

## Sulla tradizione, l'Europa e il classico

Il Novecento ha reso possibile, sul piano della cultura e dello spirito, la costruzione di curiosi ossimori come, per esempio, e su tutti, quello di "classico moderno"<sup>1</sup>. Quando ci si rivolge alle figure retoriche è quasi sempre per rafforzare aspetti emotivi del pensiero che l'argomentazione, da sola, non è in grado di ben manifestare. E, come sempre accade con le figure retoriche, non è semplice decodificarle su un piano esclusivamente linguistico e si è tentati di ricorrere, prima che la parola prenda il sopravvento, ad altre figure, intese tuttavia come esempi di un percorso che è più lineare e coerente di quanto non lasci trasparire la forzatura retorica.

Nel 1912, con la consueta lucidità, Franz Marc si pone forse, all'avvio del secolo, la domanda *decisiva*, una di quelle domande destinate a dare avvio a una *nuova tradizione*. "A che scopo nuovi quadri e nuove idee? Che cosa ce ne facciamo? Abbiamo già sin troppa roba vecchia, che non ci diverte ma che ci è stata imposta dalla tradizione e dalla moda"<sup>2</sup>. La risposta di Marc è una risposta *classica*: "La gente non *vorrà*, ma *dovrà*"<sup>3</sup>, dal momento che "il nostro mondo ideale non è un castello di carta con cui ci trastulliamo, ma racchiude in sé gli elementi di un moto che oggi fa sentire le sue vibrazioni in tutto il mondo"<sup>4</sup>. Il segreto del classico, dunque, ciò che caratterizza quel che Bachtin chiamava la "grande arte", è quello di "far sentire le vibrazioni": e un classico non è una potenzialità tra le altre ma, nell'ambito del possibile, incarna il *dover essere*. Al tempo stesso, questa "necessità del sentire" è intimamente connessa a un'altra forma di necessità, quella di aderire all'attuale, cioè al *nuovo*, comprendendone i legami

con il passato, cogliendo, per esempio, come ancora sottolinea Marc, i legami spirituali tra El Greco e Cezanne. Legami – e sono i legami che definiscono il "classico moderno" – che fanno intuire "l'*intima struttura mistica* dell'immagine del mondo, che è il grande problema della nostra generazione"<sup>5</sup>.

Questa struttura è "mistica", e non necessariamente "religiosa": e il misticismo è qui la comprensione del legame estetico, e al tempo stesso ineffabile, che unisce il visibile e l'invisibile, che permette a Kandinsky di scrivere che "la forma è l'espressione esterna del contenuto interiore"<sup>6</sup> o che – e sono ancora parole che definiscono il classico – "la *necessità crea la forma*".

La ricerca di una *necessità interiore* che conduca verso la forma è dunque il segno di una *tradizione classica e moderna*, che si impone nell'Europa del Novecento. Se le grandi avanguardie, in primo luogo quelle che si riferiscono alle arti figurative, sanno delinearne le generali caratteristiche spirituali, è tuttavia ineliminabile anche uno sguardo "impersonale", in modo che queste caratteristiche mostrino il loro carattere *essenziale*, disegnando fenomenologicamente un'epoca al di là dei suoi fuochi sorgivi. In questo disegno, tale sguardo dovrà essere in grado di mostrare la genesi del percorso, il senso, ossimoricamente perenne e nuovo, dei concetti-guida che animano il rinnovarsi dello *stile*, di una *tradizione*, di una *forma* in grado di giustificare, con se stessi, il proprio *formarsi*.

Le figure simboliche di tale viaggio genetico nell'autocoscienza artistica del Novecento possono senza dubbio essere Paul Valéry e T. S. Eliot. Il



legame tra i due, contemporanei e l'un dell'altro lettori, non ha certo bisogno di essere giustificato: ma, al di là della storia, il primo può introdurre il secondo perché delinea un asse teorico all'interno del quale si rinnova il concetto di classico, coniugandosi con quello di tradizione. Questo concetto-guida, che lega tra loro gli elementi spirituali del "classico-moderno", senza descrivere il quale non si potrà procedere, è quello di *Europa*. Ma di quale Europa si sta parlando?

Il nostro continente non ha, né geograficamente né culturalmente, dei confini fissi proprio perché è sempre stato investito da contenuti multipli, diversi, spesso incompatibili, che hanno ovviamente inciso anche sulle sue frontiere. Allo stesso tempo, tuttavia, come nota K. Pomian<sup>7</sup>, i momenti storici di unificazione si verificano su piani differenziati, cosicché, per esempio, nel medioevo, momento aurorale del concetto di Europa, coesistono differenti unità culturali: quella dei chierici, dei cavalieri, dei contadini, che si incontrano e si influenzano reciprocamente solo sul piano del culto religioso. Si tratta allora, per lo sguardo del filosofo, di cercare questi piani di unità, senza distruggere le differenze che raccolgono o su cui si fondano.

È dunque Valéry, fra i primi nel nostro secolo, a inaugurare tale sguardo descrittivo, riprendendo in primo luogo la definizione nietzscheana dell'Europa come "capo dell'Asia", dotata tuttavia di caratteri unici e particolari, che prescindono dalla posizione geografica. Sguardo che, non rischiando dispute geografiche, e sfuggendo anche a quelle degli storici su "quando" l'Europa sia nata, mette piuttosto in evidenza, quale base di ogni possibile discorso storico, che l'Europa sorge in un processo di *stratificazioni*. Stratificazioni di molteplici contenuti che si raccolgono soprattutto nell'età moderna, da differenti punti di vista, all'interno di una medesima unità, considerata essenzialmente *spirituale*.

Senza dubbio l'Europa è un *Complesso*, nel senso che è qualcosa "tessuto insieme", "il cui carattere è di riunire insieme senza confonderle le più grandi diversità e di associare i contrari in maniera non separabile"<sup>8</sup>. L'Europa moderna si è costituita in un caos originario e dunque richiede, per essere compresa, e per comprendere l'aumento di caos che i nuovi apporti "altri" hanno generato, un principio dialogico e un principio di ricorsività. Principi in cui le logiche fra loro parlino, accettando anche di ritornare su se stesse, dal momento che, analizzando l'Europa (come peraltro qualsiasi oggetto culturale complesso), certo non agisce alcun rigido principio di causalità.

Nel momento in cui si vogliono cercarne i fili conduttori, come accade in Valéry, si tratta forse, molto semplicemente, di non cadere in alcuna delle retoriche che si fronteggiano, mettendo fra parentesi ogni giudizio di valore nel momento in cui si descrive, considerando che ogni "picco" positivo ha avuto, nella storia europea, il suo contrario negativo e che, per esempio, l'Europa come patria del diritto ha anche conosciuto i più terribili e dispotici soprusi. Per cui si dovrebbe non assolutizzare né la certezza del diritto né l'orrore dispotico, considerando che se l'Europa ha potuto mantenere in vita il proprio sviluppo lo si deve al permanere di un esile principio di diritto, capace di sopravvivere, in modo latente o sotterraneo, anche nella peggiore delle barbarie. Ed è in questo senso che è l'idea di *tradizione* il senso più segreto dell'Europa.

Valéry scrive le pagine su di essa dopo la prima guerra mondiale, quando sono notevolmente mutati i suoi confini e gli stessi sistemi di governo, suscitando quelle tensioni politiche, sociali, economiche e ideologiche che troveranno nella seconda guerra mondiale il punto di estrema rottura. Non ha alcun atteggiamento veggente, non unisce fattualismo positivista e volontà messianica: il suo sguardo mira soltanto a determinare non ciò che l'Europa potrebbe o dovrebbe essere, bensì come essa *appare* al suo acuto occhio indagatore. Valéry *descrive* un'idea di Europa come entità storico-culturale perché ritiene che qualsiasi sforzo di comprensione della realtà spirituale dei popoli del Continente possa derivare soltanto dalla descrizione dei suoi principali elementi costitutivi. Il suo non è, ovviamente, uno sguardo "neutrale", né un caso eccezionale nel panorama europeo del suo tempo.

Egli sembra temere la velocità del cambiamento, di fronte a esso cercando essenzialmente quei punti fermi che ristabiliscano un modello di tradizionale identità europea. È allora ovvio che riconoscere nella Grecia, in Roma, nel cristianesimo questi capisaldi corre anche il rischio di far cadere nell'oblio quell'insieme di differenze culturali, antropologiche, razziali di cui l'Europa stessa è il risultato, spesse volte lucidamente esibito, con coscienza filosofica, dal Settecento e dalla stagione romantica.

Vi sono senza dubbio innumerevoli motivi storici, sociali, ideologici, ecc., per determinare il senso di questa crisi di identità novecentesca: la ricerca delle cause potrebbe protrarsi all'infinito spaziando nei campi riservati a molte discipline. Sarebbe uno sforzo enciclopedico e, come tutte le enciclopedie, rivelerebbe in primo luogo solo

un'esigenza autobiografica. Pur rinunciando a questa strada, è tuttavia possibile guardare a una costante delle descrizioni dell'Europa che viene indicata dallo stesso Valéry, costante che può costituire il punto di partenza. A venire in primo piano è allora il tema, più ristretto, della *crisi spirituale* dell'Europa. Essere in crisi significa, anche dal punto di vista etimologico, essere sempre pronti a *giudicarsi*, senza considerare saldi e perenni i risultati dei propri giudizi.

Valéry, sottraendosi più di altri ai numerosi luoghi comuni che circondano la retorica della crisi dell'Europa o della crisi in genere da cui sono catturate tutte le manifestazioni culturali e sociali dell'occidente, parte da una consapevolezza nuova, che la guerra ha permesso di acquisire: l'Europa, come gli uomini, è *mortale*, ha forse iniziato quella perdita di cellule vitali che non è più crisi, come quelle dell'adolescenza o della menopausa, in cui ancora c'è lo sforzo di generarsi o rigenerarsi, bensì inizio della propria morte.

La bruciante crisi di identità causata dalla guerra sembra presentarsi come la perdita di una coscienza acquisita attraverso secoli e secoli: l'Europa sta ora perdendo la sua *memoria e la sua tradizione*, e la sta perdendo proprio perché l'epoca moderna è caratterizzata dalla "libera coesistenza in tutti gli spiriti colti delle idee più dissimili, dei principi di vita e di conoscenza più opposti"<sup>9</sup>. La crisi dell'Europa è allora per Valéry una crisi della *modernità*, in cui le differenze si sono così parcelizzate e miniaturizzate da non essere più in grado di trovare un minimo comun denominatore, e da non reperire più, al tempo stesso, le matrici in cui riposano e sono produttive tutte quante le differenze. L'*attività illimitata* del moderno è semplicemente *ripetizione*, che conduce l'uomo lontano da se stesso, verso una società animale, "un perfetto e definitivo formicaio".

Questa fenomenologia del moderno, così precisa nel segnalare implicitamente che non esiste una e una sola modernità perché sempre più ve ne sono, ormai quanti sono i pensatori che ne parlano, che entrano nella storia volgendo le spalle o prendendola di petto, ma essendo comunque della storia vittime, ha il suo primo luogo topico in una domanda. Valéry infatti si chiede: l'Europa manterrà la sua preminenza in tutti i campi o diverrà soltanto ciò che è geograficamente, un piccolo capo dell'Asia? Il presupposto, esplicito ed evidente, si riferisce a una passata gloria dell'Europa poiché legate alla sua idea sono i concetti di cultura, di intelligenza, di opere magistrali. Europa che così *sembra essere* (ed è Valéry a sottolineare la frase) la parte preziosa dell'Universo terrestre,

la perla della sfera, il cervello di un vasto corpo planetario.

Prima ancora di vedere se e come Valéry risponde o non risponde alla sua stessa domanda (come cioè renda valido, o invalido, il suo presupposto), bisogna sottolineare che è proprio qui la questione centrale sull'Europa, che anche, ai giorni nostri, Derrida, a partire da Valéry, si pone, sia pure con inconsapevoli meccanismi retorico-dialettici. L'Europa deve affrontarla se vuole recuperare il senso della propria identità. Probabilmente non è possibile rispondere in modo categorico e si devono piuttosto cercare le condizioni a partire dalle quali ciascuno possa trovare una risposta. Valéry, forse in virtù di quell'iper-colonialismo europeo capitalista che Derrida gli rimprovera, compie una lucida descrizione della ricchezza europea, facendola derivare dalla sua ricchezza psichica, cioè dalla *qualità* della sua anima.

*Qualità* è allora, probabilmente, la parola-chiave: perché senza dubbio l'abitante dell'Europa possiede – e ha posseduto – delle qualità. Le qualità non sono, di per se stesse, e immediatamente, dei valori: sono però il punto di partenza per la loro costituzione e in primo luogo si pongono come elementi caratterizzanti ed essenziali, elementi che *manifestano le differenze, al di qua di un possibile atteggiamento assiologico*.

La crisi dell'Europa ha così il suo avvio nel momento in cui la *quantità* sostituisce la qualità, quando la mera grandezza materiale, gli elementi di statistica, i numeri, tendono a eliminare le differenze, che sono essenzialmente differenze qualitative, quelle differenze su cui si fonda lo Spirito, che poi altro non è se non la capacità di organizzare, e interpretare in direzione costruttiva, nel senso della tradizione, le differenze stesse. Valéry si chiede allora, a questo punto, se le qualità dell'europeo possono essere diffuse, proprio per eliminare l'incombente dominio del quantitativo. E se, di conseguenza, possa ancora esistere una lotta delle persone, cioè delle individualità qualitative, contro la massificazione, cioè il potere all'indistinto quantitativo.

Anche queste domande (che in definitiva riassumono analoghi problemi che già apparivano in Baudelaire e Mallarmé) non hanno un'immediata risposta, forse perché l'unica risposta possibile è la chiarificazione progressiva degli elementi che hanno generato la domanda. Appunto, le *qualità dell'uomo europeo*. Vi è in primo luogo un terreno comune che permette la convivenza di queste qualità differenti: è il bacino del Mediterraneo come luogo di incontri e scontri di popoli non necessariamente europei. Mediterraneo che è



come una borsa degli affari, sempre in movimento, un'officina in cui sempre di nuovo sono accolte varie materie prime per essere adeguatamente elaborate. L'Europa trova fra queste differenze un punto mediano, un equilibrio mobile, una regolamentazione: *mette in dialogo le differenze* che accoglie.

La capacità costruttiva di rendere dialogiche e produttive le differenze è per Valéry il terreno su cui è possibile delineare le qualità spirituali dell'uomo europeo, che derivano da specifiche situazioni e influenze storiche. Il primo influsso, che è anche primo collante fra le differenze, risale all'Impero romano che, oltre alla temporanea unità geopolitica del continente, ha dato un comune diritto a popoli diversi. Il secondo influsso è quello del cristianesimo, grazie al quale l'Europa ha avuto, al di là delle differenze di razze, una comune religione. Vi è infine l'elemento nodale e centrale, quello propriamente qualitativo, quell'azione "sottile e potente" cui dobbiamo, a parere di Valéry, "la parte migliore della nostra intelligenza, la sottigliezza, la solidità del nostro sapere". Cui dobbiamo una serie di numerose *virtù*, come la nettezza, la purezza, la distinzione delle nostre arti e della nostra letteratura. In sintesi, la Grecia ha dato un *metodo* allo spirito europeo, rendendo così l'uomo europeo un *sistema di riferimenti* capace di costruire un'armonia fra le differenze, in primo luogo fra le differenti facoltà che vivono all'interno dello spirito stesso, cioè fra sensibilità e intelletto.

Da questo insieme di qualità deriva per Valéry quel che costituisce il vero e proprio *valore* dell'Europa: la *scienza*, che è il prodotto più caratteristico e glorioso del nostro spirito. Scienza che ha il suo modello, insiste Valéry, nella nascita della geometria, proprio perché la geometria è a sua volta il modello incomparabile e tradizionale delle più tipiche qualità dell'intelletto europeo.

La descrizione dei fondamenti dell'identità europea permette allora una prima conclusione, che direttamente non risponde affatto alla domanda iniziale sul destino e sulla permanenza tradizionale delle qualità europee. Questa conclusione ci dice che, malgrado la crisi imperante, malgrado le distruzioni della guerra, lo spirito europeo è ancora caratterizzato da una serie di *massimi*: massimo di bisogni, di lavoro, di capitale, di rendimento, di ambizione, di potenza, di relazioni, di scambi, di capacità di modificare la natura esterna. Sono appunto queste le qualità dell'Europa e dell'uomo europeo.

La domanda che Valéry si pone non ha allora un'esplicita risposta, il che consente di tentarne

una nascosta nelle pieghe della descrizione dell'identità europea. Forse, dunque, l'Europa diverrà un capo dell'Asia, comunque altro da sé e dalla sua storia, se finirà per cedere ai principi quantitativi, dimenticando, mettendo fra parentesi, ignorando le proprie qualità. Qualità che – e si risponde così alla seconda domanda di Valéry – potranno essere preservate se, e solo se, si saprà mantenere il principio della individualità contro la massificazione dilagante, se, in altri termini, le qualità sapranno ancora divenire punto di avvio per la costruzione di valori.

È evidente che queste risposte "implicite" ricordano, anche senza alcun sforzo interpretativo, gli scritti che, qualche anno dopo Valéry, e certo senza conoscerlo, Husserl dedica alla crisi dell'Europa o, meglio, a quella crisi delle scienze europee che ha condotto alla perdita del senso storico, culturale e spirituale dell'Europa stessa. In Husserl vi sono senza dubbio notevoli arricchimenti teorici e, soprattutto, l'inserimento del problema all'interno di un ben preciso contesto filosofico. Anche Husserl, tuttavia, ritiene che la geometria, e la sua nascita, possa costituire il modello di quella idea di scienza che i greci ci hanno tramandato.

In estrema sintesi, Husserl ritiene che proprio il progressivo oblio della concezione greca della scienza sia l'origine prima della crisi spirituale dell'umanità europea, avendo dato avvio – e si ha qui un'ulteriore analogia con Valéry – a quel dominio del quantitativo sul qualitativo che ha condotto a una concezione *obiettivistica* della scienza, a una perdita del senso originario delle operazioni soggettive nella costituzione della scienza stessa. L'obiettivismo induce a dimenticare quel "nuovo atteggiamento" nei confronti del mondo circostante che, inaugurato in Grecia nel VII e nel VI secolo avanti Cristo, condusse alla filosofia, cioè a una "scienza universale, scienza del cosmo, della totalità di tutto ciò che è"<sup>10</sup>.

Assegnare a questo nuovo atteggiamento, che potrebbe chiamarsi "teoretico", il destino teleologico che l'Europa assume per l'intera umanità non è necessariamente, come è stato più volte rimproverato a Husserl (dallo stesso Derrida ultimamente), il sintomo di un pernicioso "eurocentrismo". In modo molto più semplice e meno ideologico, Husserl vuole sottolineare che l'autocoscienza filosofica che ha condotto l'uomo greco a trasmettere all'uomo europeo una scienza che sia per l'uomo e dell'uomo, è una caratteristica riferibile soltanto alla filosofia occidentale, che ne è la profonda autocoscienza tradizionale.

Husserl ritiene inoltre (e, in altro contesto, anche Valéry), così opponendosi all'ambiguo ger-

manesimo di Heidegger, che lo spirito scientifico-filosofico dell'europeo è *necessariamente sovranazionale*. L'Europa, scrive Husserl, "non è più un aggregato di nazioni contigue che si influenzano a vicenda soltanto attraverso il commercio e le lotte egemoniche, bensì: uno spirito nuovo che deriva dalla filosofia e dalle scienze particolari che rientrano in essa, lo spirito della libera critica e della libera normatività, uno spirito impegnato in un compito infinito, che permea tutta l'umanità e crea nuovi e infiniti ideali"<sup>11</sup>.

Interrogarsi su tale "compito" infinito, su come la tradizione europea possa, attraverso una poesia filosofica, trasformarsi nel nuovo paradosso di un "classico moderno", è dunque il percorso che Eliot ha seguito, scegliendo di percorrere quella stessa strada europea che, inseguendo le categorie della "crisi dello spirito europeo", è descritta e vissuta da Valéry e da Husserl. Ed è Eliot, probabilmente, che sa trovare risposte, sul piano dell'arte, ancor più nette e decise.

Eliot è infatti il paradigma di colui che, inseguendo le categorie della "crisi dello spirito europeo", ha comunque scelto l'Europa, e ha scelto proprio quell'Europa di cui parlano Valéry e Husserl. Per lui, la constatazione che l'Europa è, malgrado le divisioni, un "tutto" (e aggiunge che, malgrado sia sempre più mutilata e sfigurata, rimane "l'organismo da cui deve svilupparsi ogni più alta armonia del mondo"<sup>12</sup>) viene interpretata in una direzione che vede nel concetto di "classico" il collante organico delle differenze, dal momento che "il latino e il greco costituiscono la corrente sanguigna della letteratura europea"<sup>13</sup>.

La tradizione europea passa quindi attraverso – come in Valéry – *l'idea di classico*, e questa idea si riassume in una parola "qualitativa" e "sovranazionale" che forse l'Europa stessa sta dimenticando, cioè *maturità*. Ciò accade perché un classico appare sia quando una civiltà è "matura" sia quando l'ascoltatore è in qualche modo cosciente di tale "maturità": "perciò, in qualsiasi nazione, la persistenza della creatività letteraria consiste nel mantenere un equilibrio cosciente fra la tradizione nel senso più ampio della parola – la personalità collettiva, per così dire, raggiunta nella letteratura del passato – e l'originalità della generazione vivente"<sup>14</sup>.

Questo paradigma viene simbolicamente accostato, come accade peraltro anche in Valéry<sup>15</sup>, a Virgilio: Virgilio che è evidentemente il "traghetto", ovvero quel personaggio che Dante pone come il passaggio dal classico pagano al classico cristiano. Perché la maturità deve anche essere "maturità della mente" e, perché essa vi sia, sono

necessarie "la storia, e la consapevolezza della storia". E, naturalmente, non vi può essere una piena coscienza della storia se non ci si confronta con un'altra realtà storica (che per Virgilio erano, evidentemente, i Greci) e, nel confronto, stimolarne, per sé e per gli altri la conoscenza. Che questo sia, peraltro, il destino dell'Europa, e che vada nella direzione di ciò che Bachtin chiama "principio dialogico" è assolutamente indubbio<sup>16</sup>.

Il principio dialogico non costituisce dunque regole causali, non è punto archimedeo per una logica formalmente priva di contraddizioni, non ha al suo interno una stringente necessità storica, non risolve le parti in un tutto tollerante, più o meno definito. D'altra parte, neppure è il trionfo di un esasperato relativismo, poiché manifesta una forte esigenza assiologica, la determinazione di un piano di valori all'interno del quale la logica stabilisce la griglia per i contenuti offerti dall'esperienza, contenuti spirituali, culturali, personalistici, che organizzano il senso stesso di quella logica, in virtù della quale l'alterità e la differenza sono su un piano di accrescimento del senso.

Sono dunque i contenuti stessi, e non un formalismo etico, a determinare i limiti della tolleranza e, più oltre, a stabilire come intollerabile ciò che non è riducibile a un piano dialogico concreto. Piano dialogico che è dunque comunitario e che, in quanto *logica della comunicazione spirituale*, precede, fondandola, la formazione delle singole comunità storiche e culturali<sup>17</sup>.

È in virtù di questa comune "logica" che "funziona" il ragionamento di Eliot e che i concetti di "classico" e di "tradizione" si fondono in un quadro ossimorico, molto simile a quello delineato da Valéry o Husserl, in cui la "rottura" e la "continuità" si organizzano in un sistema storico, alla ricerca – sogno comune di Goethe, Eliot e Valéry – di una maturità individuale che possa coincidere con la maturità dell'epoca storica. È evidente, senza con ciò voler porre precisi vincoli di causa-effetto, che tale maturità storica è parallela a una maturità "letteraria" o, meglio, a ciò che Eliot chiama una "maturità stilistica"<sup>18</sup>. Maturità la cui definizione poetica coincide in Eliot, ancora una volta, con quella che ne offre Valéry: entrambi infatti la vedono come un incontro tra suono e senso. Ma, al di là di questo pur fondamentale aspetto stilistico, anche la sua presenza strutturale è segno di una sorta di continuità storica, senza la quale, appunto, non si può presentare né classicità né tradizione. Infatti, "se cessassimo di credere nell'avvenire, il passato non sarebbe più pienamente il *nostro* passato: diverrebbe il passato di una civiltà morta"<sup>19</sup>. Ciò significa, allora, che il classico ha, come



sua dote primaria quella che Eliot chiama – ancora una volta in analogia con ciò che scrive Bachtin in un angolo di Europa lontana e senza dubbio chiuso ad influenze “esterne” – *comprendibilità*<sup>20</sup>. Questo termine va inteso proprio in direzione “dialogica”, cioè “bachtiniana”: perché la coscienza storica, la continuità tra il passato e l’avvenire accompagnata da una forte e consapevole percezione del presente, e la coscienza stilistica, ovvero la capacità di connettere il significato di una lingua attraverso gli opportuni suoni, deve collegarsi, o meglio fondersi, all’interno di un organismo unitario, con la comprensione espressiva “dell’intera gamma di sentimenti che costituiscono il carattere nazionale dei parlanti la sua lingua”<sup>21</sup>.

Il classico è dunque tradizione perché fonde tre livelli di maturità: storica, stilistica e sentimentale. Quest’ultima non è un elemento accessorio e casuale, ma ciò che unisce il classico al suo pubblico, l’elemento di “riconoscimento” di un comune destino e di un comune avvenire, cioè attraverso cui viene esercitata “un’attrazione irresistibile sul popolo a cui appartiene, trovando piena rispondenza negli uomini di tutte le classi e condizioni”<sup>22</sup>, diventando in questo modo *universale*.

L’Europa che indica la crisi dello spirito è dunque anche la stessa che indica la strada per uscire da essa o, meglio, per renderla produttiva. E ciò può accadere perché Europa, nel regno dello spirito, significa, in sintesi, *capacità di esercitare la crisi per rinnovare il senso di una tradizione*. Appunto: essere “classici” significa, come il *Mon Faust* di Valéry, *essere sempre in crisi*. Perché è solo attraverso la crisi che si raggiunge quella *maturità* che è, per Eliot, il sigillo più autentico della *tradizione europea classica*<sup>23</sup>. Tradizione che è compito della poesia e del mito, e di quei comportamenti che nella società tendono a farli vivere, sempre di nuovo presentare e perpetuare.

## Note

<sup>1</sup> È un’espressione che serve a qualificare vari artisti contemporanei: su tutti Paul Cézanne. A tal proposito si veda G. Cianci, E. Franzini, A. Negri (a cura di), *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi*, Milano, Bocca Editori, 2001.

<sup>2</sup> F. Marc, *Beni spirituali*, in *Il Cavaliere azzurro*, Milano, SE, 1988, p. 16.

<sup>3</sup> Ivi, p. 16.

<sup>4</sup> Ivi, p. 16.

<sup>5</sup> Ivi, p. 17.

<sup>6</sup> Ivi, p. 127.

<sup>7</sup> K. Pomiam, *L’Europa e le sue nazioni*, Milano, Il Saggiatore, 1990.

<sup>8</sup> E. Morin, *Pensare l’Europa*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 22.

<sup>9</sup> P. Valéry, *Crisi dello spirito*, in P. Valéry, *Oeuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1960.

<sup>10</sup> E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 334.

<sup>11</sup> Ivi, p. 335.

<sup>12</sup> T. S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, Garzanti, 1975, p. 74. Si tratta del saggio “Che cos’è un classico?” del 1944.

<sup>13</sup> Ivi, p. 74.

<sup>14</sup> Ivi, p. 61.

<sup>15</sup> Si veda il secondo volume dei *Cahiers* di Valéry, Paris, Gallimard, 1974, p. 1463.

<sup>16</sup> Si veda M. Bachtin, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988, p. 92.

<sup>17</sup> Sarebbe possibile, su questi temi, porre un’analogia, che peraltro avrebbe alcuni fondamenti storici, fra Bachtin e l’opera di M. Scheler *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, pubblicata in prima edizione nel 1916. È infatti qui esplicito il legame fra valori delle persone e valori della comunità.

<sup>18</sup> T. S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, cit., p. 66.

<sup>19</sup> Ivi, p. 69.

<sup>20</sup> Ivi, p. 71.

<sup>21</sup> Ivi, p. 71.

<sup>22</sup> Ivi, p. 71.

<sup>23</sup> Si veda ancora *Sulla Poesia e sui poeti*, pp. 57 sgg.