

Joep Leerssen

NOTE PER UNA DEFINIZIONE DEL NAZIONALISMO ROMANTICO*

Abstract: Sebbene il concetto di «nazionalismo romantico» stia diventando sempre più diffuso, il suo utilizzo corrente tende ad accentuare la vaghezza inerente ai due termini che ne sono costitutivi, il Romanticismo e il nazionalismo. Il fine di questo articolo è di delineare il concetto in maniera più chiara e definita, e a tale scopo viene qui preso in esame un vasto campione di attività e pratiche nazionaliste declinate in chiave romantica e di produzioni e riflessioni culturali di epoca romantica declinate in chiave nazionalistica provenienti da vari paesi e tratte da diversi tipi di media (letteratura, musica, arti, storiografia e critica). Su tale base si sostiene qui che un fenomeno legittimamente definibile come “nazionalismo romantico” abbia effettivamente preso forma in tutta Europa fra il 1800 e il 1850. Si tratta di un nodo denso e aggrovigliato di connessioni di interessi e di scambi che influenzò diversi paesi, ambiti culturali e media e che in quanto tale occupa una posizione distinta a fianco del nazionalismo post-illuminista da un lato e delle manifestazioni politicamente meno scottanti del Romanticismo dall’altro. A mo’ di conclusione viene proposta una possibile definizione: il nazionalismo romantico è la celebrazione della nazione (definita dalla sua lingua, dalla sua storia e dal suo carattere culturale) come ideale ispiratore dell’espressione artistica e l’utilizzo di tale espressione nelle modalità di elevamento della coscienza politica.

Parole chiave: *Romanticismo europeo, nazionalismo, Volksgeist, Friedrich Carl von Savigny, organicismo.*

NOTES TOWARDS A DEFINITION OF ROMANTIC NATIONALISM

Abstract: While the concept «Romantic nationalism» is becoming widespread, its current usage tends to compound the vagueness inherent in its two constituent terms, Romanticism and nationalism. In order to come to a more focused understanding of the concept, this article surveys a wide sample of Romantically inflected nationalist activities and practices, and nationalistically inflected cultural productions and reflections of Romantic vintage, drawn from various media (literature, music, the arts, critical and historical writing) and from different countries. On that basis, it is argued that something which can legitimately be called ‘Romantic nationalism’ indeed took shape Europe-wide between 1800 and 1850. A dense and intricately connected node of concerns and exchanges, it affected different countries, cultural fields, and media, and as such it takes up a distinct position alongside political and post-Enlightenment nationalism on the one hand, and the less politically-charged manifestations of Romanticism on the other. A possible definition is suggested by way of the conclusion: Romantic nationalism is the celebration of the nation (defined by its language, history, and cultural character) as an inspiring ideal for artistic expression; and the instrumentalization of that expression in ways of raising the political consciousness.

Keywords: *European Romanticism, Nationalism, Volksgeist, Friedrich Carl von Savigny, Organicism.*

* Versione italiana dell’articolo «Notes towards a Definition of Romantic Nationalism», *Romantik*, n. 2, 2013, pp. 9-35. Traduzione dall’inglese di Fabio De Leonardis. Revisione di Francesca Zantedeschi. Si ringraziano l’Autore e la redazione di *Romantik* per la gentile concessione.

Introduzione

La combinazione concettuale di Romanticismo e nazionalismo, nella forma di “nazionalismo romantico” oppure in quella di “Romanticismo nazionale”, sta diventando sempre più diffusa¹. Su Wikipedia la voce «Nazionalismo romantico» è piuttosto corposa, e un uso consolidato di questi termini si ritrova nei campi della storiografia, della musica, delle arti e dell’architettura ottocentesche. In una certa misura ciò non sorprende affatto: i due movimenti sono emersi congiuntamente nei decenni intorno al 1800, hanno condiviso le turbolente contingenze politiche e sociali di quel periodo e hanno in comune molte figure importanti. Compositori come Liszt e Rimskij-Korsakov, poeti come Petőfi e Wergeland, romanzieri come Hendrik Conscience e Felix Dahn, storici come Michelet e Palacký, studiosi del folklore come Grimm, Asbjornsen e Moe sono nomi importanti sia per la storia del Romanticismo che per quella dei movimenti nazionali in Europa. Da quando studiosi come Isaiah Berlin e Hans Kohn cominciarono ad interessarsi della storia intellettuale del nazionalismo, è ormai comune il far rilevare la sua interazione e sovrapposizione con il Romanticismo, in particolare nel caso della Germania (Kohn 1950)², dove le interazioni tra gli intellettuali della generazione romantica e la *Befreiungskriege* [“guerra di liberazione”] antinapoleonica erano troppo ovvie per essere ignorate – e troppo ovvie finanche per essere esaminate come non assolutamente scontate e ap problematiche. La connessione fra Romanticismo e nazionalismo era solitamente vista come situazionale: i due movimenti sono emersi nello stesso periodo, simultaneamente, in una determinata parte del mondo in un momento storico particolare, e quindi inevitabilmente avevano caratteristiche comuni e si sono inevitabilmente intrecciati e scontrati.

L’attività degli intellettuali in entrambe le sfere è statorilevato, ma senza prestare troppa attenzione alla questione di come esattamente la poetica del Romanticismo risuonasse con la dottrina ideologica del nazionalismo. Negli anni Ottanta e Novanta del Novecento il «nesso romantico-nazionalista» è diventato una prospettiva analitica o un impianto concettuale per la ricerca, in particolare per quanto riguarda gli intellettuali dell’Europa Centrale della prima metà dell’Ottocento. Da allora il concetto ha cominciato a trascendere lo status

¹ Nelle pagine che seguono, intendo tenermi lontano dalle sottigliezze dei dibattiti su periodizzazioni e tipologie che influenzano sia le discussioni sul Romanticismo che quelle sul nazionalismo. Nel selezionare gli esempi di scrittori, artisti, intellettuali o prodotti culturali romantici mi attengo al canone ampiamente accettato, che parte dall’attività letteraria in Germania e in Gran Bretagna alla fine degli anni Novanta del Settecento e si estende poi ad altri media ed altre regioni europee nel corso dei decenni successivi; nel selezionare gli esempi di nazionalismo, seguo la stessa cornice spazio-temporale delineata nel mio *National Thought in Europe: A Cultural History* (Leerssen 2008). Due ulteriori prolegomeni: cito delle classiche “frasi ad effetto” romantiche come mere illustrazioni che non necessitano di particolari riferimenti a fonti specifiche; e cito nel corso di tutto il testo, senza fare ogni volta riferimento a fonti specifiche, i casi analizzati in modo maggiormente dettagliato in alcuni miei articoli precedenti: Leerssen 2006, 2008a, 2011, 2011a e 2012.

² Certamente il caso della Germania risalta in maniera particolare (e vi si farà riferimento anche in quest’articolo, giacché le interconnessioni fra il movimento romantico e la concomitante *Befreiungskriege* [“guerra di liberazione”] antinapoleonica sono da sempre un fatto documentato; cfr. Verschoor 1928, Siblewski 1981, Müller-Funk – Schuh 1999).

di mero termine-contenitore indicante una sincronicità genericamente riscontrata, assumendo invece gradualmente quello di un punto nodale nella storia delle idee³.

Ad oggi potremmo aver raggiunto lo stadio in cui il «nesso romantico-nazionalista» merita una determinazione tipologica, in quanto esso non è così aproblematico come il suo largo uso potrebbe indurci a credere. Nelle diverse scienze della cultura il termine è applicato a campi variegati quali la letteratura, l'architettura, la pittura, la musica o il folklore (Skurnowicz 1981; Walicki 1982; Bilenky 2012; Baum 2009; Trencsényi – Kopeček 2012)⁴, senza molta riflessione meta-teorica, per non parlare dell'attenzione al suo uso in campi adiacenti. Ciò impone la necessità di una sua calibrazione trasversale. Inoltre, il campo degli studi sul nazionalismo tende ad allontanarsi dall'approccio storico-intellettuale degli studiosi della metà Novecento come Berlin e Kohn; oggi l'attenzione principale è, in generale, di tipo politologico e sociologico, campi di studio per i quali le sottigliezze della poetica romantica e le complessità transmediali e transnazionali della diffusione di quel movimento in Europa sono di importanza secondaria.

Occorre inoltre aggiungere che purtroppo in quest'ordine di cose la relazione causale tra l'infrastruttura culturale e quella sociopolitica o istituzionale è unidirezionale: la cultura (e per implicazione il Romanticismo) è solitamente vista come un sottoprodotto o un contesto, mai come un agire in grado di influire sulla realtà, come quel tipo di cose che occorre spiegare facendo riferimento ai suoi parametri sociopolitici o istituzionali. Persino gli studi sulla formazione delle nazioni nell'Ottocento che, sulla scia di Benedict Anderson, manifestano una certa consapevolezza dei processi culturali, sono proni a questo riduzionismo socio-economico. Tendono infatti a ridurre la «letteratura» e il «teatro» alla sociologia del «capitalismo a stampa» e dei «teatri pubblici»; ad interessarsi dell'impegno pubblico o dell'impatto degli intellettuali anziché alla sostanza dei loro scritti; e quando citano degli scrittori, dei compositori o degli artisti, è in quanto «testimoni celebri» di eventi storici, e non come attori che contribuiscono a plasmare questi ultimi (Abrahams 1993; Falnes 1968; Lane 2002; Trumpener 1997). Nell'elaborare un correttivo a questo riduzionismo infrastrutturale e nel vedere nella cultura qualcosa di più di una mera atmosfera sociale o un radicato *habitus* collettivo, occorre altresì fare attenzione a non scivolare nell'errore opposto, ugualmente anacronistico: quello di reificare la cultura in una categoria antropologica (come una presunta entità etnica di fondo). La cultura invece andrebbe intesa nel suo essere un agire, un prassi storicamente situata e storicamente variabile di idee che vengono comunicate⁵.

Nazionalismo e Romanticismo sono entrambi termini notoriamente complessi e poliformi, dotati entrambi di un'ampiezza semantica immensa. La combinazione di due termini così dibattuti e vaghi potrebbe confondere, anziché mettere a fuoco in maniera precisa cosa sia quello di cui si sta discutendo. Nel peggiore dei casi, il concetto potrebbe significare poco più del fatto che i rivoluzionari del 1848 tendevano a lasciarsi trasportare dal pathos e dall'entusiasmo (sì, quei nazionalisti erano proprio dei romantici), o che gli artisti

³ Così in disamine quali Charlier 1959 o Plumyene 1979.

⁴ Il mio volume *National Thought in Europe* (Leerssen 2008) contiene alcune idee ed esempi che vanno in questa direzione e che saranno ripresi nel presente articolo.

⁵ Fra gli studi sul nazionalismo un esempio stimolante in tal senso è Thiesse 1992, che in maniera ammirevole riesce ad analizzare la cultura sia come forma dell'agire [*agency*] che come dinamica storica.

romantici abbandonarono il classicismo d'élite o il cosmopolitismo a favore del vernacolarismo (sì, quei romantici erano proprio dei nazionalisti). Poiché in quei decenni il nazionalismo e il Romanticismo erano degli atteggiamenti pervasivi, l'idea che molte persone potessero essere influenzate da un misto di entrambi potrebbe diventare un inutile truismo. Pertanto ciò che occorre è un passo avanti concettuale che identifichi quali elementi del nazionalismo fossero particolarmente congeniali alla poetica del Romanticismo e quali elementi del Romanticismo risultassero particolarmente congeniali al nazionalismo.

Quel che intendo fare nelle pagine che seguono è mettere in fila alcune caratteristiche del Romanticismo come paradigma nella poetica e del nazionalismo come paradigma nel pensiero politico e, facendo riferimento ad alcuni artisti e intellettuali coinvolti in questi movimenti, delineare alcuni elementi che rendono il concetto di “nazionalismo romantico” qualcosa di insieme concreto e distinto. Distinto, nel senso che rende specifico il nesso tra Romanticismo e nazionalismo nei termini di un profilo intellettuale particolare, unico e riconoscibile; concreto, nel senso che tale profilo è visibile non come costruito teorico verbale quale “il genere di atteggiamenti che sappiamo rientravano in quel tipo di -ismo”, bensì sulla base dei fatti: azioni ed enunciazioni reali, fatte e intraprese da persone vere in luoghi e momenti particolari.

Certamente l'arco temporale della storia (il *Sattelzeit*, con le sue continuità e discontinuità) è estremamente significativo. Vi sono eventi sociali, politici e istituzionali, alcuni dei quali di natura drasticamente rivoluzionaria, che influenzarono sia il Romanticismo che il nazionalismo. Entrambi i movimenti sono debitori tanto verso Napoleone e l'innovazione tecnologica quanto verso Herder e Rousseau. Senza le guerre e le sollevazioni costituzionali del periodo 1792-1815, senza l'invenzione della carta a basso costo derivata dalla cellulosa e delle nuove tecniche che permettevano di stampare con grande rapidità e in quantità massicce, senza l'istituzione delle biblioteche, degli archivi, dei musei, dell'istruzione e dei sistemi universitari controllati dallo Stato, né il Romanticismo né il nazionalismo avrebbero potuto emergere nel modo in cui emersero. Ciò non vuol dire, naturalmente, che l'arco temporale inizi con un “Big Bang” che incide immediatamente sugli eventi. Il Romanticismo ha i suoi antesignani pre-1789 (si pensi ad *Ossian* o al *Werther*) in quello che è stato chiamato Preromanticismo, sentimentalismo e/o anti-Illuminismo.

Allo stesso modo, anche il nazionalismo ha i suoi antesignani nel patriottismo illuminista (Viroli 1995), l'insieme di virtù politiche civico-democratiche e anti-aristocratiche che produsse Pasquale Paoli in Corsica, la *Marsigliese* in Francia e George Washington e Simon Bolívar nelle Americhe. Gran parte dell'estetica del Sublime, essa stessa di epoca settecentesca, si ritrova ancora al centro del Romanticismo, così come l'etica del patriottismo, di per sé una virtù politica ciceroniano-illuminista, si ritrova al centro del nazionalismo. Entrambi i movimenti emergono da rotture e discontinuità rivoluzionarie e cercano di cambiare e rinnovare il mondo; entrambi tuttavia recano con sé nel profondo la propria antica ascendenza da Herder e Rousseau. Questa eredità morale comprende il primitivismo sentimentale, l'anti-élitismo e l'anti-classicismo, così come i durevoli ideali illuministi dell'anti-assolutismo e del miglioramento della società per mezzo di un civismo ragionevole e responsabile.

Questo elenco può creare l'impressione che le discontinuità di rilievo fossero tutte politiche e istituzionali, mentre le continuità sarebbero state tutte culturali e intellettuali. Ciò non è completamente vero. Nell'ambito della riflessione culturale hanno luogo alcune trasformazioni che allontanano l'Ottocento dal periodo precedente, e queste rotture culturali/intellettuali forniscono un buon punto di partenza per la discussione sull'affinità tra Romanticismo e nazionalismo. Più o meno in quest'ordine, ma con alcune interconnessioni, mi occuperò delle seguenti questioni: [1] la rivoluzione linguistica, [2] la diffusione dell'idealismo, [3] l'ascesa della dialettica storicista. In ciascun caso, cercherò di indicare la diffusione transmediale e transnazionale (ossia tra vari media e nazionalità) di questi principi romantici e il loro impatto sul pensiero politico e sull'emergente nazionalismo.

La rivoluzione linguistica e la svolta vernacolare

Per cominciare, vi è l'elaborazione del modello indoeuropeo delle relazioni tra le lingue. La storia è nota, e passa dalla scoperta del sanscrito da parte di Sir William Jones al consolidamento e alla trasmissione di quel modello in tutta Europa da parte di Friedrich Schlegel nel suo *Über die Sprache und Weisheit der Inder* ["Sulla lingua e la sapienza indiani"] (Aarsleff 1967; Auroux *et al.* 2000-2001; Perkins 2004; Swiggers – Desmet 2000). In letteratura, ciò dà linfa a un gusto per il racconto orientale già in ascesa e fornisce agli scrittori e ai pittori romantici un potente immaginario alternativo all'ormai abusato filone dell'immaginario culturale classicista.

Nella vita intellettuale le implicazioni di questa "svolta vernacolare" si fecero sentire anche a grande distanza (Alén Garabato 2000; Broomans *et al.* 2008; Dann 2006). L'albero genealogico delle lingue indoeuropee, un trionfo di sistematizzazione scientifica, rendeva degni di interesse anche lingue e dialetti che fino ad allora erano stati liquidati come rozzi vernacoli parlati da zotici ignoranti; a sua volta, ciò ebbe un effetto emancipatorio sulle molte persone che parlavano detti idiomi, spesso nelle aree periferiche dei grandi imperi, e che ora ricevevano sempre più attenzione da parte di seri studiosi. In ultima analisi, questo processo avrebbe fornito un nuovo criterio per la nazionalità.

Le nazioni erano ora definite come gruppi di persone identificate da una lingua comune distinta. Se il proprio idioma era classificato come "una lingua", ciò significava che i suoi parlanti costituivano "una nazione", e la consapevolezza di questo trasformò, o plasmò, molti movimenti nazionali ottocenteschi. Gruppi che fino al 1800 si erano identificati in primo luogo con la loro costituzione legale (attuale o ricordata), religione o eredità storica, ora ridefinirono la propria identità, anzi la loro "nazionalità" adottando il criterio linguistico (gli esempi variano dal Paese Basco all'Ungheria e alla Croazia). Altri riarticolano un'identità nazionale emersa da poco utilizzando il nuovo criterio (gli estoni, i lettone, gli albanesi e i bulgari). Il caso dell'Irlanda è particolarmente eloquente (cfr. Leerssen 1996). Dopo il 1830, un pre-esistente interesse antiquario degli studiosi nei confronti del gaelico irlandese cominciò a trasformarsi in un discorso completamente diverso: quello della lingua come segno distintivo della nazionalità, e anzi come argomentazione centrale del perché

l'Irlanda non avrebbe mai potuto essere pienamente integrata sotto il dominio inglese (“anglo-sassone”). Il punto di svolta è esemplificato dal ricambio generazionale che va da Daniel O’Connell al movimento della *Young Ireland* [“Giovane Irlanda”] di Thomas Davis intorno al 1840. O’Connell (che parlava gaelico da madrelingua) attribuiva poca o nessuna importanza simbolica al gaelico e non vedeva la necessità di coltivarne l’utilizzo o di assicurarne la sopravvivenza in futuro. Il suo nazionalismo era interamente basato su un ragionamento sui diritti religiosi e costituzionali ed era portato avanti tramite l’agitazione sociale e l’attivismo parlamentare. Davis e gli *Young Irelanders* (raccolti intorno a un periodico dall’eloquente nome di *The Nation*) basavano il loro richiamo esclusivamente su argomentazioni relative all’origine e alla specificità culturale, celebrando l’irlandesità e propagandone l’ideologia per mezzo di poesie esortative e canzoni nativiste quali *A Nation Once Again*.

La fluttuante e informale distinzione a tre livelli tra dialetto/variante, lingua e famiglia linguistica ebbe anche un impatto a tre livelli sulle posizioni culturali prese laddove, al di sotto del livello dei movimenti nazionali propriamente detti, vi erano manifestazioni di regionalismo fra i parlanti dei dialetti (il vallone, il *Plattdeutsch*), mentre a un livello più elevato di aggregazione vi erano i pan-movimenti che abbracciavano intere famiglie linguistiche quali il panslavismo⁶. Le demarcazioni fra questi livelli erano certamente fluttuanti, impressionistiche e dibattute; ma lo slavismo era una poetica reale per il poeta slovacco Jan Kollár, già studente a Jena. Il suo ciclo di sonetti *La figlia di Slava* (1824) fondeva il suo languore per un’amata irraggiungibile con la sua aspirazione, altrettanto malinconica e idealistica, alla solidarietà ed emancipazione di tutti gli slavi ovunque, dalla Polonia ai Balcani. Il ciclo ebbe un effetto immenso in tutta Europa nel far prendere coscienza a lettori e lettrici slavi che la pensavano alla stessa maniera. Kollár seguiva il suo romanticismo poetico avendo in mente un programma di attivismo culturale (ad esempio il suo *pamphlet* sulle relazioni reciproche tra le nazioni slave) e fu uno dei leader più visibili all’esterno del Congresso Slavo di Praga, architettato dallo storico ceco František Palacký.

Gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare, da Lydia Koidula in Estonia a Rosalía de Castro nella Galizia spagnola: poeti che mettevano in campo un vernacolo subalterno per dimostrarne e celebrarne le possibilità letterarie, aprire un dialogo in solidarietà culturale con un pubblico di lettori e lettrici madrelingua e affermare lo status pienamente “nazionale” della loro comunità culturale. Questo gesto alimenta sia la politica del nazionalismo che la poetica del Romanticismo. Politicamente, è compatibile con le origini etnolinguistiche di molti movimenti nazionali in Europa: quasi nessun movimento di emancipazione culturale o nazionale dell’Ottocento rinuncia ad usare l’argomento dell’identità linguistica come carta principale fra le loro rivendicazioni per un posto sulla mappa d’Europa (Hroch 1967). Poeticamente, il gesto è in armonia con la nuova propensione dei romantici ai registri letterari del lirismo e delle ballate come espressioni di autentica semplicità. Dalla scoperta del *Lied* in Germania alla celebrazione fatta da Wordsworth della spontaneità inge-

⁶ Nonostante l’ormai notoria tendenza di Kohn a tracciare uno schema che distingue fra un nazionalismo “buono” occidentale e democratico e uno “cattivo” orientale e dispotico, il suo libro *Pan-Slavism, its History and Ideology* (Kohn 1960) rimane insuperato come rassegna degli intellettuali, degli scritti e degli eventi di quella corrente di idee.

nua e dell'autenticità emotiva nella «Prefazione alle *Lyrical Ballads*», la valorizzazione della «lingua realmente usata dagli uomini», il rigetto dello stile elevato consolidato, con le sue convenzioni artificiali, costituisce uno di quei cambiamenti di direzione rivoluzionari che distingue la poetica del Romanticismo dalle generazioni letterarie precedenti.

La Poetica dell'Ispirazione, la Politica dell'Idealismo

«L'umanità è circondata dall'infinito, dal mistero della divinità e del mondo»: è così che Uhland apre il suo saggio del 1807 intitolato *Sul romantico*⁷. Questa giustapposizione di prosaico e trascendente, carica di tensione, è una delle caratteristiche più salienti e pervasive della generazione di poeti lirici del Romanticismo. Novalis aveva formulato metaforicamente l'oscillazione romantica tra il banale e il sublime come un'operazione matematica analoga all'elevamento a potenza di un numero tramite la moltiplicazione del suo esponente al quadrato (in tedesco *potenzieren*, cosicché 4 diventa 16) o logaritmicamente riducendolo alla sua radice intera (in tedesco *logarithmisieren*, per cui 25 diventa 5).

*Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck.*⁸

La poetica dell'«ispirazione», sia nella «Prefazione alle *Lyrical Ballads*» di Wordsworth che fra i romantici tedeschi dell'epoca, risiede unicamente nel negoziare la tensione fra le forme dirette e semplici e il complesso significato metafisico. Il fascino della semplice canzone non è semplicemente (come sarebbe stato per i sentimentalisti rousseauiani della generazione precedente) nella sua toccante mancanza di affettazione, ma nella sua capacità di intuire il trascendente tramite le sue manifestazioni monotone ed esprimerlo in un piccolo perimetro formale. La fanciullesca devozione per la natura di Wordsworth mette in moto dei presagi di immortalità, la sua noia giovanile lascia strada a una percezione degli spiriti nella foresta, la sua fanciulla solitaria dell'altipiano canta canzoni che non solo fanno traboccare la valle con il loro risuonare, ma inconsapevolmente echeggiano attraverso il mondo e i secoli – così come l'usignolo immortale di Keats era udito anticamente dal pagliaccio e dall'imperatore, o l'allodola di Shelley («mai non fosti uccello») non era solo un animale pennuto, ma qualcosa di trans-storico.

⁷ In originale: «*Das Unendliche umgibt den Menschen, das Geheimnis der Gottheit und Welt*».

⁸ «Romanticizzare qualcosa significa elevarne l'esponente a una potenza superiore. L'io del livello più basso diventa l'io del livello più elevato, così come noi stessi siamo tale successione esponenziale. [...] Se attribuisco a ciò che è banale un senso superiore, se do a ciò che è ben noto un aspetto misterioso, se avvolgo il familiare con la dignità di ciò che familiare non è, lo sto romanticizzando; faccio invece il contrario quando logaritmicamente riduco a un'espressione comune ciò che è elevato, ignoto, mistico e infinito» (Behler 1992: 162).

L'«estasi non premeditata» dell'allodola di Shelley (così vicina allo «spontaneo traboccare di desideri forti» di Wordsworth) è il tipo di risposta canterina alla creazione che i poeti romantici stessi emulano. Le energie che nutrono la produzione letteraria si trovano al di fuori dell'ambito della cogitazione cerebrale, del controllo intellettuale o della padronanza della forma. Il poeta, semmai, ha la capacità passivamente responsiva di diventare (per chiamare in causa la poesia di Coleridge e il classico saggio di M. H. Abrams del 1986) un'arpa eolia che mormora mentre l'agitazione dalle dita invisibili di un afflato divino o dei refoli di brezza attraversano le sue corde ben tese e le fanno vibrare nella loro «armonia simpatetica». Le immagini della brezza, delle corde dell'arpa e dei temperamenti «tesi» o «irascibili» è, come già suggerito da Abrams, uno dei tropi discreti, ma onnipresenti della lirica romantica. Dalla «benedizione in questa dolce brezza» (che apre *Il preludio*) al vento che al calar della notte scuote le cime degli alberi o i campi di granoturco (nel *Canto notturno del viandante* o *Es war als hätt' der Himmel...* di Eichendorff), la formula è onnipresente, invocando sia la potenza, l'origine ignota e l'invisibilità dell'ispirazione del poeta che la ricettività non cerebrale della sensibilità del poeta. Quali che siano le particolari, specifiche complessità delle idee di questi diversi poeti sul rapporto tra arte e artista, esse celebrano tutte la combinazione di autenticità nella forma e ricettività verso l'intuito significato trascendente delle cose (affermazione già presente nel classico di Maurice Bowra *The Heritage of Symbolism*, 1951).

La poesia (e l'arte in generale) può, in questa idea romantica, elettrizzare; derivando da un'ispirazione estatica, anch'essa può a sua volta ispirare e mandare in estasi il suo pubblico (affermazione già presente nel dialogo di Platone *Ione*). L'arte romantica, di conseguenza, può diventare profondamente retorica e propagandistica. L'effetto ispirativo della *Marsigliese* fu notato già in occasione della battaglia di Valmy, celebrata nella descrizione storica di quell'episodio da parte di Jules Michelet come una specie di incantesimo ed echeggiata nelle numerose derivazioni della *Marsigliese*, dal dipinto di Isidore Pils *Rouget de Lisle mentre canta la Marsigliese* (1849)⁹ alla scena della *Marsigliese* del film *Casablanca*. La retorica di Michelet vale la pena di essere citata:

Rouget de Lisle, c'était lui, se précipita de la salle, et il écrivit tout, musique et paroles. Il rentra en chantant la strophe:

«Allons enfants de la patrie!» Ce fut comme un éclair du ciel. Tout le monde fut saisi, ravi, tous reconnurent ce chant, entendu pour la première fois. Tous le savaient, tous le chantèrent, tout Strasbourg, toute la France. Le monde, tant qu'il y aura un monde, le chantera à jamais.¹⁰

E a quell'immortalità (ancora una volta corrispondente e quelle figure liriche che trascendono la morte e il tempo dei romantici inglesi) Michelet aggiunge una spiegazione di questo potere magico: il canto, nel suo combinare la furia della battaglia con la magnanimità, è

⁹ Per una fotografia ad alta definizione dell'opera, si veda <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pils_-_Rouget_de_Lisle_chantant_la_Marseillaise.jpg>.

¹⁰ «Rouget de Lisle, proprio lui, si precipitò dalla sala e scrisse tutto, musica e parole. Rientrò cantando la strofa: «Allons enfants de la patrie!» Fu come un lampo dal cielo. Tutti ne furono presi, rapiti, tutti riconobbero questo canto, che allora sentivano per la prima volta. Tutti lo sapevano, tutti lo cantarono: tutta Strasburgo, tutta la Francia. Il mondo, finché ve ne sarà uno, lo canterà in eterno». Cfr. Vovelle 1997.

qualcosa di più di un mero dispositivo retorico; è una diretta manifestazione dell'anima stessa della nazione francese: «*Telle était bien alors l'âme de la France, émue de l'imminent combat, violente contre l'obstacle, mais toute magnanime encore, d'une jeune et naive grandeur; dans l'accès de la colère même, au-dessus de la colère*»¹¹. Certamente, si tratta semplicemente di un Michelet d'annata: il suo solito gesto plateale di vedere nelle glorie degli eventi rivoluzionari la gloria della Francia stessa (cfr. Rigney 1990); ma è proprio in quel gesto sovente ripetuto che Michelet si rivela un romantico alla stessa stregua di Wordsworth, Shelley ed Eichendorff, estrapolando il metafisico dal reale e il trascendente dall'evenemenziale.

Questa traduzione del reale nell'ideale alimentava anche il pensiero politico e costituzionale. Dal sanguinoso trambusto delle rivoluzioni e dei violenti cambiamenti di regime Michelet ha cercato di discernere e recuperare un ideale, l'essenza spirituale di una Francia trans-politica, e con questo programma eminentemente romantico egli influenza sin da allora il discorso e la retorica degli statisti francesi. Non era solo Charles De Gaulle a essere ispirato in maniera mistica dalla sua *certaine idée de la France*: persino nel 1842, quando il cadavere di Napoleone fu trasportato da Sant'Elena a Parigi, era all'opera una transustanziazione politica. Quando il corteo funebre, dopo aver attraversato trionfante la Francia circondato da un fervore di tipo religioso, arrivò infine all'*Hôtel des Invalides*, l'ufficiale in servizio fece il saluto al monarca in attesa, Luigi Filippo, e presentò un imperatore morto a un re vivente con le parole «Sire, Le ho portato, come da Lei ordinato, il cadavere dell'imperatore». Il conflitto fra i due regimi (potenzialmente imbarazzante nel suo enfatizzare l'instabilità costituzionale del paese e i suoi frequenti cambiamenti di regime) fu a quel punto disinnescato dalla risposta di Luigi Filippo e portato a un livello non controverso al di là del conflitto stesso: «*Je le reçois au nom de la France*» [“lo accolgo in nome della Francia”] (Tulard 1997). L'attuale re e l'imperatore di un tempo possono coesistere e convivere perché entrambi rappresentano, ciascuno nella sua epoca, qualcosa di trans-storico e ideale, “la Francia”. La situazione è, per usare le parole di Novalis, *potenziert*, e gli io reali sono elevati a una potenza superiore. Nel corso di questo processo la figura di Napoleone è anche definitivamente sottratta al conflitto tra le parti politiche e, quasi in senso letterale, *canonizzata* come un titano, una figura di portata mondiale – che è per l'appunto l'idea che di lui avevano sempre avuto parecchi romantici.

È così che la più astrusa metafisica poetica dell'idealismo romantico risulta avere un'applicazione politica assai concreta. Di ciò si era già reso conto il generale prussiano Gneisenau, il quale negli anni 1810-1813 cercò di convincere il proprio re a fare causa comune con l'opinione diffusa tra il popolo e ribellarsi all'egemonia di Napoleone. Il re, burbero, pragmatico e diffidente nei confronti del populismo, era riluttante ad armare i propri sudditi, e liquidò i piani di insurrezione popolare di Gneisenau come «mera poesia»; per poi sentirsi dire dal suo generale che

¹¹ «Tale era allora l'anima della Francia, scossa dall'imminente combattimento, violenta nella lotta contro gli ostacoli, ma ancora alquanto magnanima, di una grandezza giovane e ingenua; capace di essere al di sopra della collera finanche durante un accesso di collera».

*Religion, Gebet, Liebe zum Regenten, zum Vaterland, zur Tugend, sind nichts anderes als Poesie, keine Herzenserhebung ohne poetische Stimmung. Wer nur nach kalter Berechnung handelt, wird ein starrer Egoist. Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet.*¹²

«La sicurezza del trono è fondata sulla poesia». Certamente all'epoca era fondata su poco altro, dopo le sconfitte di Jena e Austerlitz, e Gneisenau aveva valutato correttamente la capacità mobilizzatrice del fervore poetico.

La poesia a cui si riferiva Gneisenau era probabilmente quella di Ernst Moritz Arndt, che era un genio nell'imitazione ostile della strategia francese di costruzione dello Stato [*state-building*]. Contro la *Marsigliese*, Arndt compose un canto di guerra per le milizie delle guerre anti-napoleoniche del 1812-1814, la più importante delle quali era la sempreverde *Des Deutschen Vaterland* ["La patria dei tedeschi?"]. Questo canto riuniva in un breve testo tutte le principali preoccupazioni ideologiche che Arndt aveva in precedenza diffuso nei suoi libelli polemici *Geist der Zeit* ["Spirito del tempo"]: la necessità dell'unità dei tedeschi, derivata dalle due fondamenta di una lingua e di una moralità comune. La patria dei tedeschi, dice il canto, è più di una semplice regione, essa è invece l'intera impronta morale e geografica dell'area di lingua tedesca:

*Was ist des Deutschen Vaterland ?
So nenne mir das große Land !
So weit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt,
Das soll es sein !
Das, wackerer Deutscher, nenne Dein !
Das ist das Deutsche Vaterland,
Wo Zorn vertilgt den welschen Tand,
Wo jeder Franzmann beißet Feind,
Wo jeder Deutsche beisset Freund –
Das soll es sein !
Das ganze Deutschland soll es sein!*¹³

Il legame tra la lingua come essenza che plasma l'identità di una nazione e la sua impronta territoriale – uno dei principi cardine del nazionalismo etnolinguistico – trovò la sua prima e più influente espressione in questo canto di guerra. Vi ritornerò alla conclusione di questo articolo. Per quanto riguarda il ruolo della poesia come elemento capace di infiammare con la passione nazionalista, occorre indicare un altro nome oltre a quello di Arndt: quello di Theodor Körner. Quest'ultimo era stato un ammiratore di Friedrich Schlegel a Vienna, si era arruolato in una milizia di volontari nelle guerre anti-napoleoniche ed era caduto in bat-

¹² «Religione, preghiera, amore per il regnante e per la patria, o virtù: tutto ciò non è altro che poesia. Non vi è entusiasmo senza una disposizione poetica. Se agiamo soltanto in base al freddo calcolo, diventiamo rigidamente egoisti. La sicurezza del trono si fonda sulla poesia» (cit. in Leerssen 2008: 118).

¹³ «Cos'è la patria tedesca? / Dimmi infine dov'è! / È laddove si ode la lingua tedesca / Cantare le lodi a Dio lassù in alto / È lì che dev'essere! / È questo, audace tedesco, che puoi chiamar tuo! / Questa è la patria tedesca: / Dove si disdegnano i damerini alla francese / Dove ogni francese è chiamato nemico / E ogni tedesco è chiamato amico / È lì che dev'essere! Dev'essere l'intera Germania!». Per l'originale tedesco, si veda Krebs – Poloni 1994: 31.

taglia nel 1813. La sua raccolta postuma di poesie che trattava ora sentimenti delicati ora le gioie della vita militare *Leyer und Schwert* [“La lira e la spada”] è oggi uscita dal canone della poesia romantica tedesca, così come la poesia di altri versificatori patriottici come Massmann, Rückert, Geibel, o persino Uhland (ricordato oggi per altri scritti, anziché per i suoi versi patriottici); ma nella prima metà dell’Ottocento l’impatto di Körner fu enorme. Egli divenne l’autentico prototipo del poeta-martire che combatteva e scriveva versi animato dalla medesima passione. L’impatto di Körner riverbera da Mangan e Davis in Irlanda a Petőfi in Ungheria (Erdödy-Csorba 1999) a Hristo Botev in Bulgaria fino a Patrick Pearse (ancora) in Irlanda. Il modello sotteso del poeta capace di articolare e chiamare a raccolta l’autentica identità della sua nazione fu elevato a livelli semidivini dal saggio di Carlyle *Gli eroi* [*Of Heroes and Hero-Worship*], che vedeva figure come Shakespeare e Dante come indispensabili semidei della nazione. Molti poeti romantici nutrono l’ambizione di diventare il protagonista poetico della loro nazione componendone l’epica fondativa: Jan Fredrik Heltmers con *De Hollandsche Natie* [“La nazione olandese”] (1812), France Prešeren in Slovenia con la sua *Krst pri Savici* [“Battesimo sulla Savica”] (1836), Eduardo Pondal in Galizia con *Os Eoas* [“I figli del sole”] (incompiuto), Runeberg in Finlandia con *Elgskyttarne* [“I cacciatori di alci”] (1832) e naturalmente Adam Mickiewicz con i suoi vari poemi epici incentrati sulla Polonia. Anche in seguito, *Mireio* (1859) dell’occitano Frédéric Mistral Occitan e *L’Atlàntida* (1877) del catalano Jacint Verdaguer possono essere considerati dei tentativi da parte dei poeti di forgiare (per usare l’espressione ironica di Joyce)* «nella fucina della propria anima la coscienza increata della sua razza». Tale brama si esprimeva anche nei generi più moderni del dramma storico e del romanzo, e nella «filologia strumentalizzata» di cui si parlerà più diffusamente in seguito.

Questa idea che la poesia attingesse all’anima della nazione e permettesse alla società di accostarsi alla sua gloria trascendente e toccante debordò in campo musicale, che si riteneva fosse dotato di un potenziale straordinariamente “ispiratore”. Le liriche di *Leyer und Schwert*, musicate per coro dal giovane Carl Maria von Weber nel 1814, marcarono l’avvio del prestigio “nazionale” di quel compositore e contribuirono a segnarne l’opera di esordio *Der Freischütz* [“Il franco cacciatore”] (1821) come un’opera “nazionale tedesca” per il suo argomento popolare vernacolare. Da allora in poi la musica romantica è così strettamente interconnessa al nazionalismo che la questione non necessita di grande sforzo: basti citare Glinka e i suoi successori russi, Chopin, Liszt, Smetana e Wagner. Come i poeti romantici, così i compositori romantici coltivarono sempre più un atteggiamento di ispirazione e disprezzo per le convenzioni formali consolidate, esplorando nuove armonie e nuove forme musicali quali la rapsodia o il poema sinfonico. Come i poeti, si rivolsero al vernacolare, adottando generi musicali, modi e caratteristiche stilistiche estranee al repertorio classico consolidato: mazurke, piva di corno, *csardas* o *jota*; la musica gitana con le sue seconde aumentate, le melodie folk con i loro modi dorico o misolidio, le linee di basso ripetitive e le quinte parallele. E come nel caso dei poeti, la combinazione di espressioni vernacolari e di ispirazione sublime trasformò i compositori da meri virtuosi a portavoce ispirati e campioni

* Gioco di parole non traducibile: in inglese il verbo *to forge* significa sia forgiare che contraffare [N.d.T.].

della loro nazione (Applegate – Potter 2002; Vilas Bohlmann 2004; Brincker 2008; Curtis 2008; Dahlhaus 1974; Frangou-Psychopedis 1990; Goss 2009; Grempler 1996; Helmers 2012; Holzknecht 1979; Lajosi 2005; Ryan 1991; Samson 2002; Tusa 2006; White – Murphy 2001).

Anche qui, ciò che inizialmente era un programma artistico divenne uno strumento diffuso di costruzione della nazione [*nation-building*]. Verso gli anni Ottanta dell'Ottocento il fervore nazionalistico che la musica era in grado di ispirare fu invocato come una faccenda talmente ovvia da essere nota a tutti: Albert, principe di Galles (il futuro Edoardo VII) menzionò in un discorso «quelle emozioni del patriottismo che la musica nazionale è intenzionalmente capace di evocare in modo così potente» (cit. in Richards 2001: 12). E i fatti gli danno tuttora ragione, anno dopo anno, all'ultima serata dei *Proms*, con le sue esecuzioni di *Land of Hope and Glory*, *I Vow to Thee, my Country* e *Jerusalem*, tutte risposte (leggermente in ritardo) alla *Marsigliese*.

Volksgeist, Storicismo e Medievalismo

L'essenza trascendentale che i poeti e gli storici cercavano di estrapolare dagli accidenti transeunti della realtà materiale aveva ricevuto un nome, in un contesto nazionale, già prima del 1805: era chiamata *Volksgeist* ["spirito del popolo"]. Il termine aveva avuto origine nelle discussioni giuridiche di studiosi come Hegel e, in particolare, di Carl von Savigny, i quali resistevano all'imposizione di un codice napoleonico agli Stati tedeschi. Secondo Savigny era una farsa rimpiazzare un patrimonio millenario con un semplice insieme di norme escogitate da un'assemblea *ad hoc* di politici litigiosi. Savigny divenne il sostenitore più in vista di una concezione *organicista* della legge (che riprendeva anche le vecchie idee proposte da Montesquieu) secondo la quale ogni nazione generava un proprio sistema giuridico, nello stesso modo in cui aveva prodotto una propria lingua. A tempo debito, Savigny (vissuto dal 1779 al 1861) sarebbe diventato uno dei grandi statisti del diritto nella Prussia post-napoleonica. Ma nella Marburgo pre-1813, parte del neonato Regno di Westfalia governato da un fratello minore di Bonaparte, egli era ancora soltanto uno studioso riservato che borbottava a denti stretti nella *privacy* del suo studio. Nel sostenere che un sistema giuridico fosse la diretta espressione della particolare mentalità di una nazione, Savigny fu il primo a far circolare nella lingua tedesca il concetto di *Volksgeist* (cfr. in generale Mährlein 2000)¹⁴.

È interessante che questo fare affidamento su una psicologia nazionale per identificare le tradizioni e le specificità culturali significava anche che Savigny era un vero storicista, anzi di fatto l'autentico fondatore della "scuola storica" nel campo della giurisprudenza. La legge, per Savigny, era non solo un corpus morale in corso di evoluzione, ma un corpo or-

¹⁴ In che modo la semantica del neologismo *Volksgeist* sia collegata al leggermente più antico *Nationalcharakter* costituisce una sfida appassionante per la storia dei concetti; nell'uso che se ne faceva in quei decenni, i due termini non sono per niente intercambiabili. Andrebbe fatto notare anche che quando emerge il termine *Volksgeist* compare anche il concetto di *Volkstum* (coniato da Friedrich Ludwig Jahn nel suo omonimo libro del 1810), mentre Arndt nei suoi pamphlet *Geist der Zeit* preparò il terreno al conio del termine parallelo *Zeitgeist*.

ganicamente collettivo: esso si era sviluppato nel corso dei secoli assieme alla nazione, per ciò andava visto come il prodotto di una sedimentazione storica, e non come un mero insieme di regole e linee guida.

Nel formulare questo collegamento tra essenzialismo nazionale, organicismo e storicismo, le idee di Savigny riassumevano il fondamentale rifiuto da parte dell'Europa della visione tecnocratica dello Stato di marca napoleonica. In modo analogo Edmund Burke aveva respinto l'affidamento che la Rivoluzione Francese faceva sulla società come insieme di obblighi interattivi (il «contratto sociale» di Rousseau), e come Savigny, aveva fatto notare che le nazioni non possono essere definite in maniera adeguata utilizzando termini puramente sincronici, necessitando anche di una prospettiva diacronica.

Nelle sue *Riflessioni sulla Rivoluzione in Francia*, Burke aveva scritto queste famose parole:

La società è certamente un contratto. Contratti minori riguardanti oggetti di interesse occasionale si possono sciogliere a piacere, ma non si dovrebbe considerare lo Stato come nulla più di un accordo societario in uno scambio di pepe e di caffè, di mussolina o di tabacco, oppure di qualche altro bene di scarso valore; prenderlo, cioè, per un piccolo interesse passeggero da dissoverare al volere dei contraenti. Bisogna guardare allo Stato con ben altra riverenza, perché non si tratta di una lega riguardante cose pertinenti solo alla rozza vita animale [...]. Si tratta della condivisione di ogni scienza, di ogni arte, di ogni virtù e perfezione. Dato che i suoi scopi non sono perseguibili se non nel corso di molte generazioni, divenne un'unione non solo fra i viventi, ma fra questi, quanti sono defunti e quanti ancora debbono nascere. Infatti, ogni contratto di ogni singolo Stato è solo una clausola del grande e primigenio contratto della società eterna, unione delle nature più meschine e di quelle più nobili, nonché connessione fra mondo visibile e mondo invisibile, secondo un patto immutabile sanzionato dal giuramento inviolabile che sostiene tutte le nature fisiche e morali, ognuna nel proprio luogo stabilito. (Burke 1998: 119)

Un contratto transgenerazionale, «non solo fra i viventi, ma fra questi, quanti sono defunti e quanti ancora debbono nascere»: si tratta della stessa argomentazione svolta da Fichte nei suoi *Discorsi alla nazione tedesca* [*Reden an die deutsche Nation*] del 1808. La Germania non può essere riformata sul modello francese, perché ciò infrangerebbe la continuità diacronica e finanche l'essenza trascendente di ciò che costituisce la nazione.

Poiché lo *hic et nunc* stava venendo scosso alle fondamenta dalla valanga di cambiamenti rivoluzionari, innovazioni e abolizioni imposti da Napoleone, gli intellettuali ricercarono una stabilità nelle continuità e nelle tradizioni diacroniche: lo storicismo, l'ancorare il presente nel passato¹⁵.

L'impatto della particolare forma di storicismo nazional-organicista elaborata da Savigny, che vede tutte le cose come il prodotto finale di un processo di crescita, è ben illustrato con un riferimento al suo allievo più famoso. In qualità di professore di Diritto a Marburgo, Savigny per un certo periodo fece da mentore a un giovane e brillante studente di Legge che egli formò all'arte giurisprudenziale della paleografia, lo studio dei documenti antichi e della loro provenienza, dei vecchi tipi di calligrafia e delle forme obsolete del linguaggio. A quell'epoca lo studio e la critica delle fonti dei documenti medievali era appan-

¹⁵ Su quanto segue, si veda in generale Leerssen 2004 e 2004a.

naggio quasi esclusivo di storici del diritto come Savigny; la *letteratura* medievale era ancora solo una passione per antiquari e dilettanti. Questo giovane studioso così formato da Savigny aveva inclinazioni libresche e fece persino da assistente al suo padrone, quando Savigny si recò a Parigi per consultare delle fonti nelle biblioteche e negli archivi di quella città. Il giovane in questione non era altri che Jacob Grimm¹⁶.

Figlio egli stesso di un avvocato (che era morto presto, lasciandolo semi-orfano e impoverito), Grimm si era iscritto all'università a Marburgo per prepararsi a una carriera nell'amministrazione pubblica, la quale passava per una tradizionale laurea in Giurisprudenza. In seguito avrebbe fatto scelte differenti, avendo nel frattempo scoperto, fra i vecchi documenti che Savigny gli aveva fatto conoscere, le ricchezze letterarie dei *Minnesänger* e del *Reinbart Fuchs*. Eppure egli sarebbe rimasto vicino a Savigny per tutto il resto della sua vita e applicò al suo studio dei materiali culturali proprio quell'organicismo storicista che aveva appreso dal suo mentore nello studio del diritto e dall'arte della critica delle fonti giuridiche (Schoof 1953)¹⁷.

Savigny fece conoscere a Jacob Grimm, e anche al timido fratello di quest'ultimo, Wilhelm, un gruppo di letterati dilettanti con cui si ritrovava spesso. Si trattava del cosiddetto "Circolo di Bökendorf", che prendeva il nome dalla dimora di campagna della famiglia baronale dei Von Haxthausen. I giovani Haxthausens, August e Werner, avevano degli interessi culturali, letterari e nazionali e ricevevano persone che la pensavano allo stesso modo (come la loro cugina Annette von Droste-Hülshoff) in quella che col tempo divenne una rete regolare di incontri. Il nodo centrale in questi ultimi era occupato da Clemens Brentano, il quale sin dagli inizi dei suoi giorni da studente a Gottinga era diventato amico stretto di Achim von Arnim, che nel 1811 sposò la sorella di Clemens, Bettina. L'altra sorella di Brentano, Kunigunde, divenne la moglie di, ancora una volta, Savigny.

Fu tramite questi contatti che i fratelli Grimm, in quanto protetti di Savigny, si ritrovarono a frequentare gli incontri di Bökendorf. Essi furono coinvolti anche nella raccolta di canti popolari che costituiva la principale passione letteraria del Circolo di Bökendorf e che sarebbe culminata nella raccolta *Des Knaben Wunderhorn* ["Il corno magico del fanciullo"] del 1806-1807. Curata da Arnim e Brentano, questo prototipo di tutte le raccolte di canzoni popolari era in realtà il risultato dello sforzo collettivo dell'intero Circolo di Bökendorf. Anzi, la raccolta di fiabe dei fratelli Grimm (il libro *Kinder- und Hausmärchen* ["Fiabe per bambini e famiglie"], autentico spartiacque epocale che apparve nel 1812 e comprendeva anche materiale a cui avevano contribuito gli Arnim, i Brentano, gli Haxthausens e i Droste-Hülshoff) può essere visto come un derivato dei *Wunderhorn* (Rölleke 1975). C'era però una differenza. Mentre il materiale popolare raccolto nei *Wunderhorn* intendeva fare appello a lettori e lettrici con inclinazioni sentimentali, desiderosi di immergersi nei versi ingenui, ma affascinanti della gente semplice di campagna, i racconti popolari e le fiabe dei fratelli Grimm costituivano un interesse di tipo diverso. I Grimm si resero conto che queste storie costituivano i residui orali di un sistema più antico, ormai scomparso, di credenze soprannaturali e saghe della nazione tedesca. Per i Grimm, allievi di Savigny,

¹⁶ La migliore introduzione recente è la biografia di Steffen Martus (2010).

¹⁷ Sul perdurare di questo indebitamento, si veda Schmidt-Wiegand 1987; cfr. anche Leerssen 2008a.

l'interesse per queste storie era di tipo storicistico e antropologico, una finestra sulla mentalità primitiva della nazione tedesca ai suoi inizi. Si può allora rintracciare, dai *Wunderborn* (1806) ai *Märchen* (1812), e da questi ultimi fino alle *Deutsche Sagen* ["Saghe tedesche"] (1816) dei Grimm e alla *Deutsche Mythologie* ["Mitologia tedesca"] (1835) di Jacob Grimm un percorso che va dal sentimentalismo allo storicismo filologico, e da un interesse letterario dilettantesco a un rigoroso studio accademico.

Contemporaneamente, Grimm coltivò le sue capacità di linguista, giungendo intorno al 1820 alla formulazione delle «Leggi di Grimm» nella sua *Deutsche Grammatik* ["Grammatica tedesca"]. Ancora una volta si può vedere questa come l'applicazione ad argomenti culturali dello storicismo giuridico di Savigny: Grimm vedeva il linguaggio non come un sistema chiuso fisso, ma come un processo in un continuo stato di sviluppo, nel quale ogni fenomeno andava inteso come il prodotto di dinamiche evolucionistiche. *Das Sein aus dem Werden begreifen* – comprendere ciò che è nei termini di come è arrivato ad essere – costituiva una forma di storicismo metodologico di cui Grimm ha sempre riconosciuto la paternità a Savigny (Herrlich 1998).

Per Grimm e le generazioni di *Germanisten* da lui ispirate, tutti i vari saperi specialistici da lui messi in campo (lo studio del folklore, la linguistica, la storia, la letteratura e la giurisprudenza) si coalizzavano con la finalità superiore di comprendere la natura della nazione tedesca, le sue origini e la sua psicologia nazionale. Un po' come oggi gli astrofisici cercano di capire l'universo riportando le loro osservazioni alle condizioni più prossime possibili al Big Bang, allo stesso modo lo storicismo dei fratelli Grimm li riportava ai momenti collettivi più antichi, eroici ed epici della storia della nazione. Era lì, nelle credenze dei culti, nei dialetti e nei lai delle tribù, prima che l'autenticità originaria si confondesse con le influenze romane, cristiane e straniere, il momento in cui la nazione tedesca godette di un'autenticità culturale primordiale, quando sacerdoti, bardi e giudici essenzialmente servivano un solo scopo: articolare il significato dell'essere autenticamente tedeschi. Era questo che significa il *logos* in *filologia*: la cultura, nella prospettiva filologica, era un atto di autocreazione della nazione per mezzo di un'autoarticolazione. Non per nulla il voluminoso *Deutsches Wörterbuch* ["Dizionario di tedesco"] dei fratelli Grimm reca in epigrafe la frase di apertura del Vangelo secondo Giovanni: «*Im Anfang war das Wort*», "in principio era la Parola"¹⁸. L'applicabilità nazionalistica di questo tipo di filologia era immensa, e nel caso tedesco ben nota¹⁹. Comprendere l'esperienza culturale e letteraria della nazione era un'impresa nazionale, ne sia testimone questo appello del 1875 nel quale il grande medievalista francese Gaston Paris invitava a costituire una società per lo studio dei testi (eclissato dalla recente sconfitta del 1870-1871):

Facciamo appello a tutti coloro che amano la Francia eterna, a tutti coloro che si rendono conto del fatto che un popolo che ripudia il suo passato è male attrezzato per il suo futuro, a tutti

¹⁸ L'idea che il linguaggio non sia una generale capacità umana ma costituisca invece il DNA culturale e intellettuale di ciascuna nazione fu formulata in maniera assai energica da Wilhelm von Humboldt (cfr. Caussat P. – Adamski D. – Crépon 1996).

¹⁹ Dall'enorme corpus di letteratura sull'argomento, menziono solo Behland 1967, Janota 1980 e Netzer 2006.

coloro che sanno che una coscienza nazionale è pienamente viva soltanto quando lega il presente in una solidarietà profonda con le generazioni passate.

E due anni dopo egli ritornò all'idea dello storicismo filologico come imperativo nazionale, invocando il sostegno di quanti sentivano che

[L]a piété envers les aïeux est le plus fort ciment d'une nation, de tous ceux qui sont jaloux du rang intellectuel et scientifique de notre pays entre les autres peuples, de tous ceux qui aiment dans tous les siècles de son histoire cette "France douce" pour laquelle on savait déjà si bien mourir à Roncevaux.²⁰

Il passato della nazione e lo Stato contemporaneo

Il riferimento a Roncisvalle alla fine della citazione di Paris è qualcosa di più di una semplice invocazione della *Chanson de Roland* da parte di un filologo, con la sua celebrazione eroico-cavalleresca di una nobile sconfitta in nome della *douce France*. Esso ci avvisa del fatto che lo storicismo romantico aveva, nel secolo seguito ad *Ossian* e alla prima edizione moderna dell'*Edda*, fornito a tutte le sedicenti nazioni d'Europa qualcosa che ora era chiamato "epica nazionale", e che ciò costituiva la principale rivendicazione di un riconoscimento sociale per i filologi. La prima edizione della *Chanson de Roland* era uscita nel 1836, e fu nel contesto del periodo successivo al 1871 che il testo divenne un classico simbolico per una Francia revanscista. Una funzione simile di costruzione della nazione in tempi di sconfitte aveva portato alla canonizzazione del *Nibelungenlied* ["Canto dei Nibelunghi"] in Germania, oggetto di una prima edizione nel 1806. Fu in una recensione di questa edizione nel 1807 che Wilhelm Grimm la chiamò «un epos nazionale»: era probabilmente la prima volta che tale termine veniva usato (in precedenza il genere epico faceva riferimento esclusivamente ai testi appartenenti al canone di questo genere classicamente transnazionale, come l'*Iliade* o l'*Eneide*).

In effetti gran parte di questi classici nazionali che oggi si ritrovano abitualmente nei capitoli iniziali delle storie letterarie quali punti di partenza originari delle tradizioni letterarie furono pubblicati nei decenni in cui imperava il Romanticismo: oltre al *Nibelungenlied* e alla *Chanson de Roland*, ci furono il *Canto della schiera di Igor'* (1800), l'olandese *Caerle ende Elegast* (1832), *Beowulf* (1815) e il racconto di *Deirdre* (1808, il primo frammento pubblicato del gaelico *Táin Bó Cuailgne*) (van Hulle – Leerssen 2008).

²⁰ «La *pietas* verso i propri antenati è il legame più forte che tiene insieme una nazione; di coloro che sono memori del rango intellettuale e scientifico del nostro paese fra gli altri popoli, di tutti coloro che, nel corso dei secoli della sua storia, onorano quella 'dolce Francia' per la quale si era già pronti a morire eroicamente a Roncisvalle».

L'originale conteneva anche il seguente passaggio: «*Nous faisons appel . . . a tous ceux qui aiment la France de tous les temps, a tous ceux qui croient qu'un peuple qui répudie son passé prépare mal son avenir, et a tous ceux qui savent que la conscience nationale n'est pleine et vivante que si elle relie dans un sentiment profond de solidarité les générations présentes a celles qui se sont éteintes*» ["Facciamo appello [...] a tutti coloro che amano la Francia di ogni tempo, a tutti coloro che sono convinti che un popolo che ripudia il proprio passato prepari male il proprio avvenire, e a tutti coloro che sanno che la coscienza nazionale è piena e viva soltanto se essa lega in un sentimento profondo di solidarietà le generazioni presenti e quelle passate"]. Cit. in Ridoux 2001: 410, 425.

Qui, come nel caso dello storicismo del *Volksgeist*, tali rilanci letterari comprendevano al tempo stesso la percezione di un riconnettersi con le radici più antiche (la letteratura nazionale come continuità durevole e caratterizzante) e una nuova percezione delle dinamiche storiche (la letteratura come processo di continuo sviluppo). Quest'ultimo aspetto fu esplorato in modo assai influente nella serie di lezioni sulla letteratura tenute dai fratelli Schlegel, in particolare le lezioni viennesi di Friedrich del 1810, pubblicate nel 1813. Quella espressa da Schlegel è di fatto un'applicazione dell'organicismo di Savigny in campo letterario: la letteratura è definita come l'immaginario collettivo e la memoria di una comunità nazionale, tramite la quale quest'ultima si articola in livelli più alti di coscienza storica e capacità di autoriflessione culturale più elevate. In quanto tale, essa a partire dalle sue origini primitive cresce e si sviluppa continuamente, insieme alle esperienze storiche e morali. Così come per Grimm la nazione costituisce l'unità categorica di lingua e cultura, così per Schlegel la nazione, con la propria lingua nazionale, diventa l'unità categorica per la letteratura: si trattava di un netto allontanamento dagli approcci storico-letterari precedenti, per i quali la lingua di espressione o la nazionalità dell'autore erano state qualità contingenti, più che determinanti categorici, e per i quali il termine "sviluppo" era privo dei riferimenti ai processi di crescita organici che aveva dopo Schlegel. L'idea che la letteratura sia un processo dinamico anziché una condizione o un corpus echeggia, forse, quel primo utilizzo gnomico dell'aggettivo «progressivo» presente nella famosa caratterizzazione che Schlegel aveva dato della poesia romantica nel 1798, definendola «universale e progressiva».

La percezione che la letteratura formi anche un *continuum* mentale tra il presente e il passato della nazione non è meno importante. Per Grimm la lettura dell'epica antica era una forma di viaggio mentale nel tempo in cui il lettore doveva proiettarsi in «condizioni totalmente scomparse»; la definizione stessa dello storicismo letterario, probabilmente.

Dei tre generi poetici, il più difficile da giudicare è l'epica. Giacché la poesia lirica, sgorgando direttamente dal cuore umano, si rivolge direttamente ai nostri sentimenti ed è sempre compresa, quale che sia il periodo in cui è stata composta, mentre la poesia drammatica tenta di tradurre il passato nel quadro di riferimento – il linguaggio, per così dire – del presente, e non può fare a meno di impressionarci quando ci riesce. Ma il caso della poesia epica è diverso. Nata nel passato, cerca di raggiungerci pur restando nel passato, senza abbandonare la propria natura, e se vogliamo assaporarla, dobbiamo proiettarci in condizioni di vita completamente scomparse». (Grimm 1865: 75)

Allo stesso modo, i testi antichi rappresentavano dei punti dove era possibile riconnettersi con gli antenati, sperimentando le manifestazioni di quel contratto transgenerazionale che, nella prospettiva storicista, costituisce l'identità duratura della nazione. È per questo che la ristampa degli antichi testi, salvandoli dal limbo di archivi negletti in cui non erano letti e portandoli alla luce della sfera pubblica tramite la loro pubblicazione a stampa, era un interesse tanto fondamentale per i filologi romantici.

Questo riciclaggio filologico si estese anche ai campi ad esso adiacenti. Laddove antichi manoscritti non erano reperibili, gli studiosi si volsero allora ai poemi epici trasmessi oralmente – il caso più famoso è l'edizione dell'epica orale dei Balcani, ossia la *Hasanaginica*

e le raccolte di Vuk Karadžić – ma anche alle raccolte di storie e di versi ispirate dall’opera dei Grimm nei paesi baltici, in Scandinavia, in Russia e in Ucraina²¹. In molti casi ai materiali così raccolti fu attribuito uno status “epico” (vale a dire eroico e fondazionale rispetto alla nazione), e in molti casi tali “edizioni strumentalizzate” oscillano pericolosamente fra autenticità e contraffazione. Il prototipo di questo tipo di impresa, l’*Ossian* di Macpherson, ne è un caso già ben noto, e seri dubbi sull’autenticità gravano su edizioni simili quali il *Kalevala* di Lönnrots o il *Barzax Breiz* di La Villemarqué. L’edizione curata da Vaclav Hanka di un manoscritto medievale boemo che lodava eroicamente la resistenza dei cechi contro i tedeschi era basata su un falso prodotto da lui stesso; e si discute ancora oggi della questione della provenienza e dell’autenticità del *Canto della schiera di Igor’* (Guiomar 1997; Keryell 1996; Keenan 2001, nonché Constantine 2007). Per quanto la metodologia sottesa fosse dubbia, l’impatto culturale nazionalista di questi testi non è stato per questo minore, si tratti della Bretagna di La Villemarqué, della Finlandia di Lönnrots o della Russia che vide il *Principe Igor’* diventare l’opera nazionale composta da Borodin.

Un genere immensamente importante che in una certa misura potrebbe essere considerato una derivazione dello storicismo filologico era il romanzo storico alla maniera di Walter Scott (Rigney 2001, 2012). Naturalmente, Scott era lui stesso un curatore di testi degno di nota (si vedano ad esempio il suo *Minstrelsy of the Scottish Border* e il romanzo medievale *Sir Tristram* di Thomas the Rhymer) e in alcuni dei suoi romanzi (ad esempio nel *Quentin Durward*) presenta la finzione narrativa stessa come una sorta di curatela di un manoscritto ritrovato in una soffitta. L’espedito della cornice narrativa del “manoscritto ritrovato”, tipico del genere del romanzo gotico e in seguito del romanzo storico fino al *Nome della rosa* di Umberto Eco, assurge sino a diventare prominente proprio in quei decenni in cui effettivamente moltissimi manoscritti venivano ritrovati nelle soffitte e nelle biblioteche secolarizzate dei monasteri di tutta Europa. Certamente la ragione più soverchiante dell’immenso successo di Scott era il fascino storicista dei suoi romanzi: il modo in cui erano in grado di trasportare i loro lettori e lettrici «in condizioni totalmente scomparse» (per richiamare l’espressione di Grimm), il modo in cui riportavano in vita il passato (come eloquentemente dicevano molti lettori, non ultimi gli storici invidiosi). Riportare in vita il passato: non si trattava meramente della sensazione di una lettura privata, ma della definizione stessa di ciò che gli storicisti romantici aspiravano a fare.

Come ampiamente documentato, la capacità di Scott di evocare il passato attraverso l’immaginario letterario provocò grande invidia tra gli storici della sua generazione (Macaulay, Thierry, Michelet e tutti i loro seguaci costruttori di nazioni nell’Europa Centrale e Orientale) (Baár 2010; Berger – Donovan – Passmore 1999; Berger – Lorenz 2008; Delant – Hanak 1988); tale invidia è di fatto ciò che distingue questi studiosi come “storici romantici”, oltre al loro idealismo trascendente già notato in precedenza, così come alla loro tendenza a far diventare la nazione-come-insieme protagonista delle loro narrazioni storiche (Rigney 1990; Réizov 1962).

L’idea di riportare in vita il passato si diffuse dai romanzi di Scott ad altri campi oltre alla storiografia: il più importante fu quello delle arti visive. La pittura storica, genere pitto-

²¹ Su questo argomento in generale, si veda Leerssen 2012a.

rico consolidato e prestigioso sin dalla fondazione delle accademie di arte classica, subì in quei decenni una svolta vernacolare e si “nazionalizzò”. In origine, i temi della pittura storica accademica erano limitati al canone biblico e a quello dell’antichità classica; ciò aveva cominciato a cambiare nella seconda metà del Settecento, dapprima nell’arte che glorificava le radici dinastiche dei monarchi e successivamente nell’arte che celebrava le figure eroiche dell’Europa medievale cavalleresca e dell’Europa della prima modernità, come Giovanna d’Arco. Inizialmente il repertorio non classico della pittura storica romantica non era particolarmente marcato in senso nazionale: i dipinti “troubadour” della Francia potevano tranquillamente attingere tanto ai temi del medievalismo inglese, italiano o spagnolo quanto di quello francese (Baudson 1971; Smiles 1994). Tuttavia, dopo gli anni Venti dell’Ottocento si può vedere una ben definita tendenza fra gli artisti dediti alla pittura storica romantica ad occuparsi di temi tratti dalla storia della nazione (sebbene i temi biblici e dell’antichità classica restassero fortemente presenti)²².

La finalità del “trasportare il pubblico nel passato” potrebbe essere responsabile della tendenza della pittura storica a fare uso sempre più spesso di tele di grandi dimensioni e a ricoprire intere pareti con scene scioccanti e sbalorditive in cui osservatori e osservatrici potessero immergersi²³. L’arte della pittura murale storicizzante è legata all’Accademia di Belle Arti di Düsseldorf da poco fondata, ed era utilizzata nell’Ottocento per dare in maniera più compiuta l’illusione che edifici nuovi o appena restaurati fossero autenticamente d’epoca. Molti di questi edifici, i cui interni erano ricoperti di dipinti murali di argomento storico (realizzati da artisti come Rethel, von Schwind, Wislicenus), erano stati costruiti in uno stile neogotico o storicizzante alla Pugin: il Rijksmuseum di Amsterdam, il Castello di Neuschwanstein in Baviera, il Municipio di Anversa; fra i restauri che implicarono delle estese decorazioni murali vi furono lo Hohenschwangau, il Maniero Imperiale di Goslar nello Hannover annesso dalla Prussia, il Municipio di Aquisgrana e il Wartburg. La moda continuò ad imperare (come il Romanticismo stesso) fino alla fine del secolo: lo testimoniano i dipinti murali di Akseli Gallen-Kallela sui temi del *Kalevala* per il Museo Nazionale di Helsinki e l’affresco *Midvinterblod* di Carl Larsson

per il Museo Nazionale di Stoccolma: entrambi luoghi deputati, ancora una volta, a “riportare in vita il passato” e a “racchiudere l’identità della nazione”. La grandiosa serie di dipinti storici di Alphonse Mucha intitolata *L’epopea slava* è forse l’ultima fioritura del genere, nonché un buon esempio della fusione con la modalità “epica” dello storicismo romantico che le arti visuali avevano preso dai filologi e dai romanzieri romantici (la tradizione è soprav-

²² Si può notare una parabola simile dal classicismo al nazionalismo nel genere letterario che precede il romanzo storico e che è parallelo a quello della pittura di argomento storico: il dramma storico. Mentre il *Douglas* di Home è un primo esempio di tragedia storico-nazionale, gli eroi tragici non classici scelti da Goethe e Schiller per il loro periodo di Weimar, sebbene possano essere tedeschi da un punto di vista nazionale (Götz von Berlichingen e, all’occorrenza, Wallenstein e Guglielmo Tell) possono tranquillamente essere anche di altre parti d’Europa: Giovanna d’Arco, Egmont. Tuttavia, drammaturghi come Adam Oehlenschläger e persino il primo Ibsen usano il teatro specificamente per “riportare in vita” il passato della nazione.

²³ Il caso del Belgio è stato esaminato da Ogonovsky 1995 e 1999. Il caso della Germania emerge dallo studio approfondito delle pitture murali del Goslar condotto da Monika Arndt (1976). Si vedano inoltre: Arnold 2006; Baumstark – Büttner 2003; Fekete 1986; Szvoboda Dománszky 2001; Huig 2005; Jackson – Wageman 2006; Koetschau 1927; Lehmann 2011; Murray 2008; Rommé 1996; Schäfer 1985; Zelger 1973; Ziem 2007.

vissuta nel Novecento nel nuovo genere del film storico, che spesso comprendeva adattamenti per il grande schermo dei romanzi storici ottocenteschi dell'epoca successiva a quella di Walter Scott).

Vediamo dunque come lo storicismo romantico potesse muoversi liberamente in campi culturali diversi e tra media differenti: dall'antiquariato filologico alla narrazione romanzesca fino alle arti visive²⁴. L'apice di tale sovrapposizione, il concetto wagneriano di «opera d'arte totale» [*Gesamtkunstwerk*], indica che esso è tutto meno che mera evasione o consumismo: è semmai profondamente caratterizzata dall'idea politica della celebrazione della nazione. Le dimensioni “monumentali” dei dipinti a tema storico e il loro trovarsi in luoghi esposti al pubblico indica anche la loro funzione “monumentale” nel rendere il passato della nazione un punto di riferimento collettivo per lo Stato moderno. L'arte accademica fiorì in maniera assai egregia nei molti monumenti commemorativi densamente sparsi nei luoghi pubblici degli spazi urbani europei, diventando ciò che è stato variamente descritto come *statuomanie* [“statuomania”] or *Denkmalhut* [“mania dei monumenti”]²⁵.

A colpire è anche il fatto che tali motivazioni nazionali trovassero applicazione seguendo mode e tendenze assolutamente transnazionali. I romanzi di Scott ebbero ovunque una capacità incommensurabile di ispirare i movimenti nazionali. Per il pubblico scozzese essi affermavano che la Scozia non era soltanto una periferia assoggettata dello Stato britannico, ma qualcosa che dal possesso di un proprio passato derivava una propria autonomia legittimità²⁶. Mentre Scott pose il proprio storicismo al servizio di una Gran Bretagna che includesse anche la Scozia (come mostrò la ben nota gestione della visita di Giorgio IV ad Edimburgo) (Prebble 1996), l'impatto della sua formula romanzesca sugli altri paesi d'Europa era destinato a galvanizzare il nazionalismo storicista fra tutte le nazionalità subalterne: fiamminghi, polacchi, ungheresi, baltici, ecc. Nel corso del secolo, “avere una propria storia” giunse ad avere la stessa importanza dell' “avere una propria lingua” come principale prerequisito di un'identità propriamente nazionale (intesa come in senso opposto a quella regionale) (Pittock 2007) (all'opposto, l'idea del regionalismo era fondata sull'assenza stessa di storicità, sulle idee di atemporalità, tradizionalismo statico e idillio rustico).

Dialettica, Restaurazione e geopolitica culturale

L'ironia del tutto è che i romanzi di Scott in realtà sono l'esatto opposto di un'epopea. Il messaggio dell'epica è la glorificazione di una vittoria conquistata a caro prezzo o

²⁴ Cito qui *en passant* la moda delle incisioni e delle illustrazioni di libri come visualizzazioni transmediali del passato; cfr. Bär – Quensel 2004 e Verschaffel 1987.

²⁵ Sulla funzione nazionale dei monumenti pubblici in quei decenni, la maggior parte delle analisi seguono l'articolo pionieristico di Thomas Nipperdey «Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert» (Nipperdey 1968). Si veda anche Agulhon 1988.

²⁶ Inoltre – e questa è una questione che forse non è stata sottolineata a sufficienza negli studi su Scott – lo scrittore scozzese, ~~che era~~ egli stesso un avvocato, si sforza continuamente di mettere in evidenza il fatto che la Scozia aveva conservato, anche dopo l'Unione delle Corone e dei Parlamenti, il proprio sistema giuridico. Il costante sottofondo di riferimenti giuridici nella serie di romanzi avviata da *Waverley*, se letto alla luce dell'organicismo e dello storicismo giuridico di Savigny, mostra che Scott (suggerisco) rivendicava risolutamente per la Scozia uno status autonomo, sussidiario ma mai subalterno, all'interno del contesto britannico.

dell'eroismo mostrato nella sconfitta. A tali finali epici, alla maniera del *Nibelungenlied*, di *Beowulf* e della *Chanson de Roland*, fecero effettivamente ricorso i seguaci di Scott negli altri paesi d'Europa, come Hendrik Conscience nelle Fiandre e Henryk Sienkiewicz in Polonia (Gobbers 1990); Scott stesso però optò raramente per quel tipo di soluzione narrativa. Le sue trame normalmente pongono dei protagonisti inermi in una crisi nazionale tra forze opposte, e risolvono la narrazione facendo sopravvivere i protagonisti in un futuro in cui gli antichi odi vengono messi da parte. Mentre i romanzi di Conscience *Il leone di Fiandra* [*De leeuw van Vlaanderen*] e *De Kerels van Vlaanderen* ["I ragazzi delle Fiandre"] e la *Trilogia* o *I crociati* [*Krzyżacy*] di Sienkiewicz esortano i lettori e le lettrici a seguire l'esempio ispiratore degli antenati e a resistere e sconfiggere gli stranieri, i romanzi di Scott suggeriscono che sia più saggio lasciarsi il passato alle spalle.

La risoluzione a cui Scott si attiene nei suoi romanzi è straordinariamente prossima al concetto hegeliano di *Aufhebung* ["superamento", "sublimazione"], con il suo triplice significato di abolizione del passato, suo elevamento a un livello superiore e sua messa da parte in un luogo sicuro. L'*Aufheben* è precisamente il procedimento che Scott segue con il passato: l'Insurrezione Giacobita del 1745 (in *Waverley*), la divisione tra Normanni e Anglosassoni (*Ivanhoe*) o le guerre dei Covenanti (*Old Mortality*), sono messe per iscritto *ad perpetuam rei memoriam*, sono salvate dall'oblio e al tempo stesso le si mostra come superate, divenute ormai argomento storico che non ha alcuna capacità di generare partigianerie o antagonismi nel presente: qualcosa da rispettare, ma non da reprimere né da ravvivare.

Quel che Scott e Hegel condividono è una nuova percezione dello sviluppo storico: una percezione dialettica, in cui la storia si muove alternando conflitti e risoluzioni. Quel movimento era stato colto istintivamente da Goethe, che lo aveva paragonato più volte al movimento opposto e alternato di contrazione ed espansione, diastole e sistole, che formano il battito del cuore. Goethe basò su di esso l'intera dialettica del *Faust*: l'impulso del dramma ad andare avanti è generato dall'insaziabile sete di conoscenza di Faust e dal «no eterno» di Mefistofele. Se la poesia romantica è «progressiva» (nell'uso che Schlegel fa del termine *progressive Universalpoesie*, ossia in movimento, in stato di perpetua proliferazione), allora il suo impulso risiede in questo desiderio di esplorare l'insolito anziché accondiscendere all'applicazione della norma. Naturalmente ciò è radicalmente diverso dalla poetica del classicismo e dall'idea illuminista dello sviluppo storico come qualcosa di causale, lineare e progressivo.

Sia il Romanticismo che il nazionalismo sono caratterizzati da una combinazione di progressismo dinamico e di nostalgia per la permanenza. L'idea dialettica che il progresso storico non sia mai lineare ma sia un processo mosso dal conflitto in cui il proprio rapporto con il passato e la continuazione dello stesso vengono costantemente rinegoziati, sembra essere un comune denominatore che si evince dagli storici, dai filosofi, dagli artisti e dagli scrittori. Inoltre, il "passato" che in questi decenni romantici diventa uno specchietto retrovisore per il dinamismo del progresso è quasi inevitabilmente visto come un passato specificamente *nazionale*.

Il nazionalismo è, di tutte le dottrine politiche dell'Ottocento, forse la più idealistica, per il fatto che essa deriva il suo programma politico non da considerazioni pratiche o so-

ciali sull'interesse dello Stato, sul potere o sulla ricchezza, ma dall'astrazione ideal-tipica della "nazione" e del suo carattere essenziale o *Volksgeist*. Tale essenza della nazione può essere intesa o intuita dalle sue espressioni nella storia collettiva, nella cultura vernacolare ancora sussistente (vista sempre come un residuo del passato primordiale) o nella sua lingua. E da queste astrazioni viene tratto un programma politico molto specifico e concreto sulla necessità di emancipazione della "nazione" tramite la costituzione di uno Stato e, cosa ancora più importante, di tracciare la dimensione geografica di detto Stato. Tipicamente il nazionalismo cercherà di allineare i confini dello Stato a quelli dell'impronta culturale della nazione.

Certamente vi sono stati singoli tentativi precedenti di razionalizzare le differenze culturali in divisioni amministrative; ma ciò è trascurabile in confronto alla tendenza dominante a definire la nazione tramite la sua lingua e la sua storia, e a definire la geografia dello Stato tramite la sua nazionalità titolare. Poiché nei decenni del Romanticismo la maggior parte degli Stati erano delle monarchie multiethniche, ciò necessariamente generò un vastissimo discorso di geopolitica culturale. I principi furono delineati da intellettuali come Arndt, il cui canto «Cos'è la Patria Tedesca?» risponde alla domanda sollevata nel suo verso d'apertura ricorrendo alla diffusione geografica della lingua tedesca. Questo tipo di ragionamento era proclamato implicitamente anche in *Deutschland, Deutschland über alles* di Hoffmann von Fallersleben, che celebra una Germania ideale, tutta ancora da realizzare, che si estende al di là delle frontiere politiche dalla Mosa al Niemen e dal Belt all'Adige. I conflitti e le guerre che questa geopolitica linguistica ha scatenato su tutte le frontiere tedesche (in effetti, dalla Mosa al Niemen e dal Belt all'Adige) sono tristemente noti, così come l'applicazione della geopolitica linguistica in altre regioni d'Europa culturalmente miste, dai Paesi Baschi ai Balcani e dall'Ulster al Baltico. Trasportato dalla diffusione transnazionale del Romanticismo in generale, il nazionalismo romantico ha permesso a tutte le culture vernacolari d'Europa di sollevare rivendicazioni per essere riconosciute in una forma o nell'altra; e mentre queste rivendicazioni erano in prima istanza sollevate nei centri di formazione accademica e nei centri metropolitani del potere, esse furono ben presto mappate sulle terre di frontiera periferiche, che di conseguenza divennero un *enfer des autres*. Il nazionalismo romantico sfidò l'universalismo d'élite dell'Illuminismo, ma nel corso di questa sfida dimenticò il relativismo culturale di Herder e istituì invece una galleria di ritratti di vernacolari essenzialisti, introspettivamente autocelebrantisi e reciprocamente intolleranti.

Nelle pagine precedenti ho cercato di dipanare una matassa di connessioni su tre dimensioni: fra le idee politiche del nazionalismo e la poetica del Romanticismo; fra campi culturali e media di espressione artistica e intellettuale correlati transmediaticamente; e fra diversi paesi e società collegate a livello comunicativo da molteplici trasferimenti culturali. Nel processo ho anche fatto la spola fra le mie tre sponde tematiche: l'essenzialismo linguistico e la svolta vernacolare; lo storicismo romantico; la poetica della trascendenza e dell'ispirazione. Facendo questo, spero di aver dimostrato non solo la pluralità, ma anche la densità delle interconnessioni tra il pensiero romantico e quello nazionalista nell'Europa del primo Ottocento. Se esiste un nazionalismo romantico, occorre concepirlo non come un ammasso di fatti o una nebbia semantica, bensì come un intreccio, uno stretto groviglio, un

nodo nel micelio degli sviluppi intellettuali e culturali. Nell'Europa di inizio Ottocento il Romanticismo e il nazionalismo, ciascuno con il proprio apparato radicale e le sue ramificazioni distanti, sono strettamente coinvolti in un intreccio reciproco e in una *Wahlverwandschaft* [“affinità elettiva”]; e questo intreccio costituisce una specifica singolarità storica. Possiamo dare un nome a questa singolarità: nazionalismo romantico. E possiamo intendere questo termine come avente il seguente significato: la celebrazione della nazione (definita dalla sua lingua, dalla sua storia, e dal suo carattere culturale) e un ideale ispiratore per l'espressione artistica; e la strumentalizzazione di quell'espressione per elevare la coscienza politica del pubblico.

Riferimenti bibliografici

- Aarsleff H. (1967), *The Study of Language in England, 1780-1860*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- Abrahams R. D. (1993), «Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics», *Journal of American Folklore* 106, pp. 3-37.
- Abrams M. H. (1986), «The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor», in Id., *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism*, Norton, New York.
- Agulhon M. (1988), «La ‘Statuomanie’ et l’Histoire», in Id., *Histoire Vagabonde I: Ethnologie et Politique dans la France Contemporaine*, Gallimard, Paris, pp. 137-185.
- Alén Garabato C. (2000), *L’Éveil des Nationalités et les Revendications Linguistiques en Europe*, L’Harmattan, Paris.
- Applegate C. – Potter P (eds.) (2002), *Music and German National Identity*, University of Chicago Press, Chicago.
- Arndt M. (1976), *Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal: Eine ikonographische Untersuchung*, Lax, Hildesheim.
- Arnold A. L. (2006), *Poetische Momente der Weltgeschichte: Die Wandbilder im Schloss Hohen Schwangau*, Tesi di dottorato, Ludwig-Maximilians-Universität, München.
- Auroux S. – Koerner E. F. K. – Niederehe H.-J. – Versteegh K. (eds.) (2000-2001), *History of the Language Sciences. An International Handbook on the Evolution of the Study of Language from the Beginnings to the Present*, 2 voll. De Gruyter, Berlin.
- Baár M. (2010), *Historians and the Nation in the Nineteenth Century: The Case of East-Central Europe*, Oxford University Press, Oxford.
- Bär A. – Quensel P. (2004) *Bildersaal Deutscher Geschichte: Zwei Jahrtausende Deutschen Lebens in Wort und Bild, mit 483 Abbildungen und 48 Kunstbeilagen nach Originalen Hervorragender Künstler*, Marix, Wiesbaden [1^a ed. 1890].
- Baudson F. (1971), *Le Style Troubadour*, Brou, Bourg-en-Bresse.
- Baum W. (2009), *Urban Jarnik: Romantik, Nationalismus und Panlawismus in Kärnten*, Kitab, Klagenfurt-Wien.
- Baumstark R. – Büttner F. (eds.) (2003), *Großer Auftritt: Piloty und die Historienmalerei*, Pinakothek-Dumont, München.

- Behland M. (1967), «Nationale und nationalistische Tendenzen in Vorreden zu wissenschaftlichen Werken», in von Wiese B. – Henß R. (eds.), *Nationalismus in Germanistik und Dichtung*, Schmidt, Berlin, pp. 334-346.
- Behler E. (1992), *Frühromantik*, Walter de Gruyter, Berlin.
- Berger S. – Donovan M. – Passmore K. (eds.) (1999), *Writing National Histories. Western Europe since 1800*, Routledge, London.
- Berger S. – Lorenz C. (eds.) (2008), *Nationalizing the Past: Historians as Nation Builders in Modern Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Bilenky S. (2012), *Romantic Nationalism in Eastern Europe: Russian, Polish, and Ukrainian Political Imaginations*, Stanford University Press, Stanford CA.
- Bohlmann Ph. V. (2004), *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, ABC-Clio, Santa Barbara CA.
- Brincker B. (2008), «The Role of Classical Music in the Construction of Nationalism: An Analysis of Danish Consensus Nationalism and the Reception of Carl Nielsen», *Nations and Nationalism* 14, no. 4, pp. 684-699.
- Broomans P. et alii (eds.) (2008), *The Beloved Mother tongue: Ethnolinguistic Nationalism in Small Nations; Inventories and Reflections*, Peeters, Leuven.
- Burke E. (1998), *Riflessioni sulla rivoluzione in Francia*, ed. it. a cura di M. Respinti, Ideazione, Roma [1790].
- Caussat P. – Adamski D. – Crépon M. (eds.) (1996), *La Langue Source de la Nation: Messianismes Séculiers en Europe Centrale et Orientale (du XVIIIe au XXe siècle)*, Mardaga, Sprimont.
- Charlier G. (1959), *Le Mouvement Romantique en Belgique (1815-1850) - Vol. 2: Vers un romantisme national*, Palais des Académies, Bruxelles.
- Constantine M.-A. (2007), *The Truth against the World: Iolo Morgannwg and Romantic Forgery*, University of Wales Press, Cardiff.
- Curtis B. (2008), *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation-Building in Nineteenth-Century Europe*, Cambria, Amherst MA.
- Dahlhaus C. (1974), «Die Idee des Nationalismus in der Musik», in Id., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, Katzbichler, München, pp. 74-92.
- Dann O. (2006), «The Invention of National Languages», *Proceedings of the British Academy* 134, pp. 121-133.
- Deletant D. – Hanak H. (eds.) (1988), *Historians as Nation-Builders. Central and South-East Europe*, Macmillan / School of Slavonic and East European Studies, London.
- Erdödy-Csorba Cs. (ed.) (1999), *Europäische Romantik und Nationale Identität: Sándor Petőfi im Spiegel der 1848er Epoche*, Nomos, Baden-Baden.
- Falnes O. J. (1968), *National Romanticism in Norway*, Columbia University Press, New York.
- Fekete J. (1986), *Carl von Häberlin (1832-1911) und die Stuttgarter Historienmaler seiner Zeit*, Thorbecke, Sigmaringen.

- Frangou-Psychopedis O. (1990), *I Ethniki Scholi Mousikis: Provlimata Ideolyias*, Idryma Mesogeiakon Meleton, Athina.
- Frolova-Walker M. (2007), *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*, Yale University Press, New Haven CT.
- Gobbers W. (1990), «Consciencen *Leeuw van Vlaenderen* als Historische Roman en Nationaal Epos: Een Genrestudie in Europees Perspectief», in Deprez A. – Gobbers W. (eds.), *Vlaamse Literatuur van de Negentiende Eeuw. Dertien Verkenningen*, HES, Utrecht, pp. 45-69.
- Goss Glenda D. (2009), *Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland*, Chicago University Press, Chicago.
- Grempler M. (1996), *Rossini e la Patria. Studien zu Leben und Werk Gioacchino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento*, Bosse, Kassel.
- Grimm J. (1865), «Über das finnische Epos», in Id., *Kleinere Schriften*, vol. 2, Dümmler, Berlin.
- Guiomar J.-Y. (1997), «Le *Barzaz-Breiz* de Théodore Hersart de la Villemarqué», in Nora P. (ed.), *Les Lieux de Mémoire*, vol. 3, Gallimard, Paris, pp. 3479-3514.
- Helmers R. (2012), *Not Russian enough: The Negotiation of Nationalism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Tesi di dottorato, Utrecht University, Utrecht.
- Herrlich M. (1998), *Organismuskonzept und Sprachgeschichtsschreibung. Die 'Geschichte der deutschen Sprache' von Jacob Grimm*, Olms-Weidmann, Hildesheim.
- Holzknicht V. (1979), *Bedřich Smetana: Život a Dílo*, Panton, Praha.
- Hroch M. (1967), *Die Vorkämpfer der Nationalen Bewegung bei den Kleinen Völkern Europas. Eine Vergleichende Analyse zur Gesellschaftlichen Schichtung der Patriotischen Gruppen*, Univerzita Karlova, Praha.
- Huig M. (2005), *Tot eer van Bohemen: De verbeelding van nationale geschiedenis, circa 1789-1848*, 2 voll. Tesi di dottorato, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.
- Jackson D. – Wageman P. (eds.) (2006), *Akseli Gallen-Kallela: The Spirit of Finland*, NAi Publishers, Rotterdam.
- Janota J. (1980), *Eine Wissenschaft Etabliert sich, 1810-1870*, Niemeyer, Tübingen.
- Keenan E. L. (2001), *Josef Dobrovský and the Origins of the Igor Tale*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- Keryell G. (1996), «The *Kalevala* and the *Barzaz-Breiz*: The Relativity of the Concept of 'Forgery'», in Ahlqvist A. et al. (eds.), *Celtica Helsingiensia: Proceedings from a Symposium on Celtic Studies*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki, pp. 57-104.
- Koetschau K. (1927), *Alfred Rethels Kunst vor dem Hintergrund der Historienmalerei seiner Zeit*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf.
- Kohn H. (1950), «Romanticism and the Rise of German Nationalism», *Review of Politics* 12, pp. 443-470.
- Kohn H. (1960), *Pan-Slavism, its History and Ideology*, Vintage, New York [1953].
- Krebs G. – Poloni B. (1994), *Volke, Reich und Nation: Texte zur Einheit Deutschlands in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft 1806-1918*, Presses de la Sorbonne Nouvelle / CID, Asnières.

- Lajosi K. (2005), «National Opera and Nineteenth-Century Nation-Building in East-Central Europe», *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 32, no. 1, pp. 51-70.
- Lane B. M. (2002), *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Leerssen J. (1996), *Remembrance and Imagination: Patterns in the Literary and Historical Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Cork University Press, Cork.
- Leerssen J. (2004), «Ossian and the Rise of Literary Historicism», in Gaskill H. (ed.), *The Reception of Ossian in Europe*, Continuum, London, pp. 109-125.
- Leerssen J. (2004a), «Literary Historicism: Romanticism, Philologists, and the Presence of the Past», *Modern Language Quarterly* 65, no. 2, pp. 221-243.
- Leerssen J. (2006), «Nationalism and the Cultivation of Culture», *Nations and Nationalism* 12, no. 4, pp. 559-578.
- Leerssen J. (2008), *National Thought in Europe: A Cultural History*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Leerssen J. (2008a), «From Bökendorf to Berlin: Or, How the Past Changed in Jacob Grimm's Lifetime», in Jensen L. – Leerssen J. – Mathijsen M. (eds.), *Free Access to the Past: Romanticism, Cultural Heritage and the Nation*, Brill, Leiden, pp. 55-80.
- Leerssen J. (2011), *De Bronnen van het Vaderland: Taal, Literatuur en de Afbakening van Nederland 1806-1890*, 2nd ed., Vantilt, Nijmegen.
- Leerssen J. (2011a), «Viral Nationalism: Romantic Intellectuals on the Move in Nineteenth-Century Europe», *Nations and Nationalism* 17, no. 2, pp. 257-271.
- Leerssen J. (2012), «The Rise of Philology: The Comparative Method, the Historicist Turn and the Surreptitious Influence of Giambattista Vico», in Bod R. – Maat J. – Weststeijn T. (eds.), *The Making of the Humanities - Vol. 2: From Early Modern to Modern Disciplines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 23-35.
- Leerssen J. (2012a), «Oral epic: The Nation Finds a Voice», in Baycroft T. – Hopkin D. (eds.), *Folklore and Nationalism during the Long Nineteenth Century*, Brill, Leiden, pp. 11-26.
- Lehmann D. (2011), *Historienmalerei in Wien: Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel Zeitgenössischer Kritik*, Böhlau, Köln.
- Mährlein C. (2000), *Volksgeist und Recht: Hegels Philosophie der Einheit und ihre Bedeutung in der Rechtswissenschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Martus S. (2010), *Die Brüder Grimm: Eine Biographie*, Rowohlt, Berlin.
- Müller-Funk W. – Schuh F. (eds.) (1999), *Nationalismus und Romantik*, Turia & Kant, Wien.
- Murray P. (ed.) (2008), *Daniel Maclise (1806-1870): Romancing the Past*, Crawford Art Gallery and Gandon Editions, Cork.
- Netzer K. (2006), *Wissenschaft aus Nationaler Sehnsucht: Verhandlungen der Germanisten 1846 und 1847*, Winter, Heidelberg.
- Nipperdey T. (1968), «Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert», *Historische Zeitschrift*, n. 206, pp. 529-585.

- Ogonovsky J. (1995), «La Peinture Monumentale, ‘Maniere Parlante d’Enseigner l’Histoire Nationale’», in Morelli A. (ed.), *Les Grands Mythes de l’Histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, Vie Ouvrière, Bruxelles, pp. 163-174.
- Ogonovsky J. (1999), *La Peinture Monumentale d’Histoire dans les Édifices Civils de Belgique (1830–1914)*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles.
- Perkins M. A. (2004), «Romantic Theories of National Literature and Language in Germany, England, and France», in Sondrup S. P. – Nemoianu V. (eds.), *Nonfictional Romantic Prose: Expanding Borders*, Benjamins, Amsterdam, pp. 97-106.
- Pittock M. (ed.) (2007), *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, Continuum, London.
- Plumyene J. (1979), *Histoire du Nationalisme - Vol. 1: Les Nations Romantiques: Le XIXe Siecle*, Fayard, Paris.
- Prebble J. (1996), *The King’s Jaunt: George IV in Scotland, August 1822. “One and twenty daft days”*, Birlinn, Edinburgh.
- Réizov B. (1962), *L’historiographie romantique française, 1815-1830*, Editions en Langues Étrangères, Moscou.
- Richards J. (2001), *Imperialism and Music: Britain, 1876-1953*, Manchester University Press, Manchester.
- Ridoux Ch. (2001), *Évolution des Études médiévales en France de 1860 à 1914*, Champion, Paris.
- Rigney A. (1990), *The Rhetoric of Historical Representation: Three Narrative Histories of the French Revolution* Cambridge University Press, Cambridge.
- Rigney A. (2001), *Imperfect Histories: The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, Cornell University Press, Ithaca NY.
- Rigney A. (2012), *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*, Oxford University Press, Oxford.
- Rölleke H. (1975), «Die Beiträge der Brüder Grimm zu *Des Knaben Wunderhorn*», *Brüder Grimm Gedenken*, n. 2, pp. 28-42.
- Rommé B. (1996), *Moritz von Schwind – Fresken und Wandbilder*, Hatje, Ostfildern-Ruit.
- Ryan J. J. (1991), *Nationalism and Music in Ireland*, Tesi di dottorato, National University of Ireland, Maynooth.
- Samson J. (2002), «Nations and Nationalism», in VV. AA., *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 568-600.
- Schäfer M. (1985), *Historienmalerei und Nationalbewusstsein in Russland 1860-1890*, Tesi di dottorato, Universität zu Köln, Köln.
- Schmidt-Wiegand R. (1987), «Das Sinnliche Element des Rechts. Jacob Grimms Sammlung und Beschreibung Deutscher Rechtsaltertümer», in Denecke L. (ed.), *Kasseler Vorträge in Erinnerung an den 200. Geburtstag der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm*, Elwert, Marburg, pp. 1-24.
- Schoof W. (ed.) (1953), *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, Erich Schmidt, Berlin.
- Siblewski K. (1981), *Ritterlicher Patriotismus und Romantischer Nationalismus in der Deutschen Literatur 1770-1830*, Fink, München.
- Skurnowicz J. S. (1981), *Romantic Nationalism and Liberalism: Joachim Lelewel and the Polish National Idea*, Columbia University Press, New York.

- Smiles S. (1994), *The Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination*, Yale University Press, New Haven CT.
- Swiggers P. – Desmet P. (2000), «Histoire et Épistémologie du Comparatisme Linguistique», in Jucquois G. – Vielle C. (eds.), *Le Comparatisme dans les Sciences de l'Homme*, De Boeck, Paris-Louvain-la-Neuve, pp. 157-208.
- Szvoboda Dománszky G. (2001), *Régi Dicsőségünk: Magyar Históriai Képek a XIX. Században*, Corvina, Budapest.
- Thiesse A.-M. (1992), *La Creation des Identités Nationales*, Seuil, Paris.
- Trencsényi B. – Kopeček M. (eds.) (2007), *Discourses of Collective Identity in Central and South-east Europe – Vol. 2: National Romanticism: The Formation of National Movements*, Central European University Press, Budapest.
- Trumpener K. (1997), *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- Tulard J. (1997), «Le Retour des Cendres», in Nora P. (ed.), *Les Lieux de Mémoire*, vol. 3, Gallimard, Paris, pp. 1729-1756.
- Tusa M. C. (2006), «Cosmopolitanism and National Opera: Weber's Der Freischütz», *Journal of Interdisciplinary History* 36, no. 3, pp. 483-506.
- van Hulle D. – Leerssen J. (eds.) (2008), *Editing the Nation's Memory: Textual Scholarship and Nation-Building in 19th-Century Europe*, Rodopi, Amsterdam.
- Verschaffel T. (1987), *Beeld en Geschiedenis: Het Belgische en Vlaamse Verleden in de Romantische Boekillustraties*, Brepols, Turnhout.
- Verschoor A. D. (1928), *Die ältere deutsche Romantik und die Nationalidee*, Tesi di dottorato, H.J. Paris, Amsterdam.
- Viroli M. (1995), *Per amore della patria: patriottismo e nazionalismo nella storia*, Laterza, Bari-Roma.
- Vovelle M. (1997), «La Marseillaise», in Nora P. (ed.), *Les Lieux de Mémoire*, vol. 1, Gallimard, Paris, pp. 107-152.
- Walicki A. (1982), *Philosophy and Romantic Nationalism: The Case of Poland*, Oxford University Press, Oxford.
- White H. – Murphy M. (eds.) (2001), *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*, Cork University Press, Cork.
- Zelger F. (1973), *Heldenstreit und Heldentot: Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Atlantis, Zürich.
- Ziem U. (2007), *Die Spanische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Tesi di dottorato, Stuttgart Universität, Stuttgart.