali senza dubbio come i fatti e i condizionamenti storici, non sono ancora cadute in disuso; di più: c'è stato uno sforzo per recuperarle ed aggiornarle. Si vedano Claude Pichois, 1957; H. Dyserinck, 1966, pp. 107-120, e 1972, pp. 123 ss.; Daniel-Henri Pageaux, 1971, 1981 b; i chiarimenti di Alvaro Manuel Machado e D.-H. Pageaux, 1981 a, capp. 1, 3, e i lavori di A. Dutu, 1976, 1979.

⁴ C.C. Dédéyan, 1944; Strich, 1946, e H. Peyre, 1935. Ci sono validi esempi più recenti, si veda Jean Weisgerber, 1968.

in pratica era raro o difficile limitarsi all'esame di un testo A e un testo B. Trattandosi di storia letteraria, bisognava verificare come era stato possibile che A, superando tanti ostacoli, colmando tali distanze, fosse arrivato a B. Cioè, *tertium datur*, un terzo solidale: il traduttore, il critico, il direttore di teatro, la rivista. L'accumulazione di innumerevoli dati di ordine biografico, sociologico, bibliografico o aneddotico, instaurò una curiosa caratteristica del comparativismo. Vestibolo della lettura stessa? Laboratorio di ricerche preliminari? *Hilfswissenschaft*? Alludo alla considerazione di viaggi e libri di viaggi, articoli di giornali, riviste considerate nella loro attività d'insieme, traduzioni, dizionari, compagnie di attori ambulanti; ed anche l'insegnamento di lingue, i critici, i cenacoli ed altre componenti che sono come le maglie di una grande rete letteraria internazionale. Quei comparatisti non si avvicinavano, in questo modo, alla «vita letteraria»? Da altri punti di vista (come l'«estetica della ricezione»), lo storico attuale della letteratura deve essere indifferente a questa informazione? Cervantes a Napoli, Voltaire a Londra (o Chateaubriand; o Blanco White), Navagero a Granada, Rubén Darío a Madrid (o Hemingway), André Breton a New York (o Marcel Duchamp), William Empson a Pechino (o I.A. Richards), Octavio Paz in India, sono anelli decisivi di una grande catena. Ed anche, secoli prima, Ambrosio de Salazar, César Oudin ed altri interpreti della lingua spagnola nella Francia del secolo XVII. Il dizionario è stato a volte uno strumento impagabile, anche all'interno di un paese: G. De Robertis dimostrò l'uso da parte di Manzoni, durante la revisione dei *Promessi Sposi*, del *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini. Gli scritti di Robert Escarpit sulla storia del libro ci hanno fatto riflettere sul cammino lungo e accidentato che rende possibile, alla fine, il fatto che delle poesie o delle narrazioni arrivino ad essere un *libro*⁵; e sulla considerevole influenza — posto che di influenza si tratta — di tipografi ed editori. Forse che la divulgazione in Europa della letteratura spagnola durante i secoli XVI e XVII non fu dovuta in parte alla presenza di tipografie spagnole in Francia, nelle Fiandre e in Italia, tipo-

⁵ Si veda R. Escarpit, 1966 *a* e *b*. C'è una buona bibliografia in R. Darnton, 1982.

grafie che a loro volta erano riflesso di un potere militare e politico? Ai nostri giorni gli esempi sono evidenti: Gallimard, Feltrinelli... In Spagna è stato senza dubbio decisivo, da vent'anni a questa parte, l'intervento di editori come Carlos Barral e Jaime Salinas. Anche l'editore è un *intermédiaire* — come l'articolista, l'interprete, il libraio (Adrienne Monnier, Sylvia Beach) e l'insegnante. Qualcosa o qualcuno rende possibile il passaggio di un testo da X a Y, in modi molto diversi: pubblicando X, traducendo X, muovendo l'interesse di Y, viaggiando con Y, etc. Se Azorín, nel suo romanzo *Félix Vargas* tenne presenti i *Faux-monnayeurs*, è probabile che qualche pagina di Unamuno, lettore e stimolatore instancabile, lo spingesse a conoscere meglio l'opera di Gide. Il prestigioso Georg Brandes fu il critico che aprì ad Unamuno il cammino che portava a Ibsen e a Kirkegaard. José de Onís, in un saggio interessante sulla letteratura comparata, evoca alcuni momenti della storia della letteratura latinoamericana: quando Martí scrive i suoi articoli intorno a scrittori degli Stati Uniti, quando Darío pubblica *Los raros*, quando Hostos interpreta *Hamlet*⁶. E oggi aggiungeremmo: quando Cortázar traduce Marguerite Yourcenar, Paz traduce Pessoa, o Vargas Llosa commenta Flaubert. Ed è superfluo parlare qui delle traduzioni che hanno avuto influenze profonde — perfino attraverso i loro errori —, come quelle di Dostoevskij, Rilke, Valéry o Faulkner. Effettivamente, i tre temi più interessanti in questo contesto sono probabilmente le traduzioni, gli *intermédiaires* e le riviste.

Torneremo in seguito sullo studio della traduzione (cap. 15), che è senza dubbio fondamentale per il comparativismo. Per *intermédiaires* designamo delle persone, posto che anche la traduzione e la rivista sono strumenti di mediazione. Si ricordi l'invito al viaggio letterario, al di là delle proprie frontiere, che poterono ispirare scrittori come Rémy de Gourmont⁷, Ezra Pound, Valéry Larbaud, Alfonso Reyes,

⁶ Si veda José de Onís, 1962, p. 65. (Si tratta di uno dei primi saggi in spagnolo sulla letteratura comparata; insieme a quelli di Bernardo Gicovate, 1962, sul problema delle influenze, C. Guillén, 1962, e Cioranescu, 1964.)

⁷ Si veda Richard Sieburth, 1978.

Charles du Bos, Ricardo Baeza, E.R. Curtius, Edmund Wilson. Con ragione François Jost distingue fra il grande scrittore, come Milton, così italianizzato, il cui *Paradise Lost* suggestionò anche Klopstock, e le figure minori, come Melchior Grimm e Jacques-Henri Meister, la cui famosa *Correspondance littéraire* (1753-1770) si proponeva di collegare Parigi con il resto dell'Europa continentale:

Gli intermediari — quali sono, in distinto grado, tutti gli scrittori — si chiamano Milton, Rousseau, Goethe; se si tratta di minori, e il loro ruolo è stato meramente strumentale, li si chiama semplicemente intermediari. Nella critica letteraria la parola «intermediario» è giunta a designare un rango, mentre dovrebbe definire solo una funzione⁸.

Trattandosi, dunque, di una determinata funzione, non è inutile sapere chi la disimpegna; né è sempre facile distinguere tra il fine articolista di seconda fila e il saggista o critico di prestigio. Ilia Milarov, di origine bulgara, che studiò in Russia e poi a Zagabria, introdusse in un pubblico croato durante la decade del 1880 la letteratura realista russa ed i suoi critici (Dobroljubov, Černyščevskij). Ma Antun Gustav Matoš, molto più significativo, svolse anche lui la funzione di intermediario, da Parigi alla fine del secolo, per lo stesso pubblico⁹. E Goethe! E naturalmente Voltaire, nell'epoca in cui — come abbiamo già ricordato — le letterature si andavano separando, si andavano autodefinendo, e per tanto aumentava l'importanza del mediatore. Il dimenticato Charles de Villers, con i suoi articoli dello *Spectateur du Nord*, del 1799, rivelò — momento decisivo — la letteratura tedesca a Madame de Staël. Cioè, a volte collaborano il grande scrittore ed il più modesto critico. Gorkij rese possibile la traduzione russa della *Tragedia dell'uomo* di Madách dopo aver avuto rapporti con un giovane giornalista ungherese, presto scomparso, Akos Pintér¹⁰. José María Blanco White, che, in esilio a Londra, rivelò la poesia inglese a quelli che sarebbero stati, dopo, i romantici spagnoli, cadde per molto tempo nell'oblio; ma il gran libro di Vicente Llorens, *Libe-*

⁸ Jost, 1974, p. 35.

⁹ Si veda O. Grahor, 1977.

¹⁰ Si veda *Gorki et Madách*, in J. Waldapfel, 1968, pp. 360 ss.

rales y Románticos: 1823-1834 (Messico, 1954), riscoprì il suo indubbio valore.

E solo due altri nomi, entrambi del secolo XVI: Damião de Góis e Leonard Coxe. Il celebre umanista portoghese ci appare come un intermediario non fortuito ma essenziale, «mediateur entre le Portugal et l'Europe du Nord»¹¹, per lo spirito che lo animava. Damião de Góis visse e lavorò ad Anversa, a Vilna, a Poznan, a Padova, prima di tornare a Lisbona ed essere condannato, in vecchiaia, al carcere a vita dalla Inquisizione. Ma ciò che Marcel Bataillon mette in rilievo è la autenticità del suo cosmopolitismo: «Sans doute son importance spirituelle réside-t-elle dans son cosmopolitisme même, dans les liens qu'il a su nouer entre le Portugal des grandes découvertes et l'Europe de l'humanisme, de la Renaissance et de la Réforme»¹².

Il caso dell'inglese Leonard Coxe (o Cox), che invece sfuggì alla prigione, è particolarmente curioso. Completamente dimenticato nel suo paese, neppure nella *Encyclopaedia Britannica* appare il suo nome. In qualche compilazione viene menzionato esclusivamente come autore del primo trattato di Retorica in inglese, *The Art or Craft of Rhetoryke* (prima edizione, c. 1530; seconda, 1532), libro che deve tutto alle *Institutiones rhetoricae* di Melantone¹³. Uno storico recente della Riforma inglese, William Clebsch, racconta di passaggio che il temerario John Frith (che sarebbe morto sul rogo a Londra) tornò in Inghilterra e fu arrestato a Reading. Nella prigione di questa città parlò con «un certo Leonard Cox»: «He asked to talk with the local schoolmaster, one Leonard Cox, who had studied at Cambridge... moving Cox to seek and gain his release. More's orders (sir T. More's) frustrated, Frith escaped the country

¹¹ Bataillon, 1952, p. 191: «mediatore fra il Portogallo e l'Europa del Nord».

¹² *Ibid.*, p. 156. «Senza dubbio la sua importanza spirituale risiede nel suo stesso cosmopolitismo, nei legami che ha saputo annodare tra il Portogallo delle grandi scoperte e l'Europa dell'Umanesimo, del Rinascimento e della Riforma».

¹³ Si veda Leonard Cox, *The Arte or Craft of Rhetoryke*, ed. F.I. Carpenter, Chicago, 1899.

and returned to Antwerp...»¹⁴. Chi era quell'oscuro maestro di scuola che liberò il riformista perseguitato?

Passiamo all'Est e scopriamo che Coxe era stato, in precedenza, professore presso l'università di Cracovia, dove aveva pubblicato più di un libro (*De laudibus Cracoviensis Academiae*, 1518; *Methodus studiorum humaniorum*, 1526) e aveva sviluppato, secondo József Waldapfel, una notevole attività:

L'attività dell'inglese Leonard Coxe ebbe una particolare importanza sia nella vita intellettuale di Cracovia che nello sviluppo della civiltà ungherese. Fu lui il primo ad istaurare lo spirito di Erasmo nell'insegnamento universitario umanistico. Svolsse la sua attività per un decennio appena. Durante questo periodo, soggiornò abbastanza in Ungheria... Prima di giungere a Cracovia nel 1518, era passato per Parigi, dove aveva conosciuto Henri Estienne, e per Tubinga, dove aveva fatto amicizia con Melantone... Il suo soggiorno in Ungheria durò, con alcune brevi interruzioni, dal 1520 al 1525... La prolusione di Coxe nell'università fu la prima manifestazione dello spirito erasmista¹⁵.

Ci sono intermediari i quali sono come ponti che, una volta utilizzati, crollano per sempre.

Baldensperger mostrò il ruolo enorme svolto dalla stampa nella diffusione dell'opera di Goethe in Francia. Altri — comparatisti o meno — hanno già scritto molto, e continueranno a scrivere, intorno alla fioritura delle riviste letterarie a partire dal principio del secolo XIX, e alla loro decisiva partecipazione, dalla fine dello stesso secolo, alla formazione dei movimenti innovatori nella poesia, nella prosa e nel pensiero. È indubbio il prestigio di grandi riviste come «La Voce» a Firenze (dal 1908), «Nyugat» a Budapest (1908), la «Nouvelle Revue Française» a Parigi (1909), la «Revista de Occidente» a Madrid (1923), o «Sur» a Buenos Aires (1931). Ma prestigiose furono anche, nel loro tempo, le

¹⁴ W.A. Clebsch, 1964, p. 101: «chiese di parlare con un maestro di scuola del luogo, un certo Leonard Cox che aveva studiato a Cambridge ... spingendolo a darsi da fare per ottenere il suo rilascio. Sconfitto dagli ordini di More (Sir T. More), Firth fuggì dal paese e tornò ad Anversa».

¹⁵ Waldapfel, 1968, pp. 17-18.

riviste più combattive o minoritarie — e perfino effimere — d'avanguardia: come a Coimbra le felicemente intitolate «Boëmia Nova» e «Os Insubmissos» (1889). La rivista, in quanto portatrice e mediatrice di cultura, raggiunge una importanza nuova in Francia durante la seconda metà del secolo XIX. Proprio come il cenacolo, il manifesto o il salotto, la rivista — varia, viva, a volte incoerente — è il segno caratteristico dell'avanguardia, soprattutto a partire dal Simbolismo e da altri movimenti di fine secolo. Fritz Hermann calcola che a Parigi, fra il 1880 e il 1900, vengono alla luce circa duecento *petites revues* — alcune non così *petites*¹⁶.

È opportuno distinguere varie polarità, all'interno delle quali possono essere situate le diverse pubblicazioni. Ci sono riviste a direzione collegiale ed altre, forse le principali, che sono inseparabili da una personalità di spicco: così la vecchia «Revue des Deux Mondes» di François Buloz (dal 1831); Zenon Przesmycki e «Chimera» (1901), che riunisce a Varsavia gli scrittori «modernisti»; «Presença» (1910) ad Oporto, di Teixeira de Pascoais; Ford Madox Ford e «The English Review» (1908) o «The Transatlantic Review» (1924), che riunisce a Parigi gli *expatriates* di lingua inglese: Joyce, Pound, G. Stein, Hemingway¹⁷; la «Revista de Occidente» di José Ortega; «Sur» di Victoria Ocampo. Ci sono riviste che, essendo genericamente innovatrici, servono da punto di incontro per una varietà di stili e propositi, come l'importante «Revue Blanche» (1891) o «The Dial» (1920), o «Zenit» (1921) a Zagabria, o «Contimporanul» (1922) a Bucarest; ed altre che incarnano un movimento o un'idea della poesia, come quelle simboliste a Parigi, o «Poetry» a Chicago (1912), vincolata all'«Imagism» e all'orientamento di Pound, o «Skamander» (1922) a Varsavia, postsimbolista, quasi neoclassica; ed altre ancora di non occulta tendenza ideologica, come il «Criterion» (1922) di T.S. Eliot o «Cruz y Raya» (1933) di José Bergamín.

Ma fondamentale è la differenza fra la pubblicazione più «dignitosa», solida, o consolidata, e la rivista marginale, sperimentale, di carattere anticonvenzionale, come il «Yellow

¹⁶ Si veda F. Hermann, 1959; anche, A.B. Jackson, 1956, e C. Martini, 1956.

¹⁷ Si veda Bernard J. Poli, 1967.

Book» inglese (1894), con i suoi frontespizi di Aubrey Beardsley e con le sue collaborazioni decadentiste, ambigue, «antivittoriane», infrancesate — *little magazines* — che devono la loro esistenza a due motivi: «rebellion against traditional modes of expression... and a desire to overcome the commercial or material difficulties which are caused by the introduction of any writing whose commercial merits have not been proved»¹⁸. Infine, bisogna tener conto di altri due criteri: l'intervento maggiore o minore delle arti plastiche, in pubblicazioni come «Blätter für die Kunst», fondata nel 1892 da Stefan George, o «Pan» (1895), o «Mir iskusstva» («Mondo dell'arte») di Diaghilev (1899), o il «De Stijl» (1917) olandese di Theo van Doesburg, di ampia irradiazione perfino nell'architettura e nell'urbanistica — o le riviste «di lusso»; e poi della misura in cui si concede spazio agli scrittori stranieri. Alcune riviste hanno un marcato carattere cosmopolita, come il «Mercure de France», che a partire dal 1897 si apre, per esempio, alla letteratura latinoamericana, attraverso le cronache (1903-1907) di E. Gómez Carrillo e l'appoggio prestato, presso la direzione, da Rémy de Gourmont¹⁹.

L'elemento principale, forse, non è il fatto che una rivista piaccia sempre, esteticamente, o sia gradita; bensì il fatto che interessi, informi, inquieti. Margaret Anderson, direttrice di «The Little Review» (1914), ricorda ciò che scrisse in una lettera William Carlos Williams. Era opinione del poeta che quasi tutto ciò che essa pubblicava era cattivo, la rivista, invece, era buona: «As always most of the stuff in the "Little Review" is bad, I suppose, but the "Little Review" is good»²⁰.

Ho proposto, nelle ultime pagine, esempi miei, ma nell'ambito e nella tematica del comparativismo della «stagione

¹⁸ F.J. Hoffman, C. Allen e C.F. Ulrich, 1946, p. 4: «la ribellione contro i modi tradizionali d'espressione...; e il desiderio di superare le difficoltà commerciali e materiali che causano l'introduzione di qualsiasi opera i cui meriti commerciali non sono stati provati».

¹⁹ Si veda L. Samurovic-Pavlovic, 1969.

²⁰ M. Anderson, 1953, p. 11. Sulla rivista di Diaghilev, si veda *Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel simbolismo russo* (Colloquio di Torino, 1982), Roma, 1984.

francese» — questo curioso e vasto laboratorio, in cui sembra che tutti i dati siano utilizzabili, ogni cosa abbia il suo posto, ogni dettaglio si aggregi all'insieme.

Ma a quale insieme? Come non sentirsi sopraffatti da tale profusione di dati? Montherlant è più interessante a Madrid che a Parigi? O Navagero a Granada più che a Venezia? Ebbene sì: l'incontro di Garcilaso con Navagero a Granada fu allora, e continua ad essere oggi, segno di una fondamentale relazione fra la poesia italiana e la poesia spagnola del Rinascimento. L'insieme in questione può essere o il sistema storico-letterario del momento, oppure, preferisco pensare, il nostro proprio discorso critico-storico: la riflessione integratrice di una storia aperta a tutti i nessi, i contatti, gli accidenti che di fatto segnarono il suo cammino. La storia sociale, quella economica e quella politica intervengono su quella semplicemente letteraria, facendola così più completa, magari più reale. Non dobbiamo rimpiangere la purezza dell'analisi poetica *in vitro*, la solitudine dell'officina alla quale sono ammessi esclusivamente i testi. Lo studio della letteratura, almeno in tale prospettiva e in questo momento, ritorna sulla strada, all'incrocio del caso con l'idea, alla confusione e alla diversità degli eventi.

Ma c'è di più. Ho appena suggerito l'esistenza di quell'anticamera del comparativismo che era la conoscenza dell'intermediario — e delle sue differenti personificazioni. Nello stesso tempo i comparatisti facevano ricerche intorno a ciò che veniva definito *la fortune d'un écrivain*. Invece dell'anticamera, si cercava la porta d'uscita. Diciamo che lo studio degli intermediari chiariva il passaggio da un testo A a testi B, C e D attraverso un fattore *i*, anteriore all'apparizione di questi. Lo schema sarebbe:



La «fortuna» era il bilancio finale, posteriore alla realizzazione di D, delle conseguenze di un'opera: la sua influenza, i suoi effetti, il suo successo, la sua diffusione, il suo pubblico e la sua vendita. Lo schema diventa:

A → i → B, C, D → f di A

Secondo Pichois e Rousseau, la fortuna include tanto fenomeni quantitativi, definiti *succès*, quanto processi qualitativi, meno ovvi, definiti *influences*:

Il successo è cifrabile: lo precisano il numero delle edizioni, delle traduzioni, degli adattamenti, degli oggetti ispirati dall'opera, così come da quello dei lettori che presumibilmente l'hanno letta. Il suo studio è pertanto uno dei settori della sociologia dei fatti letterari. Al successo, quantitativo, opponiamo l'influenza, qualitativa; al lettore passivo, nel quale si degrada l'energia letteraria di cui è carica l'opera, il lettore attivo, nel quale tale energia feconda l'immaginazione creatrice e ritrova la sua forza per trasmetterla di nuovo²¹.

Tralasciamo la distinzione fra lettore attivo e lettore passivo, potenzialmente troppo confidenziale (Solo lo scrittore è attivo? Non lo è anche colui che si limita a leggere con sommo interesse e sensibilità?). È utile, invece, distinguere in generale fra la classe dei fenomeni definiti *succès* o *fortune*, concetti collettivi e quantitativi, dalle *influences*, il cui ambito è individuale e qualitativo. Con ragione Anna Balakian propose, qualche tempo fa, che la ricezione di un autore o di un gruppo di autori contribuisce alla determinazione di un periodo, di certe circostanze letterarie, all'interno delle quali possono sopraggiungere, in seguito, le influenze più significative²².

Più che davanti ad una opposizione ci troviamo di fronte ad una differenza. La fortuna o il successo di uno scrittore, di un genere, di un movimento, è un processo posteriore alla produzione di un'opera. La sua estensione si può calibrare o quantificare sociologicamente (l'editore è forse un sociologo che ignora di esserlo), ma solo fino ad un certo punto, quando si tratta di scrittori di moda. Anche chi non legge può essere cosciente di una moda; può sapere chi era Byron, può impiegare l'aggettivo «kafkiano». Il pubblico è eterogeneo e nella stessa Francia si parla di *succès d'estime*.

²¹ Pichois e Rousseau, 1967, p. 73.

²² Si veda Anna Balakian, 1962, pp. 24-31.

Quelli che si precipitavano alle prime di Josep Maria de Sagarra, nella Barcellona degli anni trenta, non erano i lettori di Carles Riba. A Budapest, gli ammiratori di Ferenc Molnár non erano i migliori amici di Attila József. La reputazione di un poeta può limitarsi ad un circolo ristretto, magari a pochi raffinati, ad un gruppo di scrittori giovani e contestatori. Ma non per questo i suoi effetti sono noti e durevoli²³. La rinnovata voga di Góngora negli anni venti non significa che le *Soledades* fossero il modello principale di Lorca, di Alexandre o di Cernuda. Ezra Pound non confondeva, nella sua nota lettera a René Taupin, del 1928, le influenze «d'epoca», più generalizzate, come quella di Flaubert, con le influenze più personali ed intime, che lo stesso poeta scopre, come quelle di Laforgue, di Arnaut Daniel e di Catullo. La fortuna e il successo, quindi, contribuiscono a stabilire ciò che oggi chiameremmo — con Hans Robert Jauss — gli «orizzonti d'attesa» dei lettori. Le influenze — individuali, genetiche, anteriori, molto spesso, alla produzione del testo — meritano menzione particolare. In seguito torneremo su di esse (capitolo 15). T.S. Eliot diceva che le più profonde sono quelle che trasformano lo scrittore, o almeno contribuiscono a formarlo, o a confermarlo nel suo essere.

A volte il carattere imprevedibile, capriccioso e confuso di questi fatti stimola il comparatista a riflettere circa la complessità e la peculiarità della storia delle letterature. Non potetti fare a meno di notare, molti anni or sono, che le fortune e le reputazioni compongono strane configurazioni. In un saggio del 1962, stimolato dalla lettura di un'opera, *Estudios hispano-suecos* (1954) di un autentico comparatista spagnolo, Carlos Claveria, scrivevo:

L'influsso di Cervantes durante un secolo e mezzo fu infinitamente inferiore a quello di molti dei suoi contemporanei. Nessun autore francese, secondo Carlo Pellegrini, apprezzò pienamente Dante fino al secolo XIX. Si rileggano le pagine in cui Carlos Claveria... narra la stravagante storia delle tradizioni di *fray* Antonio de Guevara allo svedese, all'ungherese e all'olandese. Alda Croce ci spiega che la prepotente presenza degli spagnoli in Italia durante tantissimi anni ebbe come conseguenza la scarsissima influenza delle lettere spagnole in quel grande paese. Or non è

²³ Si veda Weisstein, 1975 (tr. sp.), cap. 4, p. 179.

molto, Alexander Gillies commentava due equivoci sommamente fecondi: l'influenza di Shakespeare su Herder e quella di Herder sul Romanticismo slavo — entrambe fondate su letture erronee.

E concludevo, non senza una certa esaltazione:

Il libro non è semplicemente una poesia stampata, ma una creazione letteraria penetrata nel recinto della Storia politica o sociale — quello delle guerre, delle conquiste, delle emigrazioni, delle tensioni sociali, delle antipatie nazionali, etc. La poesia non è trasmessa o diffusa da un pugno di uomini giusti nel migliore dei mondi possibili. Questo curioso maritaggio — che non è quello cantato da Prudenzio — della Letteratura con la Storia ci induce ad intuire ciò che chiamerei la *contingenza* del nostro passato letterario. Questa parola è discutibile, ma ciò che importa è il fatto che anche il concetto lo è e che il problema esiste. I fenomeni poetici non costituiscono quel mondo di «forme» o di «sviluppi» puri che i critici perdonano il tempo ad ordinare, ma uno dei frutti più misteriosi e più arbitrari delle vicissitudini della vita umana²⁴.

Oggi, vent'anni dopo, mi esprimerei in altro modo. Ma i problemi a cui alludevo hanno suscitato un tipo di ricerca, la teoria della storia letteraria, che, come vedremo in seguito (capitolo 16), è uno dei rami più promettenti della letteratura comparata.

Guardando indietro, non è difficile spiegare ora quali erano i limiti di quella fase del comparativismo. Bisogna percepirli, se li si vuole superare, ma evitando il sia pur minimo atteggiamento sprezzante. Sarebbe sciocco rimproverare ai nostri predecessori la loro ignoranza del futuro. Ebbene, senza considerare il primato delle letterature nazionali, che ho già messo in luce, quelle insufficienze erano principalmente tre. Alludo in primo luogo alla concezione positivista delle *influenze letterarie*. Gli eventi mentali o immaginativi, come quelli fisici, chimici o biologici, obbedirebbero al principio della conservazione della materia, della trasformazione di certi elementi in prodotti differentemente organizzati; l'immagine etimologica di fluenza — *fluere* — suggeriva che una influenza costituisce il passaggio ininterrotto da una

²⁴ C. Guillén, 1962, p. 66.

cosa ad un'altra; e di conseguenza, quella critica tendeva a confondere l'influenza come evento biografico o genetico con il parallelismo testuale o con l'allusione ad un'opera in un'altra. La presenza del *Chisciotte* in *Tom Jones* di Fielding è incontrovertibile voglio dire: chiaramente visibile, ma non per questo essa è più significativa di quella di Poe — teorica più che verbale — nel simbolismo francese, o del prestigio di Rousseau durante l'epoca romantica, o di quello di Juan Ramón Jiménez fra i poeti iberici a lui posteriori. Il punto di partenza può essere la persona, e l'esempio dello scrittore: l'esempio del cittadino di Ginevra, quello del vate di Moguer — o quello di Mallarmé, o quello di Breton. Altre volte l'opera influente agisce più che altro su certi stati psichici del poeta, o su momenti della vita del romanziere, intervenendo sul processo di genesi e creazione; e merita, di conseguenza, il nome di influenza. In tali casi, forse i più interessanti, si osserva che un'opera B non sarebbe esistita *senza* A, ma non che, per questo, A stia *dentro* B. «Le fonti letterarie — chiariva Amado Alonso — devono essere riferite all'atto di creazione come incitamenti e come motivi di reazione»²⁵. Si tenga conto, anche, della necessaria distinzione fra le influenze, intense ed individuali, e le *convenzioni*, estese e generali — premesse comuni, usi, atmosfera collettiva che gli scrittori di una certa epoca vivono. Le convenzioni appartengono al sistema letterario di un momento storico. Era necessario che un poeta rinascimentale leggesse Petrarca per scrivere sonetti petrarchisti? Quanti petrarcheggiavano senza saperlo? Ma se qualcosa di A si trova in B, forse abbiamo semplicemente un esempio di ciò che oggi viene definito intertestualità²⁶.

L'interesse prioritario per le influenze non era, in secondo luogo, che una manifestazione della *ossessione genetica*

²⁵ Si veda *Estilística de las fuentes literarias*. Rubén Darío y Miguel Ángel, in A. Alonso, 1955, p. 383; si veda anche A. Alonso, 1952, e la bibliografia sulle influenze letterarie, della nota 14 del cap. 15.

²⁶ Si veda *The Aesthetics of Literary Influence* e *A Note on Influences and Conventions*, in C. Guillén, 1971, capp. 1 e 2 (quest'ultimo in spagnolo, 1979 b). Sul concetto di *convenzione*, vi vedano H. Levin, *Notes on Convention*, in Levin, 1966, pp. 31-61; J. Brandt Corstius, 1968, cap. 4, e N. Frye, 1957 e 1968, pp. 86 ss. Sull'idea di intertestualità, si veda oltre, cap. 15, pp. 254 ss.

che ci appare così propria del secolo XIX. Ossessione che partiva, *inter alia*, da una cattiva lettura di Auguste Comte, per ciò che riguarda il positivismo, dal momento che egli, abordando l'esame dei cambiamenti sociali, raccomandava l'abbandono di nozioni assolute quali le spiegazioni causali di carattere totalizzante. Comte scriveva:

Tutti sanno, in effetti, che nelle nostre spiegazioni positive non abbiamo affatto la pretesa di esporre le *cause generatrici* dei fenomeni, poiché in tal caso non faremmo altro che spostare indietro la difficoltà, ma soltanto di analizzare con precisione le circostanze della loro produzione, e di unire le une alle altre per mezzo di normali relazioni di successione e di similitudine²⁷.

Erano parole sorprendentemente chiare. Tuttavia, altri orientamenti — come quelli del marxismo più «volgare» — avrebbero perpetuato nozioni antiquate di causalità. March Bloch, più di un secolo dopo Comte, doveva prevenire gli storici suoi colleghi contro ciò che egli chiamava *l'idole des origines*, mostrando come esso provenga da una confusione fra origine e spiegazione: «Dans le vocabulaire courant, les origines sont un commencement qui explique. Pis encore: qui suffit à expliquer»²⁸. Sono molte le cause le quali, sebbene siano necessarie perché si produca un certo tipo di effetto, non spiegano cosa sia tale effetto, né permettono di prevedere il suo sviluppo concreto. Bergson distingueva fra differenti gradi di solidarietà fra una causa ed un effetto: se l'effetto è invariabile, come quello di una palla di biliardo che ne sposta un'altra con una determinata forza, si può parlare di causa; se non lo è, come il fiammifero che si avvicina a un barile di polvere, senza che si possa predire il carattere esatto né le conseguenze dell'attesa esplosione, allora conviene parlare di «occasione» — o di «condizione»²⁹. Ma è

²⁷ A. Comte, *Cours de philosophie positive*, Paris, 1864², I, 1, p. 17; tr. it. *Corso di filosofia positiva*, a cura di F. Ferrarotti, Torino, UTET, 1967, 2 voll.

²⁸ M. Bloch, 1949, p. 6: «nel vocabolario in uso, le origini sono un inizio che spiega. Peggio ancora: che basta a spiegare».

²⁹ Si veda H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, 1911, pp. 79-80 (tr. it. *L'evoluzione creatrice*, a cura di V. Mathieu, Bari, Laterza, 1957). Sulle cause e condizioni, si veda L. Nelson, 1980, p. 217 e C. Uhlig, 1982, pp. 74 ss., «Ananke».

sommamente difficile riconoscere che il mondo della cultura è un mondo composto da occasioni, o da condizioni, o da condizionamenti, più che da cause esplicative.

Si è chiamata *atomismo*, in terzo luogo, la tendenza ad isolare la singola opera, trasformandola in oggetto unico, o sufficiente, di studio. Il critico è l'interprete successivo di una fila indiana di individualità. Questa tendenza, diffusa e quasi irresistibile, riflette un'esperienza che ogni lettore di poesia conosce o deve conoscere. C'è un istante in cui la lettura di san Juan de la Cruz, di Stendhal, di Proust, ci attrae, ci ipnotizza, ci *imprigiona* completamente; in cui dimentichiamo il resto delle cose e degli esseri; in cui, sopra il mondo, tutto si concentra in quell'oggetto e nelle emozioni che esso scatena. Quest'istante è l'esperienza estetica. L'opera ha agito come unità sufficiente, assorbente e fascinatrice. Ad essa hanno contribuito gli elementi più disparati: riferimenti a cose e ad esseri esterni al recinto dell'opera, al mondo frantumato e sconvolto da essa; allusioni, esplicite o silenziose, alla storia contemporanea, a quanto viene essenzialmente condiviso dai lettori; echi di altre opere, intertesti, rifrazioni, forme trasfigurate, convenzioni ed attese relative ai generi. Ma il nostro vissuto dell'opera letteraria — uno ed anche diverso — non è solamente estetico. Il critico è colui che percepisce, da una parte, la volontà di forma unificatrice e centripeta che rende possibile l'emozione estetica; e, dall'altra, la molteplicità di relazioni che indicano la solidarietà dell'opera con le strutture della società e con le direzioni del divenire storico. Infatti, oltre la critica, la storia e la teoria della letteratura contribuiscono ad illuminare questi vincoli e a lasciare indietro, completandolo e reintegrandolo, quell'istante abbagliante, indimenticabile, in cui le parole restano sole e scomparve il mondo. Diversamente, la critica — atomizzata, polverizzata — riuscirebbe solo ad aumentare il caos delle conoscenze e delle biblioteche. Ai nostri giorni, varie correnti teoriche, come il neomarxismo, lo strutturalismo degli anni sessanta, e l'estetica della ricezione, hanno contribuito a rettificare l'atomismo, la solitudine, la dispersione di certi atteggiamenti tradizionali.

La stagione americana

Le limitazioni pratiche e teoriche del comparativismo francese non passavano inavvertite, durante gli anni venti e trenta, in entrambi i lati dell'Atlantico. L'interesse esclusivo per i fenomeni di influenza volgeva evidentemente al termine. La seconda guerra mondiale accelerò questo processo, attraverso due vie fondamentali. Bisogna ricordare l'intensificazione delle aspirazioni internazionalistiche che quell'immenso disastro umano produsse, il ripudio delle ideologie patriottiche che avevano alimentato la strage. Un quarto di secolo dopo il lancio della «Revue de Littérature Comparée», si aspirava ad una solidarietà più audace e genuina, denunciando fino a che punto la ricerca di influenze assunse la priorità delle principali letterature nazionali, e proponendo, in vece sua, un umanesimo più profondo, una percezione più ampia e più lucida del nostro tempo.

Fin dal principio del secolo, negli Stati Uniti (Harvard e Columbia) venivano impartiti insegnamenti di letteratura comparata¹. È noto che i fascismi degli anni trenta provocarono un processo migratorio di eccezionali dimensioni, che trasferì nel Nuovo Mondo numerosi e valenti artisti, intellettuali e uomini di scienza, provenienti da tutti gli angoli d'Europa. L'università nordamericana, che riconosceva i titoli stranieri e non era un ambiente chiuso, a differenza di quelle europee, trasse grande vantaggio da questo insieme di spiriti e di conoscenze, raggiungendo più alti livelli in specializzazioni così disparate come la storia dell'arte, la fisica, la sociologia, la psicologia e la psicoanalisi, l'architettura.

¹ Sulla storia del comparativismo come disciplina universitaria, paese per paese, si veda Weisstein, 1968.

tura, la scienza politica, la storia della scienza, la linguistica. Ed anche la letteratura comparata.

Alcuni comparatisti formati nella tradizione di tipo francese ingrossarono le file dei docenti americani. Ma il fenomeno realmente decisivo fu l'apporto di varie generazioni di europei, la cui opera raggiunse, in certi casi, la sua maturità in America, dove dette prova della propria qualità, come quella di René Wellek o Renato Poggioli; mentre altri, già eminenti, come Erich Auerbach, Roman Jakobson e Américo Castro, continuarono a sviluppare lì il loro lavoro e il loro insegnamento. Senza dubbio l'università degli Stati Uniti e del Canada presentava delle condizioni favorevoli, alle quali contribuiva principalmente la disposizione intellettuale di critici nordamericani come Harry Levin: comparatisti nati ed educati nella conoscenza della letteratura inglese e della cultura europea, immersi nell'ambiente poliglotta e variopinto di un continente di emigranti. Il superamento dell'istinto nazionalista richiede ingenti sforzi in questo o quel paese europeo, mentre in America e soprattutto nell'esilio, scaturisce con naturalezza l'idea d'Europa — da lontano —, la visione d'insieme, la rottura con i giochi di potere, l'innovazione degna del Nuovo Mondo.

Non meraviglia che in quella congiuntura il comparativismo avanzasse risolutamente, riuscendo a dominare i vecchi atteggiamenti e pregiudizi positivisti, e prosperasse come disciplina universitaria. La stagione americana significò la maturità di questa disciplina, ad opera di alcuni studiosi di origini differenti, riuniti in America. Ma non tutti, com'era prevedibile, erano convinti. Si avvertiva la necessità di un chiarimento, di un confronto decisivo. È quanto successe in occasione del secondo Congresso dell'appena costituita Associazione Internazionale di letteratura comparata (AILC), celebrato dall'8 al 12 settembre del 1958.

A Chapel Hill (North Carolina) convennero numerosi filologi e storici dei due continenti. Faceva spicco l'interesse per categorie sovranazionali come i generi, le forme, i temi, gli stili ed i movimenti. Culmine delle severe critiche che li vennero formulate contro il comparativismo tradizionale — pervicacemente sostenuto da alcuni — fu un magistrale intervento di René Wellek, «The Crisis of Comparative Literature». Con la chiarezza e la semplicità di sempre, rivendi-

cando l'indivisibilità della critica e della storia, della letteratura comparata e della letteratura generale, dei distinti livelli dell'opera d'arte verbale, concepita come una totalità diversificata ed una struttura di significazioni e valori, Wellek criticò severamente la vecchia concezione della disciplina: sottodisciplina, piuttosto, che collezionava dati intorno alle fonti e alla fama degli scrittori. Ed aggiungeva «An artificial demarcation of subject matter and methodology, a mechanistic concept of sources and influences, a motivation by cultural nationalism, however generous — these seem to me the symptoms of the long-drawn-out crisis of comparative literature»². Approfittando dell'occasione che mi si offrì di parlare in sessione plenaria, con giovanile entusiasmo, diedi il mio contributo a quel congresso del 1958 in una riflessione sul concetto di influenza — necessaria, a nostro avviso, per andare avanti. Harry Levin, Renato Poggioli, Northrop Frye, Roland Mortier, Haskell Block, Anna Balakian, A. Owen Aldridge, Walter Höllerer e varie altre personalità — fra gli ispanici: Antonio Alatorre, Guillermo de Torre, Francisco López Estrada — erano presenti a Chapel Hill e contribuirono insieme ad indicare le strade da seguire. Nella seconda parte di questo lavoro cercherò di sbizzare questi orientamenti, indicando cinque tipi principali di ricerca comparativa. Ma è opportuno, prima, discutere alcune altre questioni, come il carattere dei diversi modelli di sovranazionalità; e la possibile distinzione fra letteratura comparata e *littérature générale*, che Wellek negò con vigore nel suo intervento citato.

² R. Wellek, «The Crisis of Comparative Literature», in W.P. Friedrich, ed., 1959 (*Proceedings II*), I, p. 155; poi in Wellek, 1963, p. 290: «una delimitazione artificiale della materia e della metodologia, un concetto meccanicistico di fonti e influenze, una motivazione dovuta al nazionalismo culturale, per quanto generoso esso sia — questi sono per me i sintomi della prolungata crisi della letteratura comparata». Si veda negli Atti del Congresso del 1958, *Proceedings II*.