

II

La letteratura nella storia tra teoria e prassi

L'età classica

Il sistema dei generi Nella *cultura greco-latina*, la letteratura era governata dal *sistema dei generi* (dal greco *génos*, latino *genus*, «stirpe», «famiglia»), ossia dal *raggruppamento* in *famiglie di opere omogenee*, perché accomunate in base ad una serie di caratteristiche riguardanti le scelte *tematiche* e *stilistiche* e le *regole di costruzione*. Per classificare un'opera letteraria bisognava, dunque, far riferimento al *genere* a cui essa apparteneva. Questo perché un *testo* non è isolato, condannato a una deriva monadica, ma vive un complesso e fecondissimo *rapporto simbiotico* – fatto di *relazioni* e *interscambi*, sul piano del *significante* e del *significato* – con altre *opere*. E l'insieme, che può avere una *normatività interna* più o meno forte e che per sua natura tende «a mantenere e perpetuare una situazione tematico-linguistica per così dire esemplare e astorica, talora topica (si pensi alla poesia bucolica)»²², a sua volta può dare vita a particolari *interazioni*, può relazionarsi e contaminarsi con altri *insiemi* (anch'essi più o meno suscettibili di violazioni e modifiche) dentro un vero e proprio *sistema integrato della comunicazione*, qual è appunto l'universo letterario:

Il testo, salvo casi eccezionali, non vive isolato nella letteratura, ma proprio per la sua funzione segnica appartiene con altri segni a un insieme, cioè a un genere letterario, il quale perciò si configura come il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere [...]²³.

Peraltro, il rapporto tra caratteri *formali* e *contenutistici* rende l'opera distinguibile e identificabile nel *reticolo comunicazionale* e nel contempo permette al *lettore* di valutarne il grado di *conservatività* e/o

²² A. MARCHESE, *Dizionario...*, 33.

²³ M. CORTI, *Generi letterari e codificazioni*, in *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997 [1976], 151.

di *eversività* rispetto a una *tradizione*. Dalla correlazione, dunque, fra determinati temi e specifiche scelte formali nasceva e si codificava il *genere*. Non bastava infatti né solo l'opzione *tematico-contenutistica*, né la sola scelta *tecnico-espressiva*.

Il processo di imitazione Naturalmente queste caratteristiche non venivano fissate teoricamente, ma scaturivano da un processo di *imitazione*. Quando un'opera conseguiva un grande successo essa diventava automaticamente il *punto di riferimento* per tutti coloro che volevano comporre un'opera dello stesso *tipo*. In altre parole, diventava un *modello*. Si pensi, ad esempio, alla straordinaria fortuna che hanno avuto in molte civiltà tutte quelle opere appartenenti al *genere poema* con tutti i sottogeneri: epico, epico-storico, cavalleresco, filosofico, sacro, eroico, eroicomico (L'*Iliade*, l'*Odissea*, il *Bellum Poenicum*, la *Pharsalia*, l'*Eneide*, il *De rerum natura*, la *Chanson de Roland*, la *Commedia*, l'*Orlando innamorato*, l'*Orlando furioso*, la *Gerusalemme liberata*, *La secchia rapita* ecc.). Alcune di queste celebrano le imprese degli *eroi* di una comunità, proiettandole a una distanza leggendaria che ne accresce la grandezza, e narrano le *origini di un popolo* connotandosi di valenze nazionali (il *Gilgamesh* babilonese, il *Kalevala* finlandese, il *Cantare dei Nibelunghi* germanico, i *Lusiadi* portoghese, il *Cantare del mio Cid* spagnolo). Chi seguiva nel tempo, perciò, pur entro un'originale opera di rielaborazione personale, tendeva a comporre altri *testi* simili a quel *modello*.

Criteri di definizione Gli elementi, dunque, che nella storia della letteratura, a partire dall'età greco-latina, hanno concorso a definire il *genere letterario* sono stati: un preciso *rapporto* fra *temi*, *motivi* (per il *poema epico*, ad esempio, argomento guerresco, tema del *nóstos*, personaggi eroici, particolari *clichè* situazionali come duelli, battaglie, fughe, discese agli Inferi, intervento di forze ultraterrene, ecc.) e *forme*, *schemi* e *tecniche compositive* (uso del *verso*, linguaggio alto e solenne, tecnica «formulare» ecc.); intreccio *formale* e *contenutistico comune* a una serie di *opere*; la *codificazione* di tali relazioni, che permette di individuare le *caratteristiche costanti* e di fissare il *modello*; la *conoscenza*, comune sia all'*emittente* sia ai *destinatari*, dei *caratteri* del *genere letterario*.

Canto, recitazione e poesia Il *canto*, in quanto melodia vocale, ritmo, successione di note e di suoni, è stato fin dall'antichità anche *arte* del *comporre poesia*. Esso ha da subito fatto i conti – in virtù di alcuni accorgimenti *stilistici* (*figure retoriche* del *significante* e del *significato*) che ne hanno determinato lo *scarto* da una *norma* – con un *linguaggio polisemico* ad alta *valenza connotativa* sottratto alla praticità, immediatezza, univocità e referenzialità della *comunicazione quotidiana*. Il *verso musicato* e *cantato*, costruito secondo modalità di codice fissate in forme solenni e sacrali, quali appunto quelle della *poesia*, ha segnato per i Greci e i Latini (ma si pensi più tardi alle insorgenti letterature in lingua volgare dell'Europa medievale) le *origini* della loro civiltà letteraria e tradotto attraverso *forme estetiche* e codici propri della *comunicazione artistica* valori e riti della collettività.

La trasmissione orale I primi documenti della letteratura in lingua latina, ad esempio, la cui connessione con l'*oralità* è evidente fin dallo stesso nome, furono i *carmina* (dal verbo *canere*, cantare). Essi rivelavano una stretta dipendenza dagli eventi significativi e dalle *ricorrenze liturgiche* della comunità (*carmen saliare, fratrum arvalium, lustrale*) ed erano costituiti da invocazioni, canti militari, formule magiche (formule di scongiuro e malocchio), profezie e ammonizioni (*sortes, oracula, vaticinia*) epitaffi, ninne nanne, filastrocche, cantilene funebri (*praeeficae*). L'esigenza, tipica delle *società primitive*, di potenziare i *contenuti* attraverso una forma riconoscibile e avvincente, facile da *memorizzare* e dotata di forte potere incantatorio trovava nel *canto* una sua dimensione appropriata e condivisa. Attraverso il *carmen* la realtà confusa dei fenomeni veniva sottratta alla sua provvisorietà, trovava un ordine e una compiutezza che consentiva all'uomo di governarla con più fiducia e con maggiore chiarezza. Del resto la più illustre tra le *forme metriche* della *tradizione lirica italiana* è stata proprio la *canzone*. Derivata dalla *poesia provenzale* – come il *sonetto* (dal provenzale *sonet*, diminutivo di *son* o *so*, «melodia, suono») che **Iacopo da Lentini** riprende dall'uso dei trovatori provenzali di comporre strofe isolate di canzone (*coblas esparsas*) ed originariamente accompagnata dalla *musica* – essa si affermò, a partire dai poeti della Scuola siciliana, come veicolo di temi elevati (amorosi, dottrinali, politici e morali) e come sede privilegiata di elaborate sperimentazioni stilisti-

che. Per altro menzioneremo le figure dei *giullari* (di piazza e di corte), *trovatori* e *goliardi* oltre che per essere emittenti e interpreti di una produzione dell'*oralità*, anche perché tali figure risultarono connesse con i primi testi scritti della letteratura italiana (*ritmi laurenziano, cassinese, su Sant Alessio*). Nella *cultura sarda*, ad esempio, per molti secoli il *canto* è appartenuto al tempo della festa e al tempo del lavoro, agli auguri della nascita e al lamento della morte (*ninnidos* e *attitos*), ai pianti e ai canti rituali, religiosi, amebei, come nelle migliori tradizioni mediterranee. La cultura greco-latina, dunque, si è caratterizzata per la sua *trasmissione orale*, da un lato legando il concetto di *poesia* a quello di *canto* e di *recitazione*, dall'altro attribuendo particolare importanza all'*ars oratoria*. Per le retoriche antiche il *discorso letterario* (stile, tecniche compositive e rapporto fra stile e argomento) non può prescindere dalla sua *funzione* – informativa e pedagogica (*docere*), ludica (*delectare*) ed emotiva (*movere*) – e perciò dalla particolare situazione comunicativa e quindi, in ultimo, dal livello della *ricezione*. Aristotele, Orazio, Quintiliano e Cicerone rappresentarono i punti di riferimento di questa *elaborazione teorica*.

La Poetica di Aristotele La prima classificazione dei *generi letterari* risale ad Aristotele, filosofo e scienziato greco del IV secolo a.Cr., che da ragazzo si era trasferito ad Atene per studiare presso l'*Accademia platonica*, dove rimase per vent'anni, dapprima come allievo di Platone e poi come maestro, fondando nel 335 a.Cr. una celebre scuola, nota sotto il nome di Liceo o «scuola peripatetica». La sua *Poetica* – alla cui base vi è la concezione *mimetica* della natura, con i suoi canoni relativi all'unità di *tempo*, di *luogo* e di *azione* – è la *prima opera sistematica* sulla *poesia* della *cultura occidentale*; essa costituisce il *più importante trattato* sull'*arte* composto nell'età classica ed è stata il punto di riferimento di tutta l'*arte letteraria* del Medio-Evo, del Rinascimento e dell'epoca moderna fino agli albori del XIX secolo. Di questa *opera*, fortemente antiplatonica, che probabilmente constava di due parti distinte (una dedicata alla *tragedia*, l'altra alla *commedia*) ci è pervenuta solo la prima relativa alla *poesia tragica*. Nonostante ci sia giunta solo parzialmente, tuttavia essa ci indica la concezione di Aristotele sulla *natura*, la *funzione* e le *caratteristiche* della *poesia*.

L'arte come imitazione della natura In estrema sintesi, l'*arte* viene dal filosofo greco considerata un'*imitazione* della *natura* che arreca *diletto* e nel contempo trasmette *conoscenza*. Riprendendo **Platone** la *poesia* è, dunque, per lui, *imitazione* della realtà. Il *poeta* rappresenta il mondo in parte con mezzi propri (il *verso*), in parte con linguaggi che condivide con altre arti (*musica, ritmo, canto*). **Aristotele** distingue la *poesia* in diversi *generi* in relazione all'*oggetto* di *imitazione* (*tragedia* ed *epopea* da una parte, *commedia* e *poesia giambica* dall'altra) e alle sue *modalità compositive* (*poesia narrativa* e *poesia drammatica*; la *commedia* e la *tragedia* venivano considerati *poesia* perché, nella letteratura greca, erano scritte in *versi*). Per quanto riguarda la *funzione* dell'*arte versificatoria*, come detto essa ha lo scopo di procurare *piacere* e *diletto*.

La tragedia L'*arte tragica*, in particolare, mette in scena la *rap-presentazione* o *imitazione* – secondo *verosimiglianza* e *necessità* (cioè secondo le *leggi universali* del loro accadere) – delle *azioni* e delle *passioni umane*, lasciando comunque trapelare un *ordine razionale* nel susseguirsi degli *eventi*. Il *diletto* scaturirà dalla capacità del *poeta* di suscitare – attraverso la *mimesi* – *pietà* (per l'*eroe*, che apparentemente non merita i mali che gli accadono) e *terrore* (per *se stesso*, al pensiero che potrebbe capitargli la medesima sorte); *pietà* e *terrore* che con la *poesia* saranno come *purificati* («catarsi»). Infatti, lo *spettatore*, per via della *verosimiglianza* (*mimesi*) del materiale tragico, è spinto a *immedesimarsi* nella vicenda fino a ottenere la *catarsi* – un liberatorio distacco dalle *passioni* rappresentate – che interviene nello *scioglimento* della vicenda tragica, ossia nel momento in cui i *fatti* raggiungono una *spiegazione razionale* o, con altre parole, lo *spettatore* coglie la *razionalità celata* negli *eventi*.

Il valore conoscitivo della poesia Proprio per questo *valore conoscitivo* la *poesia* viene considerata «più *filosofica* della *storia*» e mediante la *catarsi*, la *tragedia* e con essa l'*arte* in generale è riscattata dalla condanna platonica. **Platone**, infatti, aveva bandito l'*arte* dalla Repubblica come *suscitatrice* di *passioni* e in quanto considerata *priva* di *verità* e pericolosa per l'equilibrio affettivo dell'uomo. **Aristotele** l'aveva invece riabilitata proprio per la sua *funzione liberatoria* di *ca-*

tarsi, possibile attraverso l'*esercizio fittizio* delle *passioni*, che consente al *lettore* o allo *spettatore* di «fare esperienza». *Esercizio fittizio* delle *passioni* ed *esperienza liberatoria* che l'*opera d'arte*, come *struttura significativa*, provoca stimolando *intenzionalmente* la *sensibilità* in modo controllato e orientato a produrre *processi conoscitivi* e perciò *liberatori*.

Attualità di Aristotele Questo carattere specifico dell'*opera letteraria*, per tornare a tempi più recenti, è alla base della condizione della letteratura e della *poesia dei simbolisti*; un carattere destinato a fornire a ciascuno una proposta di vita, una trasmutazione di tutti i valori, e non nella direzione dell'«uomo eterno», come ha voluto la *cultura idealistica*, ma dell'uomo che rivendica gli aspetti dell'*esistenza*. E non è un caso, come si vedrà, che l'aspetto estetico del filosofo greco è forse oggi il più presente nella cultura, in tutte le dottrine che parlano dell'*opera d'arte* e dei prodotti culturali in termini di *struttura*.

Diegèsi e mimèsi Aristotele, inoltre, nella sua *Poetica* distingue fra *genere narrativo* (o della *diegèsi*, da *diēgēsis*, «narrazione», «racconto»), ossia il *racconto puro* condotto dal *narratore*, comprendente il *poema epico*, e *genere drammatico*, (o della *mimèsi*, da *mīmēsis*, «imitazione»), ossia il *racconto recitato* e *rappresentato* dal *personaggio* che agisce direttamente sulla *scena teatrale* imitando la realtà, comprendente *tragedia* e *commedia* (la parola *dramma* deriva da verbo greco *dráo* con cui nel dialetto dorico si esprimeva il concetto di «fare», «agire»). Per Aristotele la *tragedia* rappresenta il modo più alto della *realizzazione poetica* nell'ambito dell'*azione drammatica*, contrapposta all'*azione narrativa*. In realtà già Platone aveva riflettuto sulla differenza tra *generi* seri e giocosi, fra forme che *imitano* la *realtà* (quelle *teatrali*) e altre che la *raccontano*. Ma ancora più importante nella storia della letteratura è stata l'idea aristotelica di elaborare il *sistema dei generi* come *sistema gerarchico*, che distingue dello stile un livello *alto* (la *tragedia*, il *poema*), uno *medio* e uno *basso* (la *commedia*, la *poesia giambica*).

Il linguaggio poetico Per quanto riguarda, infine, le *caratteristiche* della *poesia*, di particolare interesse è il discorso che Aristotele fa

del *linguaggio poetico*. Questo, per essere apprezzabile, non deve essere «sciatto», ordinario, comune, ma *ricercato, non consueto e impreziosito di metafore, analogie e traslati*. La *metafora* viene definita da *Aristotele* come «il *trasferimento* di un vocabolo estraneo, o dal *genere* alla *specie* o dalla *specie* al *genere* o da una *specie* ad un'altra, oppure secondo *analogia*» (*Poetica*, XXI). Nella capacità di costruire *metafore* egli vede una delle abilità del buon *poeta*, anche perché «il saper fare buone *metafore* è lo stesso che saper vedere il *somigliante* nelle *cose*» (*Poetica*, XXII). Già in età ellenistica i grammatici attribuirono alla *Poetica* di *Aristotele* un *carattere normativo* destinato a durare nei secoli. La *cultura latina* imitò i *modelli greci* e ripropose la coincidenza fra *generi* e *forme metriche*, pur con originali rielaborazioni e riadattamenti in contesti mutati. I *poemi* e le *tragedie*, ad esempio, tradizionalmente legati alla materia *mitologica*, iniziarono a trattare anche argomenti *storici*. Con *Cicerone* ebbe origine l'*epistolografia letteraria*, con *Lucilio* la *satira*, componimento poetico di contenuto moralistico o polemico, contraddistinto da grande *libertà stilistica* e *genere misto* per eccellenza fuori da ogni rigida codificazione (*satira lanx* era per gli antichi latini un piatto misto di primizie offerto agli *dei rurali*).

L'età medioevale e moderna

Aristotele nel Medioevo Nella tradizione occidentale gli scritti di Aristotele furono tramandati soprattutto grazie all'opera di **Alessandro di Afrodisia**, **Porfirio** e **Boezio**. Durante il IX secolo d.C. alcuni studiosi arabi (**Avicenna** e **Averroè** tra tutti) tradussero in *lingua araba*, studiarono, commentarono e diffusero le opere del filosofo greco nel mondo islamico. Nel XIII secolo, proprio a partire da queste *traduzioni*, l'occidente latino rinnovò il proprio interesse per i suoi scritti e **Tommaso d'Aquino** trovò in essi un fondamento filosofico per il *pensiero cristiano*. Nella *cultura letteraria mediolatina* il patrimonio della *retorica antica*, dunque, venne recuperato dalla *Scolastica* per essere trasferito poi, grazie ai primi intellettuali laici, nella nuova *letteratura in volgare* (si pensi alla *Commedia*).

L'alto Medioevo Durante l'alto Medioevo la Chiesa (divenuta dopo il crollo dell'impero romano *magistra et domina* della cultura e unica depositaria della *tradizione classica*) continuò nelle *comunità monastiche* – principali centri di conservazione, elaborazione e diffusione del testo scritto – l'insegnamento della *retorica* prendendo a modello di stile gli autori greci e latini. Del resto non poteva essere altrimenti. Si pensò semmai come *reinterpretare* il meglio del *patrimonio culturale e letterario* dell'antichità alla luce della nuova *verità rivelata* e come ricollocare gli orientamenti di pensiero e i valori propri dell'*età pagana* dentro le inedite coordinate di un'*età cristiana*, che si fondava su una *visione finalistica* della *storia*, una *concezione trascendente* della *vita* – concepita come *preparazione* alla *beatitudine eterna* – e una idea della *cultura* che privilegiava la *sapientia* (conoscenza delle *cose divine*) rispetto alla *scientia* (conoscenza delle *cose temporali*).

La visione dell'arte Esclusivamente gravitante intorno alla *concezione teocentrica*, la visione dell'*arte* venne articolandosi in tre diffe-

renti orientamenti di senso che coesistettero per molti secoli. Il primo, di **matrice neoplatonica**, concepì l'*arte* come un *mezzo* – attraverso la *rappresentazione* del *mondo* e della *natura* – per *arrivare a Dio stesso* e poterne contemplare la sua *bellezza*. Il secondo riconosceva all'*arte* una qualche *utilità pratica*, soprattutto quando essa riusciva lucrezianamente a coniugare il *bello col buono*, il *bene dicere* con un *fine didattico-morale* (naturalmente *morale cristiana*). Il terzo orientamento, ispirato al **Platone** che aveva bandito la *poesia* dalla Repubblica come *suscitatrice di passioni* e in quanto ritenuta *priva di verità* e pericolosa per l'equilibrio affettivo dell'uomo, la considerò incompatibile con l'*etica cristiana*. Esempio fu, a tal riguardo, il trattamento riservato dalla Chiesa al teatro.

La Chiesa e il teatro Sebbene negli *scriptoria* dei *monasteri* gli *amanuensi* continuassero a copiare le *commedie* e le *tragedie* della latinità classica (assai letta fu, ad esempio, l'opera di **Terenzio**), con la fine del mondo romano l'*istituzione teatrale* dell'*antichità*, con la sua complessa struttura organizzativa, scomparve. Il **teatro** come cosa in sé cessò di esistere, ancorché continuassero ad esistere i *teatranti* e i *musicisti* e comunque una *teatralità diffusa* (*joculatores, mimi, scurre, histriones, saltatores, balatrones, thymelici, nugatores, menestriers, troubadors*). Ma perché la Chiesa fece opera di condanna contro coloro che esercitavano una tale *arte*? Intanto perché il *teatro* veniva considerato l'espressione «diabolica» della *cultura pagana* e poi perché più di altre arti esso si fondava sull'*allettamento formale* e *sensuale* e su un'*estetica edonistica* finalizzata all'intrattenimento e al divertimento. Inoltre l'attore (*giullare*), che non di rado – fatto riprovevole – non aveva né casa né famiglia, era considerato un vagabondo, senza *status*, fuori della società, frivolo e ambiguo, votato al *piacere* e al *godimento*, la cui *vanità* e il cui *sollazzo* si contrapponevano alla *serietà* della *catechesi* e dell'*insegnamento*. Furono considerate blasfeme quelle *rappresentazioni* in cui gli *attori* modificavano artificiosamente il loro *corpo* con trucchi, mascheramenti, smorfie, caricature facciali (si pensi ai *mimi*) allo scopo di ottenere una *falsa apparenza*. Per questo il *giullare* fu definito «*turpis*», ossia colui che *trasforma* l'*immagine naturale*; *immagine* che, in quanto opera di Dio, è di per sé sublime e perfetta. Per questo egli venne considerato un *peccatore contro natura*.

La letteratura cristiana La *letteratura latina* dal V all'VIII secolo fu sostanzialmente *letteratura cristiana*. Nell'alto Medioevo, la classificazione antica dei *generi* lasciò spazio a nuove *forme letterarie* che, nella produzione in *lingua latina*, appartennero alla cultura ecclesiastica: *agiografia*, *innografia*, *omiletica*, *raccolte di exempla*, *apologetica*, *trattatistica religiosa*. La *letteratura cristiana* fu *letteratura di impegno*, popolare, a prevalente *trasmissione orale*, nata nell'ottica di una *vocazione pedagogica e didattico-morale* propria della cristianità delle origini, funzionale all'evangelizzazione della popolazione rurale e urbana. Uno dei più ricchi e fortunati filoni fu, ad esempio, l'*agiografico*. Il *modello martiriale*, con tutta la sua forza *espressiva e drammatica* e le sue suggestive tensioni *etiche e ideologiche*, ne rappresentò il suo nucleo tematico. «Martire» in greco significava «testimone», e dal II secolo nel linguaggio cristiano iniziò a designare il *credente* che *soffre* per la *fede*. Anche il mondo classico aveva conosciuto forme di *eroismo sapienziale* (Socrate ne era stato il prototipo). Ma i martiri cristiani furono un fenomeno di massa, non degli individui isolati. Il loro *modello* era Cristo di cui riproducevano, nel momento in cui affrontavano la *morte*, la «Passione». L'*immolazione sacrificale* veniva considerata dunque come una *testimonianza* e i *martiri* diventavano tutti coloro che avevano *testimoniato* la loro *fede* sino al *sacrificio della vita*: le loro sofferenze erano, in altre parole, la manifestazione della forza della *risurrezione*, perché in essi il Cristo soffriva e vinceva la morte. Furono diversi i *contenitori* di tipo *letterario* che rientrarono in questa *tradizione*, e tra le *fonti narrative* le più antiche furono gli *acta martyrum* o *passiones*. Questi narravano, tra *resoconto storico* e *fantasia*, fra *dramma* ad accentuata partecipazione emotiva e *racconto devozionale*, lo svolgimento di un *interrogatorio*, di una *condanna* e di una *esecuzione*. Tutto questo si traduceva diegeticamente attraverso particolari *cliché* situazionali e schemi compositivi: *verbale giudiziario*, *lettera*, *opuscolo teologico*. Gli *acta* – che in latino erano gli atti ufficiali dello Stato romano (leggi, decreti, ordinanze) nonché i resoconti pubblici di tali deliberazioni – alludevano alle *gesta*, alle *azioni eroiche* di chi *testimoniava* appunto la propria fede in Cristo. Il nuovo *contesto storico-culturale* determinò un mutamento di *forme letterarie*. Cessate infatti le persecuzioni, si scrissero *biografie*, le *Vitae sanctorum*; dalle gesta del *martire* a quelle dell'*asceta* attraverso *testi apologetici* ed *edi-*

ficanti. Ma soprattutto, mutando la natura stessa del *testo*, dalla *passio* alla *vita*, dal *racconto* delle *imprese* legate alla *passione* e alla *morte*, alla *narrazione* di una *vita* intesa come *modello* di *integrità* e *virtù*. Anzi, dal *modello* *martirologico* degli *acta* e delle *passiones*, derivarono direttamente le «*vite dei santi*», imperniate sulle *figure esemplari* del monaco e del vescovo. Furono scritte in *greco* e in *latino*, su *modelli classici* (*panegirico*, *apologia*, *lode funebre* e *commemorativa*), di preferenza *svetoniani*. Al centro delle *biografie pagane* stava il *sapiente*, il *filosofo*, con le sue *virtù classiche* (*fermezza*, *coraggio*, *temperanza*) e la cui *biografia esemplare* trasmetteva un *messaggio* di natura *morale* a un *pubblico* di *bassa cultura*; al centro invece delle *biografie cristiane* stava il *santo* con le sue *virtù evangeliche* (*umiltà*, *mansuetudine*, *misericordia*). E poi le *autobiografie* e le «*confessioni*», sorta di *itinerari interiori*, nel cui ambito si collocò altresì il *racconto* di *pellegrinaggio* e di *viaggio* nei *luoghi santi*. Una ricca produzione dunque, che contribuì nei secoli a costruire l'Europa cristiana.

L'Ars Nel Medioevo l'*ars*, l'arte, era *tèchne*, tecnica della costruzione, manifattura, artificio retorico, cultura del fare e del saper fare, dell'intelletto e della mano, e l'*artista* – lo scultore, il pittore, il poeta così come il maestro di pietra e di legname, il fabbro, il vasaio, il calzolaio, il pellicciaio o cuoiaio, il drappiere o il lanaiolo – era considerato un *artigiano* che con gli *strumenti* del proprio mestiere dava forma alla materia, fosse essa pietra, legno, ferro, cuoio, seta, lana, colore, parola. In non poche città si poteva diventare membri di una *corporazione* solo dopo aver lavorato per sette anni come apprendista di un mastro e solo dopo aver superato un esame pratico si diventava *artigiano* qualificato. Le Arti, tramandavano di generazione in generazione i segreti dei vari mestieri, di cui erano gelosissime. Nel XXVI canto del *Purgatorio* Dante – tramite **Guinizzelli** – definisce **Arnaut Daniel**, trovatore provenzale del XII secolo e uno dei maestri del «trobar clus», come «[...] *miglior fabbro del parlar materno*». Il parlar materno è quello che si apprende dalla madre e si contrappone alla *grammatica*, cioè al latino. Dante considerava, dunque, il *poeta* (l'*auctor*, da *augeo*, «io creo») come un *tecnico specializzato* della *lingua* e un *artigiano qualificato* della *parola* che nella sua *officina letteraria* sapeva coniugare il *bello* col *buono*.

Dal chierico al laico L'attenzione che il Medioevo prestò agli aspetti *tecnico-compositivi*, *retorico-stilistici* e più generalmente *formali* dell'opera artistica e letteraria non riduceva, infatti, la tensione speculativa e dottrinarica diretta verso i *contenuti morali e religiosi* e non distraeva il poeta dalle *finalità etico-pedagogiche*. Nel basso Medioevo con la nascita di una *letteratura in volgare* anche di *tematica profana* e l'avvio di un processo irreversibile di *laicizzazione* degli intellettuali e di riconoscimento dei letterati in contesti storici, sociali ed economici mutati (dal *chierico* al *laico* nel contesto della vita del Comune), si assistette anche a un progressivo cambiamento nel senso della graduale diversificazione dei fattori portanti e degli *scopi* della stessa *comunicazione orale e scritta*, dalla *produzione, circolazione e fruizione del testo* alle finalità attribuite all'arte e alla letteratura. Si iniziò a riconoscere e legittimare sia un'estetica prevalentemente *edonistica*, di intrattenimento e di piacere fine a se stesso, sia una letteratura capace di coniugare il *bello* ad una *utilità pratica*, non necessariamente legata ai modelli etici cristiani.

Le artes dictandi A partire dall'XI secolo iniziarono ad essere redatti manuali di *artes dictandi*, *corpus* normativi di *arte dello scrivere* e del *comporre* a partire dall'*epistola* riferibili alla *costruzione* di qualsiasi *testo in prosa*, scritto o orale, in *latino* e in *volgare*, con varie finalità (si pensi all'*ars notaria* e ai *testi regolativi*, agli *editti*, alle *bolle papali*, alle *encicliche*, agli *statuti*, ai *contratti*) prodotto in contesti situazionali differenti: nelle corti o nelle *cancellerie imperiali* oppure nelle *curie papali* o negli *studi di giudici e notai*. Non è un caso, infatti, che molti dei primi *poeti* della incipiente produzione in volgare siciliano e toscano furono prima di tutto uomini di diritto e di corte: **Giacomo da Lentini**, **Pier della Vigna**, **Cino da Pistoia**, **Guido Guinizzelli**. In alcuni casi si trattò di veri e propri *trattati* di *tecniche di scrittura* che prendevano a modello i grandi autori della *retorica classica* e che furono utilizzati sino alla fine del Quattrocento. Nel Duecento furono tradotti in volgare la *Rhetorica ad Herennium* di **Cornificio** (erroneamente attribuita a Cicerone) e il *De inventione* di **Cicerone**. Famosa scuola di *artes dictandi* fu quella di Bologna e tra i grandi teorici e maestri dell'XII e del XIII secolo si ricordano **Boncompagno da Signa**, **Guido Faba**, **Guidotto da**

Bologna, Brunetto Latini, e gli inglesi Giovanni di Garlandia e Goffredo di Vinsauf.

La teoria degli stili Fu Giovanni di Garlandia, uno dei maggiori retori del Medioevo, insegnante alle università di Tolosa e di Parigi, autore della *Poetria*, che distinse quattro *stili* prosastici: *romano*, *ilariano*, *tulliano*, *isidoriano*. Lo *stile romano* (o *gregorianus*, da papa Gregorio VIII), tipico della *curia romana*, fu utilizzato dai notai del papa, dai cardinali, dagli arcivescovi, dai vescovi, dai monaci, dai predicatori e liturgisti sino ai funzionari imperiali e si caratterizzò per la presenza del *cursus* (*planus, tardus, velox, trispondaicus*), ossia di *clausole*, di schemi ritmici fissi che dovevano chiudere il periodo o l'unità ritmica. Le *clausole medievali* si distinguevano da quelle della *prosa classica* perché di tipo accentuativo (posizioni toniche e atone) e non più di natura quantitativa (sillabe lunghe, brevi, ancipiti). Lo *stile ilariano*, da Ilario di Poitiers (315-376 ca.), vescovo e dottore della chiesa, si caratterizzò anch'esso come il *romano* per una prosa regolata dal *cursus* (il periodo si chiudeva con un quadrisillabo piano) e per una struttura ritmica che riprendeva il *verso dell'inno* (una specie di *settenario sdrucchiolo* con variazione di accenti). Lo *stile tulliano*, da Marco Tullio Cicerone, preferito dai maestri di retorica e dai *poeti* quando scrivevano in *prosa*, si caratterizzò per la presenza insistita di *figure retoriche di parola* e di *pensiero*. Lo *stile isidoriano*, da Isidoro di Siviglia (570 ca.– 636), vescovo e dottore della chiesa, autore delle *Etimologie*, si caratterizzò per una *prosa poetica*, versificata, ritmata e rimata con presenza insistita di *figure retoriche del significante*, prevalentemente di ripetizione: *rime, assonanze, consonanze, allitterazioni, anafore, antitesi, frequentatio*. Questo stile incontrò largo successo nei secoli XI-XII e fu utilizzato soprattutto da *agiografi, mistici, teologi e filosofi*. Il Medioevo conservò in larga misura *la teoria degli stili* elaborata dagli antichi e che si basava su tre grandi livelli: l'*alto* (grave o tragico), il *medio* (mediocre o comico), il *basso* (umile o elegiaco). I criteri di identificazione e di attribuzione, di inclusione e di esclusione, potevano, invece, essere diversi. Generalmente nella definizione dello stile i *maestri medievali* (Giovanni di Garlandia e Goffredo di Vinsauf tra tutti) privilegiavano la materia trattata sugli aspetti formali o sulle finalità dell'opera, in linea con la *Rota Vergilii* (la ruota di

Virgilio) in cui si facevano coincidere i *livelli di stile* (*gravis*, *mediocris* e *humilis*) ai contenuti delle tre opere fondamentali del poeta latino (la poesia epica dell'*Eneide*, la poesia didascalica delle *Georgiche* e la poesia pastorale delle *Bucoliche*) con i rispettivi personaggi, luoghi, animali e piante che a loro volta costituivano la *simbologia* tipica di ognuno degli stili (il cavallo, la spada, l'accampamento, l'alloro per l'*Eneide*, i contadini, i buoi, i campi coltivati e gli aratri per le *Georgiche*, i pastori, le greggi, il pascolo, il bastone per le *Bucoliche*). Poteva però capitare che gli stili venissero definiti e quindi identificati in relazione anche ad altri aspetti della comunicazione letteraria, intrinseci o estrinseci al testo: di composizione (formali), di intenzionalità e scopo (*delectare*, *docere*, *movere*), di ricezione e fruizione (in relazione al pubblico).

Dante Nel *De vulgari eloquentia*, ad esempio, **Dante**, che distingue per la poesia *tre stili* (il *tragico*, il *comico* e l'*elegiaco*), non disgiunge gli aspetti di *contenuto* dagli aspetti *formali*, la materia trattata dalle scelte linguistiche e formali. Lo *stile tragico*, più confacente a raccontare gli *argomenti eccezionali* e le *gesta di guerrieri ed eroi*, richiede un «volgare illustre», una «magnificenza dei versi» e una «eccellenza dei vocaboli». Lo *stile comico*, più consono a rappresentare gli *argomenti della quotidianità* e le vicende delle *persone comuni*, può attingere a un contingente lessicale meno selezionato e più variegato. Lo *stile elegiaco*, aperto agli *argomenti più vari* ma che si nutre di un'*ispirazione patetica e malinconica*, è per **Dante** «lo stile degli infelici», cioè, appunto, *patetico*.

I nuovi generi Una delle più importanti operazioni culturali portate avanti nel Medioevo fu, come già detto, quella di leggere il patrimonio culturale e letterario dell'*antichità* alla luce della nuova *verità rivelata* e di ricollocare gli orientamenti di pensiero e i valori propri dell'*età pagana* dentro le inedite coordinate di un'*età cristiana*, che si fondava su una *visione finalistica* della *storia* e una *concezione trascendente* della *vita*. Inoltre la *tradizione dei generi antichi* venne utilizzata con grande libertà sia nelle *corti provenzali* (dove nacque una nuova *lirica* di tema prevalentemente *amoroso*) sia nelle nuove *realità comunali*. Si affermarono, ad esempio, *generi nuovi* come la

narrativa in versi di argomento *cavalleresco* (la materia dei *poemi antichi* venne adattata agli *ideali cortesi* nei romanzi in versi del ciclo classico), i *fabliaux* e, nel campo del teatro, la *sacra rappresentazione* e la *farsa*.

Umanesimo e Rinascimento *Umanesimo e rinascimento* sono espressioni che designano i caratteri essenziali della cultura europea tra Quattrocento e Cinquecento; due momenti di un unico grande *processo culturale* che prende le mosse dalla dissoluzione della *cultura medioevale* e si protrae fino alla nascita della *scienza moderna*. In questi due secoli il volto dell'Europa cambia profondamente, con la crisi delle grandi *istituzioni* che avevano dominato il mondo medioevale, il *papato* e l'impero, la nascita delle *monarchie nazionali*, le straordinarie *scoperte geografiche*, le *invenzioni epocali* (la *stampa*, le *armi da fuoco*), la *riforma protestante* e la fine dell'unità cristiana in Occidente. Il carattere fondamentale di questa età è la rivendicazione della *centralità dell'uomo* (secondo l'idea che l'uomo riproducesse in sé l'ordine dell'universo, come microcosmo davanti al macrocosmo, visione *antropocentrica*), la *riscoperta della civiltà classica* (non solo come un erudito ritorno al passato, ma soprattutto come *recupero 'filologico'* delle *radici della civiltà occidentale*, del significato autentico di una grande tradizione di pensiero oltre che punto d'avvio per la costruzione di un nuovo modello di cultura, capace di dar vita a un mondo in cui l'uomo occupa il posto centrale) e lo *sviluppo filosofico-scientifico* della cultura europea, soprattutto nel Cinquecento, caratterizzata appunto dalla «rinascita» della civiltà dopo i «secoli oscuri» del Medioevo.

Johannes Gänzfleisch Gutenberg Secondo lo scrittore **Victor Hugo** il più grande avvenimento della *storia umana* è stata l'*invenzione* della *stampa* a *caratteri mobili* del tedesco **Johannes Gänzfleisch Gutenberg** (1394 ca - 1468). Nel 1998 una giuria di giornalisti americani lo eleggerà «*man of the millennium*», la persona più importante del millennio. **Gutenberg** (sotto il nome di **Henne zur Laden**, poiché allora il nome proprio si riferiva alle case e corti che una famiglia possedeva) nacque a Mainz (Magonza), nella Renania-Palatinato, lì dove la famiglia si era trasferita. I **Gänzfleisch** erano, infatti, una delle

ricche famiglie della città, dediti alla lavorazione del *metallo* e al *conio*. Attorno al 1430 **Johannes** si trasferì, per motivi politici, a Strasburgo dove lavorò come *apprendista orafo* e, in particolare, si occupò del *conio* delle *monete*. Nel 1450, dopo essere ritornato a Mainz, costituì una società con il banchiere **Johann Fust** e l'incisore **Peter Schöffer** e fondò almeno una o probabilmente due *tipografie*. Le prime testimonianze di *stampa* datate furono del 1454 e del febbraio del 1455. Si tratta di un *calendario turco* e della sua opera più famosa: la **Bibbia a 42 linee** («**B 42**») o *Bibbia Gutenberg*, entrata nella storia della stampa. Il lavoro venne concluso presso la «Hof zum Humbrecht» e il libro messo in vendita a Francoforte. L'*edizione* suscitò entusiasmo per la qualità *tipografica*. Dopo la pubblicazione, però, il banchiere **Fust** richiese la restituzione, con interessi, della sua quota, causando un processo per insolvenza contro **Gutenberg** e il passaggio della proprietà di apparecchiature e macchinari al banchiere stesso. **Fust** li utilizzò, assieme a **Schöffer**, per stampare nel 1457 un'edizione del *Libro dei Salmi*. **Gutenberg** continuò la produzione in proprio con nuove attrezzature, producendo la *Bibbia a 36 righe*. Nel 1465 l'arcivescovo di Mainz gli garantì un vitalizio in riconoscimento dei suoi meriti.

La rivoluzione dei canali: la «galassia Gutenberg» Dall'VIII secolo nell'Asia orientale si ha notizia delle prime possibilità di riprodurre *testi* mediante *xilografia*. Dal XII secolo per mezzo di *caratteri di argilla* e, dopo il XV, con il procedimento della *fusione* nella forma di terra. In Europa la *stampa* su carta da *tavole incise* di *legno* era comunque già conosciuta sin da tardo XIV secolo. Ma solo l'*invenzione* di **Gutenberg** (la *fusione* e *composizione* di singoli *caratteri* di *metallo* e la stampa con una *pressa*) diede l'inedita possibilità – rivoluzionaria per implicazioni e portata – di diffondere *testi* comparabili per bellezza all'arte dei *manoscritti* e, nello stesso tempo, in una quantità di *copie* fino allora sconosciute. Le riflessioni del tedesco erano basate sul fatto che, ogni *testo* era da scomporre in *elementi singoli* come *lettere*, *numeri* e *segnî di interpunzione*. Si trattava di trovare cioè un *metodo* che desse la possibilità di poter *produrre* una grande quantità di questi *elementi* e, nel contempo, di ottenere dai *testi* così *composti* una *stampa perfetta*. Il *procedimento* consisteva nell'*allineare* i *singoli caratteri* in modo da formare una *pagina-matrice*, che veniva *cosparsa* di *in-*

chiodo (diverso da quello acquoso usato per la stampa da tavola di legno, era prodotto da *fuliggine, olio e resine*) e *pressata* su un *foglio* di carta o di *pergamena*. Le riproduzioni su carta, sempre uniformemente inumidita, venivano appese su corde per asciugare. Le *lettere* venivano riposte, secondo la frequenza del loro uso, in una *cassa* con scompartimenti per *caratteri*. L'innovazione stava nella possibilità di *riutilizzare* tali *caratteri*. La *lega* per i *caratteri* (che era formata da *piombo e stagno* ed altre aggiunte come probabilmente *antimonio* che si solidifica subito) raffreddava velocemente e resisteva bene alla *pressione* esercitata dalla *stampa*. La macchina usata (che permetteva di applicare con *pressione uniforme* l'*inchiodo* sulla *pagina*) derivava dalle *presse a vite* usate per la *produzione* del *vino* e dell'*olio*. Questa *tecnica* era di gran lunga superiore ai *procedimenti tradizionali* e si sarebbe *diffusa* in fretta in tutto il continente europeo. Solo mezzo secolo dopo furono stampati oltre *trenta mila* titoli con una tiratura superiore a *dodici milioni* di copie. Da questo momento in poi *testi* di qualsiasi natura poterono essere pubblicati in modo più veloce ed economico e in maggiore quantità. Le possibilità della nuova *stampa libraria* favorirono in Europa i *processi culturali* e lo *sviluppo delle università* nel XV e XVI secolo (con un contributo decisivo all'*alfabetizzazione* e alla crescita quantitativa e qualitativa del *pubblico* dei *lettori*), promuovendo la diffusione delle idee dell'Umanesimo rinascimentale e creando nel contempo le premesse per la *riforma* della Chiesa e la divulgazione dei contenuti dottrinari nella *lingua* del *popolo*. Secondo molti teorici della *scienza della comunicazione* con Johannes Gansfleisch Gutenberg si aprì una nuova epoca dello sviluppo della *comunicazione umana*.

La riflessione sulla letteratura Nel Quattrocento e nel Cinquecento la *letteratura* non poteva non essere investita, per l'importanza e il ruolo che aveva, da una rivoluzione filosofica e culturale di tale portata. Per questo la *riflessione* sulla sua *natura, funzione e finalità*, inevitabilmente e proficuamente si intrecciò con diversi ambiti speculativi: la *filosofia*, l'*estetica*, la *filologia*, la *retorica*, la *lingua*, la *morale*, l'*arte*, la *politica*. Come non poteva non essere coinvolta nel recupero e nella valorizzazione della *cultura classica* in un ambito che rimase, come nel Medioevo, morale e religioso (nel riconoscimento, a partire

dal **Petrarca**, della continuità fra *mondo classico* e *civiltà cristiana*) e secondo una precipua *funzione pedagogica*. E al grande serbatoio *retorico* del *mondo classico* gli umanisti restarono saldamente legati:

È così, ad esempio, per i principi della *convenienza*, che regola la scelta del registro stilistico in relazione all'argomento trattato (con una spiccata predilezione, rispetto al Medioevo, per la *suavitas* dello stile mediano, tanto caro al Petrarca, ovvero per la *gravitas* dello stile alto, destinato col tempo a trionfare) e della *concinnitas*, che vuole il discorso letterario elegante, armonico, simmetrico, mediante un'opportuna disposizione di proposizioni, parole, sillabe, accenti (maestri riconosciuti sono Cicerone e Virgilio da un lato, il Petrarca dall'altro)²⁴.

Per l'intero Umanesimo, dunque, la **letteratura** fu sostanzialmente *eloquenza*, *arte del dire* ispirata ai modelli stilistici e retorici dell'antichità, tentativo di contemperare *finalità edonistiche* e *pedagogiche*, ovvero *dilettare* e *sublimare* trattando argomenti utili sul piano *morale* e *civile* (*docere delectando*).

Il Classicismo rinascimentale Com'è noto, dalla descrizione dei caratteri della *tragedia greca* (l'*azione*, l'*eroe* che passa da uno stato di felicità a uno stato di infelicità, la *catarsi* ecc.) i **classicisti** del Cinquecento trassero le cosiddette «*regole aristoteliche*» dell'*unità d'azione*, di *tempo* e di *luogo*, che condizionarono a lungo il *genere tragico*. Dall'opera di **Aristotele**, dall'*Ars poetica* di **Orazio**, dalle *Institutiones oratoriae* di **Quintiliano**, derivarono i presupposti della storia dei **generi** sino al **classicismo rinascimentale**, che individua tre grandi categorie letterarie (superando la bipartizione aristotelica tra *mimesi* e *diegesi*): la **poesia drammatica**, fondata sull'*imitazione* senza intervento dell'*autore*, la **poesia lirica**, *narrazione in versi* con intervento dell'*autore*, e la **poesia epica**, derivata da entrambe. Forme **drammatiche** furono: la *tragedia*, la *commedia*, il *dramma*, la *sacra rappresentazione*, la *farsa*, il *dramma pastorale*, il *melodramma*. Forme **narrative**:

²⁴ S. GUGLIELMINO - H. GROSSER, *Il sistema letterario...*, 79.

la *poesia epica* (cavalleresca, romanzesca, eroica, storica, eroicomica ecc.) e la *narrazione* (favola, fiaba, novella, racconto, romanzo). Forme *sogettive*: la *lirica*, l'*elegia*, l'*idillio*, l'*epigramma*, la *satira* ecc. La codificazione classica dei *generi* ebbe come contrappeso l'affermarsi di *forme letterarie trasgressive*, come la *poesia giocosa*, la *commedia rusticana*, la *poesia maccheronica* e *fidenziana*, che ribaltarono le *convenzioni* e spesso le parodiarono. La codificazione dei *generi* comportò un fondamentale elemento di *normatività estetica*, nel senso che gli *autori* furono obbligati ad adeguarsi ai *modelli* e vennero giudicati sulla base della maggiore o minore conformità ad essi. Un caso esemplare fu offerto dal Tasso, la cui *Gerusalemme liberata* incontrò l'ostilità dei *critici* più pedissequi perché non perfettamente allineata alle regole del *poema eroico*, sicché l'autore venne convinto a riscriverla in modo conformistico (*La Conquistata*). La tradizione umanistico-rinascimentale produsse molti *trattati* sulla *letteratura*; in essi l'accento si spostò in modo sempre più esclusivo sulla *poetica* come *prassi*, cioè sulle *regole* della *composizione*. I rapporti col *lettore* si cristallizzano nell'ambito di una *cultura aristocratica*. L'imitazione dei *modelli antichi* (classicismo) determinò, nel *clima controriformistico* della seconda metà del Cinquecento, una *rigida regolamentazione* dei *generi letterari* basata sulla *Poetica* di Aristotele.

Dal Seicento all'Ottocento La *tradizione classicistica* si spinse, pur modificando i propri caratteri, fino agli albori dell'Ottocento, ma almeno due grandi *correnti letterarie* cercarono di spezzarne l'egemonia: nel Seicento il *barocco*, che rivalutò, con la *poetica* dell'*artificio* e della *meraviglia*, l'importanza del *lettore* e il potere innovativo e persuasivo della *parola*; nel Settecento l'*Illuminismo*, che combatté per un ammodernamento e per una diffusione sociale più vasta della *letteratura*. Il problema del *pubblico* percorse poi, con finalità e metodi diversi, tutto l'Ottocento letterario, dal Romanticismo al Naturalismo. In questo secolo si affermò la condanna più netta della *retorica*, considerata come lascito pedantesco di una *cultura accademica* e *vuota*. E nel secolo XIX vanno anche ricercati i presupposti filosofici dell'*estetica idealistica* che ispirerà, all'inizio del Novecento il pensiero di Benedetto Croce.

Verso la fine dei generi letterari La *teoria dei generi letterari* dopo Aristotele ha subito, nel corso dei secoli, parecchie trasformazioni, arricchendosi di *classificazioni* sempre più minuziose e rigorose compiute non dai *poeti*, ma dai *teorici* della poesia: *retori*, *critici letterari*. I grandi *scrittori* però hanno spesso violato le *regole* dei **generi letterari** o le hanno modificate dall'*interno*, creando di volta in volta nuovi *modelli*. Nell'Ottocento, con il sorgere del **Romanticismo**, il concetto stesso di **genere letterario** fu messo in discussione e si affermò il principio dell'*assoluta libertà* dell'*artista* che non doveva essere soggetto ad alcuna *regola esterna*. Oggi tale *codificazione* non ha più un rigoroso valore *normativo*, non condiziona più con le sue leggi le *scelte stilistiche* degli *scrittori*, che anzi mescolano talora diversi generi e addirittura fondono insieme *prosa* e *versi*, *lingua letteraria* e *lingua quotidiana* o *gergale* per raggiungere il massimo grado di espressività e di penetrazione del reale.

L'età contemporanea - L'Ottocento

L'Ottocento Nell'Ottocento lo studio dell'opera letteraria si sviluppa entro due grandi correnti d'idee. Da una parte il *Romanticismo*, che trova il suo momento di più alta rielaborazione nell'opera di Francesco De Sanctis (1817-1883), dall'altra il *Positivismo*, del cui influsso risente in modo particolare Giosuè Carducci (1835-1907).

De Sanctis e l'autonomia dell'arte Con Francesco De Sanctis si è soliti far cominciare la *storia* della *critica contemporanea*. Nel suo pensiero confluiscono i motivi più significativi della *cultura romantica*, in un periodo in cui lo *storicismo idealistico* lasciava il passo alla ricerca *filologico-erudita*. Influenzato dall'*idealismo hegeliano*, egli teorizza che l'*arte*, «opera spontanea del genio», è provvista di un *suo particolare statuto*, ha una *logica autonoma* rispetto al *pensiero scientifico*, giacché l'*arte* tende al *concreto* mentre la *scienza* all'*astratto*. Inoltre è «autonoma» (che non vuol dire *astorica*) perché non dipende da *leggi morali* e non è espressione diretta del *sentimento*. Il *sentimento* non è in se stesso *estetico*, ma lo diviene quando riesca a *trasformarsi* e ad *idealizzarsi*. Il principio dell'*autonomia dell'arte* si afferma nei *Saggi critici* (1866) e nei *Nuovi saggi critici* (1872). L'*arte* ha in sé le proprie *leggi* e il proprio *fine*. La *poesia* non può essere valutata in base al suo grado di adesione a *regole formali* fisse e cristallizzate dalla *tradizione* e neppure in base ad esclusive ragioni di *contenuto*. Quindi, poiché la *poesia* viene prima della *poetica*, la *critica* non può, in ragione di ciò, essere *normativa* e *formalistica*. L'*opera d'arte* va invece considerata come un *organismo vivente, individuale e concreto*, *sintesi* di *contenuto* e *forma*, di *ideale* e *reale*, e semmai studiata e valutata in se stessa, secondo il proprio *sistema interno* di valori (l'opera «ha in se stessa il suo fine e il suo valore»). Essa non si fonda sulla passiva *imitazione* della realtà, ma piuttosto esprime in *forma artistica* la «naturale verità» delle *cose*. La sua *verità* è, semmai, prima di tutto *artistica*.

Forma e contenuto sono inscindibili. L'aspetto *formale* e quello *contenutistico* sono *inscindibili* e vivono dentro un rapporto di *sintesi dialettica*. La *forma* non è dissociata dal *contenuto*, non data *a priori*, né stante da sé, come se fosse un vestito, ma, quale «unità immediata e organica del *contenuto*», essa è generata dal *contenuto* stesso, «attivo» nella mente dell'*artista*, uomo totale, in senso *religioso* e *morale*. Il *contenuto* e la *forma* sono, dunque, l'*uno* nell'*altra*. Lo *stile* «prende la sua sostanza e il suo carattere dalla *cosa* che si vuole *esprimere*»²⁵ e il *concetto* e il *sentimento* si fanno *poesia* solo quando si traducono in una «*situazione*» poetica.

Fantasia e «*situazione poetica*» Tutto ciò avviene grazie alla «*fantasia*», distinta dall'«*immaginazione*» (capace di *giustapporre* le cose ma non di *fonderle*). Per De Sanctis, quindi, lo *stile* è funzionale alla «*situazione poetica*», che risulta essere il vero oggetto di *indagine* per il *critico* (e non l'*espressione* in se stessa, le scelte linguistiche e stilistiche degli autori). Il rapporto tra «*situazione poetica*» e *contesto culturale* dentro il quale ha origine l'*opera*, consente di ricostruire il *contesto storico* dell'*opera* individuale²⁶. In quanto *espressione* della «*fantasia*» e della *moralità* dell'uomo totale, la *poesia*, ancorché non dipendente da *leggi morali*, tuttavia si fa portatrice e veicolo di *profonda eticità* e di una sua «verità» oltre che *artistica* anche *morale* e *civile*. De Sanctis, nei suoi giudizi di valore, orienta l'attenzione del lettore proprio verso quelle personalità animate da una forte *tensione civile* ed *etica*. Solo così si spiega perché lo *storicismo desanctisiano* trovi un fondamento epistemologico nella sua stessa concezione dell'arte e perché la sua *storia della letteratura italiana* si identifichi con la storia della *coscienza nazionale* e costituisca «l'essenza reale o il compendio della storia italiana medesima»²⁷.

²⁵ DE SANCTIS, *Saggi critici*, a c. di L. Russo, Bari, Laterza, 1952, 128.

²⁶ D. BERTOCCHI - E. LUGARINI, *Guida alla poesia*, Roma, Editori Riuniti, 1988, 23.

²⁷ R. WELLEK, *Storia della critica moderna* - 4, Bologna, il Mulino, 1969 [1965], 136.

La Storia della letteratura italiana Il nucleo fondamentale della *estetica* del De Sanctis è lo *storicismo*. Egli, infatti, da *intellettuale* formatosi nella lotta risorgimentale, istituisce una precisa *interdipendenza* tra *produzione artistico-letteraria* e *contesto storico-culturale*. La sua *Storia della letteratura italiana* (1870-71) – nata originariamente come corso per studenti e poi ampliata sino a raggiungere i tre volumi – si fonda sulla *tradizione degli studi di erudizione letteraria settecenteschi* e sulla *filosofia idealistica hegeliana* per fornire alla *nazione*, che si avvia a divenire Stato, il segno di una *identità* necessaria per saldare in un blocco unico il *policentrismo* di piccoli stati e di relative *letterature* che le lotte risorgimentali hanno finalmente unificato. Dietro la *storia letteraria* del De Sanctis si può intravedere quella del Settembrini (le sue *Lezioni di Letteratura italiana* vengono pubblicate a partire dal 1866) e appena più indietro, magari quelle di Vincenzo Gravina o Girolamo Tiraboschi, il cui equivalente sardo, se si vuole, è la *Storia letteraria di Sardegna* del Siotto Pintor. Il critico campano è contrastato dal positivismo della *scuola storica* e soltanto con Croce (che però cristallizzerà idealisticamente il concetto di forma nella cosiddetta «intuizione pura») avrà inizio quella rivalutazione che, attraverso Gramsci, troverà importanti sviluppi nella *critica di ispirazione marxista*.

L'industria editoriale La dimensione nazionale del *mercato* provoca un allargamento significativo del *commercio librario*, prima dell'Unità relegato nell'ambito dei vecchi Stati regionali. Questa espansione – legata anche all'effetto della aumentata *scolarità* – si accompagna ad una crescita esponenziale del *pubblico dei lettori*. Ma, soprattutto, alla figura dell'*editore-imprenditore* corrisponde sempre di più, e nonostante l'opposizione di molti intellettuali, l'accoppiata *libro-merce*. Il *valore di scambio* combinato all'intrinseco *valore d'uso*, come per ogni settore merceologico e in accordo con quanto va accadendo nel *sistema economico e produttivo*, inizia a determinare riflessi del tutto inediti non solo nella fase di concepimento e di *produzione*, ma anche in quella di *destinazione* e di *fruizione* del libro. Lo scrittore, infatti, per avere successo immediato, pena l'esclusione dai circuiti nazionali, deve cominciare a fare i conti oltre che con l'*editore-imprenditore*, con la *concorrenza* e con un potenziale *pubblico di lettori*.

acquirenti. Questo tipo di nuova organizzazione porta a profondi mutamenti nel campo della *comunicazione artistica*, dei suoi *canali*, dei suoi *codici*, dei *modelli culturali*, della *ricezione* e della *promozione pubblicitaria* del prodotto letterario.

Letteratura e giornale Da qui il legame sempre più stretto fra *letteratura* e *giornale*. L'*editore* diviene proprietario di *quotidiani*, *riviste*, *almanacchi* e *periodici*, nei quali vengono recensite e reclamizzate le novità librarie. Ai fogli si accompagnano spesso vere e proprie *col-lane di narrativa* e di *poesia*. In breve tempo la forma del *giornale letterario*, *teatrale* ed *educativo* diventa predominante

Milano epicentro della nuova trasformazione Treves e Sonzognò sono in quegli anni le due maggiori potenze dei *sistemi integrati editoria-giornali*, in una Milano in cui molte *imprese artigiane di librai-stampatori* si vanno convertendo in industrie editoriali. **Emilio Treves**, triestino ma attivo nel centro ambrosiano, che pubblica dapprima le opere degli scapigliati e poi di **De Amicis**, **D'Annunzio**, **Capuana** e del primo **Verga**, entra ben presto nel novero degli editori più importanti della penisola. Milano, dunque, si va caratterizzando per essere *l'epicentro della nuova trasformazione del sistema informativo integrato* e la capitale di questo nuovo fenomeno di incipiente *acculturazione di massa* e di espansione del consumo letterario.

Riviste, librerie e caffè letterari E intorno a tutto questo si assiste alla nascita di *biblioteche*, *librerie*, *caffé letterari*, *salotti-cenacoli*, *ritrovi mondani*, di sedi predisposte al consumo culturale. Su posizioni che vanno dal *liberalismo moderato* all'*estremismo repubblicano* e *socialista* si collocano riviste e giornali come «Il Pungolo» di **Leone Fortis**, «La Folla» di **Paolo Valera**, «La Plebe» di **Enrico Bignami**, «Il Secolo» e «Il Sole» cui collaborano rispettivamente uomini come **Cletto Arrighi** e **Felice Camerani**, il «Figaro» di **Emilio Praga**, **Bernardino Zendrini** e **Arrigo Boito**, «Il Gazzettino rosa» di **Felice Cavallotti** e **Achille Bizzoni**, «La Rivista minima» di **Antonio Ghislanzoni** e **Salvatore Farina**, «Il Preludio» di **Leonida Bissolati** e **Arcangelo Ghisleri**, «La Cronaca grigia», «Il Gazzettino nero» e «Il Gazzettino rosso». Mentre al caffè dell'Accademia si discute di letteratura e teatro, nel salotto della con-

tessa Clara Maffei, si accendevano dibattiti e polemiche sulla cultura del tempo. E mentre un *pubblico* sempre più ampio e più variegato, per formazione e ceto sociale, anima le grandi serate della Scala, uno dei teatri più famosi d'Europa, e passa dall'*opera*, al *dramma borghese*, alla *commedia dialettale*, in quegli anni la Casa Ricordi – che lega il suo nome e la sua fortuna nel mondo alla grande stagione dell'opera italiana e che nel 1842 aveva fondata, per iniziativa di Tito I, la più importante rivista musicale dell'Ottocento, la «Gazzetta Musicale» (dal 1869 diretta da Farina) – va conoscendo un'enorme espansione con apertura di succursali a Napoli, Firenze, Roma, Londra, Palermo e Parigi.

Processo di borghesizzazione dei letterati Parallelamente al processo di laicizzazione, soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si consolida il *processo di borghesizzazione* dei letterati. Per la prima volta *aristocratici* e *chierici* – le due figure che avevano contribuito in modo significativo a costruire la *letteratura* degli italiani e che, proprio per la loro particolare condizione avevano potuto attendere all'*otium litteratum* – iniziano a vedere inesorabilmente ridimensionata una delle loro *aree di egemonia* e assistono alla perdita di una fetta importante dei propri spazi di visibilità e di rappresentanza in ambito culturale e letterario.

Vivere di letteratura D'Annunzio (contro il rifiuto di Verga e Carducci) è tra i primi grandi *scrittori* che accettano le *logiche* dell'insorgente *industria editoriale*, scegliendo la *scrittura artistica* come *mestiere* e adattandosi a scrivere secondo i *gusti* del *nuovo pubblico*, e comunque pronto, per poter vivere, a sfruttare le potenzialità del *mercato* di *massa* che si sta aprendo al *libro*. E *vivere di letteratura*, diventare imprenditore della professione di scrittore non è facile, specialmente senza l'appoggio di *editori* potenti che devono organizzare, con la *reclame*, il consenso intorno ai loro autori.

La nuova letteratura d'intrattenimento Negli anni Settanta e Ottanta molti scrittori si cimentano con un nuova *letteratura d'intrattenimento*. Una *letteratura* rivolta a un *pubblico* esigente dal punto di vista estetico e formale, dei linguaggi e delle modalità

espressive, non ancora esattamente identificabile con l'insorgente *paraletteratura* in serie rivolta invece a un bacino di lettori meno raffinati, di prevalente estrazione *popolare*. Una narrativa di matrice *sentimentale, moralistica e umoristica* lontana sia dagli stereotipi e dalle semplificazioni proprie della più pura *produzione appendicistica* (Invernizio, Mastriani e Natoli), sia dagli eccessi, dalle nevrosi e dagli *estremismi avanguardistici* della neonata *tendenza scapigliata* e più vicina semmai allo *humour dickensiano*, alla *tradizione moralistica francese* (Montaigne, La Rochefoucauld, Chamfort) e, in Italia, a scrittori come Farina, Bersezio, Barrili e Castelnuovo. Ma soprattutto lontana dalla *scuola verista* che inizia a muoversi nell'ambito della medesima *cultura scienziata del naturalismo francese*.

Il pubblico femminile Molta della nuova produzione *sentimentale e appendicistica* è assai apprezzata dal *pubblico femminile*. Questo accade in un momento in cui le *donne* vanno conquistando faticosamente, soprattutto nelle grandi città, nuovi spazi di *autonomia* e di *libertà*. Il loro compito è di custodire lo spazio della casa, di offrire al borghese un rifugio sereno in mezzo alla frenetica lotta economica. Molti dei nuovi *romanzi* (si pensi ad esempio al successo che ha in Europa Salvatore Farina) piacciono così tanto, proprio perché in fondo essi hanno un fine consolatorio; perché rassicurano e aiutano a lenire lo sconforto e le delusioni provocate dalle difficoltà quotidiane di una vita sempre più esigente e frenetica.

L'educazione del cuore Una *letteratura* che, con sobrietà e pacatezza, offre modelli rassicuranti e che si esplica generalmente secondo architetture d'intreccio, configurazioni di trame, ritmi, *escamotage* e artifici narrativi (*sospensione, agnizione, peripezie*), derivanti dal *feuilleton francese* e dal repertorio del *romanzo popolare* a puntate. Le *lettrici* sono così indotte ad evadere da frustrazioni e pensieri e a identificarsi sempre più con situazioni, azioni complicanti e personaggi. Certa *letteratura* piace particolarmente a un *pubblico femminile* anche perché in essa vi si trova il valore e la serietà della vita, l'esaltazione delle virtù più nobili, la celebrazione della famiglia come luogo sacro degli affetti, dell'educazione, della crescita morale e civile, della ricomposizione dei contrasti e dei conflitti oltre ogni classe sociale, oltre

ogni ceto e ordine d'appartenenza. E vi si trova altresì l'*amore romantico*, causa di insopprimibili attese, labirinto di insicurezze e passioni, potenza capace di superare le differenze sociali e di esaltarsi, se non financo sublimarsi, dinanzi alla malattia e alla morte, ostacoli che ne rendono difficile il cammino. Gli *esistenti* che animano gli *intrecci* di molti dei nuovi romanzi costituiscono un'umanità viva e pulsante attraversata da affetti intimi e intensi, da vincoli d'amicizia ed emozioni travolgenti nella continua tensione verso il ricongiungimento e la ricomposizione di anime vagule, non di rado sbalestrate come fuscilli dalla corrente della vita; ma soprattutto sullo sfondo giganteggiano gli affetti paterni e filiali, i nodi coniugali, un alto senso della *famiglia* intesa come comunità primordiale e come centro di formazione e virtù; la *famiglia* come àncora, come istituzione primaria dentro la più generale società umana. Il tutto ricercato certamente dentro i moti e le inquietudini di una borghesia che – in parte ancora legata nei modelli di comportamento ad un'aristocrazia che continua a godere di un indiscutibile prestigio sociale – si presenta tuttavia variegata e composita. Ve ne è una composta nei suoi gradi più alti di banchieri, alti funzionari, speculatori, finanziari, e un'altra, più articolata e complessa che comprende al suo interno sia i ceti medi tradizionali (piccoli proprietari terrieri, commercianti, artigiani, angariati dalla crisi economica e sbalestrati dalle trasformazioni in atto) sia i nuovi ceti di matrice prevalentemente impiegatizia, legati alla pubblica amministrazione del neonato Stato postunitario, che si vanno organizzando secondo *logiche centralistiche*.

Il Positivismo Il *Positivismo* è la *corrente filosofica* che, in contrapposizione all'*Idealismo tedesco*, si sviluppa a partire dalla Francia e dall'Inghilterra. Caratteristica di fondo è il ritorno alla *concretezza dei fatti* (fatti «positivi», appunto, cioè *concreti*) e il richiamo alla necessità che essi siano indagati con *rigore scientifico*. Per i *positivisti* fine ultimo della *conoscenza* è la *spiegazione «oggettiva» del mondo e della realtà*, nella sua *costituzione materiale, concreta*, e nei rapporti di *causa ed effetto* che la governano. **Auguste Comte** (1798–1857) nella sua opera il *Corso di filosofia positiva* (1830 – 1842), sostiene che la '*vera*' *conoscenza* sia quella assicurata dal *metodo scientifico*; l'unico *metodo* che possieda i tratti della *razionalità* e della *verificabilità*. L'unico

metodo che – tramite l'osservazione del fenomeno, la *formulazione di una ipotesi* in grado di spiegarlo e la *verifica* dell'ipotesi proposta attraverso la *riproduzione sperimentale* del fenomeno stesso – si concentri sul *come* avvengano i fatti e non sul *perché*.

La razionalità scientifica La *razionalità scientifica* inizia ad essere assunta come *unico paradigma* e *criterio* del *sapere*, come il *modo* per pervenire ad una *conoscenza* considerata *vera* (cioè corrispondente ai *fatti*), *utile* ed *efficace* (perché in grado di governare i *fatti* e di *orientarli*), e come parametro di valutazione, secondo un'ottica *evolutiva* e *progressiva*, nella riconsiderazione e nella ridefinizione della *vita* dell'*individuo* e della *storia* dell'*umanità*. Comte costruisce la *teoria* degli *stadi*, in base alla quale la *vita* e la *storia* attraverserebbero tre momenti fondamentali: una *fanciullezza*, momento primordiale proprio di un'*umanità primitiva* e *bambina* che nel rapportarsi col mondo con stupore e meraviglia, alla ricerca della causa «ultima» dei fenomeni immagina con la *fantasia* forze magiche, esseri soprannaturali e dei, costruendo così il *mito* (*stadio teologico* o *fittizio*); un'*adolescenza*, periodo ribelle e di transizione cosiddetto *metafisico* (o *astratto*), durante il quale con il *ragionamento* ancora pseudo-scientifico l'uomo elimina le divinità del *mito* e della *religione* e le sostituisce con le entità della filosofia; una *maturità*, stadio *scientifico* o *positivo* (che ha come padri ideali *Bacone*, *Cartesio* e *Galileo*), nel quale l'uomo non ricerca l'*origine* della *natura* e il *destino* del *mondo*, ma le *leggi* che lo governano. La *scienza* diviene ben presto il *linguaggio comune* per la *cultura*. Tutte le branche del sapere, dalla *storia*, alla *sociologia*, all'*economia*, alla *morale*, alla *politica* oltre le già 'scientifiche' – come la *matematica*, l'*astronomia*, la *chimica* e la *fisica* – secondo il filosofo francese (considerato l'iniziatore del Positivismo), dovrebbero pervenire allo «stadio positivo», entro gli ambiti del *rigore logico-scientifico*, così da creare le condizioni per una società pacificata, ordinata e produttiva. Alla *filosofia positiva* il compito di unificare i risultati delle varie *scienze* per farli confluire nella più complessa fra le *scienze*, quella che si occupa della società: la «fisica sociale» o *sociologia*.

Il Positivismo in Europa A partire da tali premesse il pensiero positivista si irradia per il resto dell'Europa. In Francia diventa una

scuola, con studiosi che ne applicano i principi alle più diverse discipline. Ernest Renan (1823-1893) scrive una *Vita di Gesù* calandola nel contesto ambientale e materiale dell'epoca. Emile Littré (1801-1881) studia i *fenomeni linguistici* secondo un'ottica positivista. John Stuart Mill con un saggio su Comte del 1865 contribuisce a diffondere il movimento in Inghilterra, dove Charles Darwin (1809-1882) e Herbert Spencer (1820-1903) ne sviluppano la versione evoluzionistica. Darwin, in opposizione alla *concezione creazionista* della *fissità* delle specie, con la sua opera principale, *L'origine della specie* (1859), sostiene che le *condizioni ambientali* determinino una *selezione naturale*. Dopo aver intuito l'inadeguatezza del *modello di evoluzione* fino ad allora teorizzato – nei primi dell'Ottocento, infatti, era stato lo scienziato francese Jean Baptiste Lamarck il primo a introdurre il *concetto di evoluzione*, intesa come insieme di *modificazioni* subite dagli esseri viventi e determinate dall'*ambiente* in cui vivono – egli formula una *nuova teoria* che si regge su alcuni cardini concettuali. Innanzitutto l'*ambiente* è un fattore di *selezione naturale* e la *selezione* privilegia *variazioni fortuite*. Sopravvivono le *specie* e gli *individui* che si trovano ad avere *caratteri più adatti* alla *sopravvivenza*; *caratteri* che, nel trasmettersi ai discendenti (secondo la legge di *conservazione ereditaria*), si *modificano* in relazione alle *mutate condizioni ambientali*. La «lotta per l'esistenza» viene considerata dallo scienziato inglese positivamente, in quanto garanzia della *perpetuazione* e della *nascita* delle *specie*, soggette a un progressivo perfezionamento, secondo una concezione ottimistica di evidente matrice positivista. Conseguenza della teoria di Darwin è l'estensione all'umanità dei *meccanismi evoluzionistici*. La *specie umana* deriva da *specie inferiori* e l'uomo è solo un episodio del processo evolutivo. Il suo *sviluppo intellettuale* e *linguistico*, *morale* e *religioso*, sarebbero *processi di modificazione naturali* che si conservano grazie alla loro *utilità sociale*. A differenza di Darwin, Herbert Spencer propone la costruzione di un «sistema di filosofia sintetica», una concezione onnicomprensiva della *realtà naturale, storica e sociale*, risultato di una *sintesi delle verità* delle *scienze particolari*. Egli ritiene che ogni aspetto (fisico, morale, politico, economico) della *vita* e della *storia* risponda e si conformi alla «legge del processo evolutivo», che vuole che ogni fenomeno si modifichi progressivamente dalle *forme più semplici* ad altre più *complesse*; dalle *primitive organiz-*

zazioni sociali alla società industriale, momento più evoluto del processo di *razionalizzazione* e di *organizzazione del lavoro* (nel quale si coniugano il punto più alto della specializzazione con il massimo della differenziazione di ruoli e funzioni). La *teoria evoluzionistica* eserciterà un'influenza straordinaria in ambito *filosofico, politico, antropologico e religioso*.

Positivismo e stato unitario In Italia il *Positivismo* diventa l'area culturale comune in cui si muovono scienziati, psicologi, medici, giuristi, sociologi (**Roberto Ardigò**, vicino alle teorie di Spencer, **Paolo Mantegazza**, **Gaetano Trezza**, **Aristide Gabelli**, **Andrea Angiulli**, **Pasquale Villari**). Gli *intellettuali* che operano nel primo decennio di vita dello stato unitario devono affrontare alcune questioni di grande rilievo. Prima di tutto come affrontare il fenomeno della nascita di uno stato e come definire i suoi rapporti con la storia passata e soprattutto col *movimento risorgimentale*. Il due ottobre 1870 (qualche mese dopo la breccia di Porta Pia) si svolge nel Lazio il plebiscito per l'annessione al regno d'Italia e il primo novembre, **Pio IX**, ritiratosi in Vaticano, pubblica un'enciclica con la quale protesta contro lo Stato «usurpatore» e per questo scomunica il re **Vittorio Emanuele II**. Qualche mese dopo, il 23 dicembre, a Firenze, la Camera approverà la legge per il trasferimento della capitale a Roma, chiudendo, quantomeno *de iure* (di fatto la corte e il governo si trasferiranno a Roma capitale d'Italia il 2 luglio del 1871) e dopo l'annessione del Veneto, il tanto agognato processo di unificazione nazionale. Gli stati regionali italiani, dunque – che si erano formati sulle ceneri di *signorie* e *principati* proprio quando le grandi *monarchie feudali* compivano, a prezzo di guerre sanguinose, la formazione dei primi grandi *stati nazionali* – dopo quasi cinque secoli di lotte, ostilità e divisioni giungono all'unità politica e territoriale. Una unità che non si conosceva, nella forma particolare in cui si era realizzata nell'ambito dell'impero romano, dall'età gotico-giustiniana, prima che si infrangesse definitivamente dinanzi all'avanzata dei modesti eserciti longobardi. Il nuovo Stato è *monarchico*, come volevano i moderati, e *unitario*, come volevano i mazziniani. La scelta in favore della continuità dell'*ordinamento sabauda* si va accompagnando all'*accentramento amministrativo* secondo un vero e proprio disegno di «*piemontesizzazione*». Eppure il completamento

dell'unificazione non è che uno dei problemi che si presentano al nuovo Stato unitario. L'*eterogeneità* e la *frantumazione* dal punto di vista economico, politico-amministrativo e culturale e il complessivo ritardo nello sviluppo economico aggravano il compito di una classe dirigente figlia del moderatismo centro-settentrionale maturato negli ambienti della grande proprietà terriera, della nobiltà sabauda e della borghesia imprenditoriale lombarda. Ognuno dei vecchi stati ha le sue leggi, i suoi sistemi commerciali, il suo sistema di tassazione, le sue monete, le sue unità di misura, la sua lingua. Solo venticinque italiani su cento sanno leggere e scrivere; solo tre italiani su cento usano correntemente la lingua nazionale: tutti gli altri si esprimono nei *dialetti locali* più diversi. L'agricoltura e l'industria, salvo che in alcune zone del nord e della Toscana, soffrono condizioni di grave arretratezza infrastrutturale e di modesta virtù espansiva. Le generali condizioni di vita delle popolazioni soprattutto rurali – il settanta per cento della forza lavoro è addetto all'agricoltura – sono segnate pesantemente dall'insufficiente alimentazione e dalle cattive condizioni igienico-sanitarie; tifo, colera, vaiolo, malaria e pellagra colpiscono ogni anno decine di migliaia di persone, soprattutto lavoratori delle campagne.

Il sistema formativo: «fare gli italiani» Bisogna, quindi, ricostruire il paese rinnovando non solo le istituzioni ma anche le coscienze. Scienziati, intellettuali, studiosi, ricercatori, docenti – come tante altre personalità della politica e dell'economia – si trovano a dover affrontare la spinosa questione – ineludibile a partire dal primo decennio di vita dello stato unitario – di come «fare gli italiani» una volta «fatta l'Italia». Ma per «fare gli italiani» si deve innanzitutto ripensare e riorganizzare il complesso *sistema formativo* di uno stato appena unificato, la cui frammentazione economica e sociale si riflette ancora – non può essere altrimenti – in differenti livelli di alfabetizzazione. Sostanzialmente su ciò si concentra l'attenzione di **Terenzo Mamiani**, **Francesco De Sanctis**, **Carlo Matteucci** e **Cesare Correnti** che reggono il ministero della Pubblica istruzione e guidano l'azione educativa dello stato tra il 1860 e il 1870. Del resto la formazione scolastica sino a quel momento (se si esclude l'avanzato Lombardo-Veneto, lì dove sin dal 1818 il governo austriaco aveva imposto ai bambini fra i sei e i nove anni l'obbligo di frequentare le scuole statali) era stata appan-

naggio di pochi e in molte realtà regionali responsabilità esclusiva delle istituzioni private e confessionali che non potevano ovviamente più affrontare da sole la nuova situazione.

«**Leggere, scrivere e far di conto**» Il primo dato nuovo nel panorama culturale dell'Italia postunitaria è, dunque, l'*introduzione dell'istruzione elementare obbligatoria*. Estesa dapprima a tutto il territorio nazionale la legislazione scolastica del Regno di Sardegna, regolata dalla legge Casati del 1859, le *scuole elementari* vengono affidate ai Comuni, che però non sempre hanno sufficienti risorse finanziarie per garantirne il funzionamento. Con la legge Coppino del 1877, che istituisce l'*istruzione elementare obbligatoria* divisa in due cicli di due anni ciascuno («leggere, scrivere e far di conto»), la funzione della scuola diviene quella di *unificare culturalmente le popolazioni italiane* basandosi su un sistema di valori volto a formare e consolidare un'inedita *coscienza nazionale e civile*.

L'Università e il modello centralistico Altrettanto problematica risulta essere, per altro verso, l'opera di riorganizzazione e riunificazione della intricata *struttura universitaria*. Si tratta di costruire un sistema unitario ed efficiente partendo da una realtà – ereditata dalla secolare e diversificata storia degli stati regionali – contrassegnata dalla eccessiva ed onerosa frammentazione nel territorio degli istituti e dei centri di ricerca. Due possibili modelli di riferimento esistono in Europa. Quello francese, *centralistico*, basato su pochi grandi istituti rigidamente controllati dal potere centrale; quello tedesco, e in parte inglese, *federalista*, centrifugo, caratterizzato da un alto numero di centri fortemente autonomi. In Italia prevalgono, come in altri settori della vita pubblica, le *tesi accentratrici* soprattutto da un punto di vista burocratico e amministrativo, pur permanendo un accentuato e ricco *policentrismo culturale* certamente più rispondente al *modello tedesco*. A Milano viene fondata l'Accademia scientifico-letteraria e viene istituita una cattedra per Graziadio Isaia Ascoli. A Napoli, Pavia, Torino, Bologna lavorano e insegnano, fra gli altri, Bertrando Spaventa, Augusto Vera, Pasquale Stanislao Mancini, Salvatore Tommasi, Arnaldo Cantani, Giuseppe Albini, Maurizio Bufalini, Francesco Puccinotti, Cesare Lombroso, Giosuè Carducci, Andrea Angiulli, Ja-

cob Moleschott. A Firenze è da poco nato l'Istituto di Studi Superiori di studi pratici e di perfezionamento, uno dei centri italiani più importati di formazione e di irradiazione del nuovo indirizzo di pensiero. L'Istituto, fondato nel dicembre del 1859 per iniziativa di **Cosimo Ridolfi**, ministro della Pubblica Istruzione del Governo provvisorio toscano e nato soprattutto grazie al fondamentale contributo di uomini come **Bettino Ricasoli**, **Gino Capponi**, **Maurizio Bufalini**, **Giovan Pietro Vieusseux** e **Raffaello Lambruschini**, diventa in breve tempo il punto di riferimento non solo dell'ambiente intellettuale toscano dell'ultimo periodo granducale – segnato, dopo la restaurazione lorenese del 1849, dal conformismo e dalla conservazione – ma soprattutto uno dei centri italiani di maggiore richiamo per le migliori forze della più avanzata *scuola positivista italiana* e per decine di giovani studiosi, consapevoli di frequentare uno dei luoghi d'irradiazione di un dibattito fecondo, «destinato a incidere profondamente sul corso futuro della cultura italiana»²⁸. Lo scopo, nelle intenzioni dei promotori è quello di costituire una scuola postuniversitaria di alta specializzazione e di ricerca che coniughi *la teoria fondata sull'esperimento* con la *pratica*, ossia con l'*addestramento tecnico delle professioni*. Un'istituzione prestigiosa, capace di dare impulso all'attività scientifica e destinata nel contempo a creare i quadri della nuova cultura nazionale. A ricoprire gli insegnamenti di diritto, filologia, filosofia, medicina e chirurgia e scienze naturali vengono chiamati, durante gli anni, illustri studiosi e insigni scienziati come lo storico **Pasquale Villari**, **Michele Amari**, il filologo e grecista, ma anche mitologo e comparatista **Domenico Comparetti**, l'antropologo **Paolo Mantegazza**, il sanscritista **Angelo De Gubernatis**, i filologi **Gaetano Trezza** e **Alessandro D'Ancona**, caposcuola in Italia del metodo storico applicato alle indagini letterarie, il linguista, orientalista e semitista **Fausto Lasinio**, i fisiologi darwiniani **Maurizio Schiff**, tedesco, aspramente criticato per aver applicato la vivisezione per le ricerche intorno al sistema nervoso e **Alessandro Herzen**, russo, il quale, in una pubblica conferenza te-

²⁸ G. LUTI, *Firenze e la Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia, L'età contemporanea* – III, Torino, Einaudi, 1989, 463 e sgg.

nuta al Museo di storia naturale, dà una *spiegazione naturalistica* del *linguaggio* e della *morale* e sostiene la parentela tra l'uomo e la scimmia²⁹.

L'estetica positivista Fatto nuovo sul piano filosofico e culturale, il nuovo indirizzo di pensiero produce i suoi più significativi sviluppi *letterari* proprio a partire dagli anni Settanta. La fiducia nella *ragione* e nella *scienza*, la reazione agli *esiti irrazionalistici* del romanticismo e il recupero di alcune istanze della *riflessione illuministica*, l'estensione del *metodo sperimentale* a campi in passato di pertinenza della *morale* o della *metafisica* non possono non avere ricadute anche nell'ambito artistico, nell'ambito del *discorso della e sulla letteratura*. In Italia anche per i *veristi*, come già per i *naturalisti* in Francia, la vita interiore dell'uomo e quella sociale si possono spiegare in *termini scientifici* e anche la *letteratura* deve prendere a modello la *scienza*: tecnica dell'impersonalità, regressione del punto di vista narrativo, riduzione delle unità eidetiche, discorsive e metadiegetiche, dipendenza dei comportamenti umani dalle condizioni ambientali, ricostruzione 'scientifica', fondata sulla consequenzialità logica e sui rapporti di causa ed effetto, dei processi psicologici.

«*Race*», «*milieu*», «*moment*» Allontanandosi dalla concezione desanctisiana, anche la *critica* di ispirazione positivista inizia a concepire il *fenomeno letterario*, secondo una *interpretazione* di tipo *meccanicistico e deterministico*, come conseguenza necessaria delle *circostanze socio-ambientali e storico-geografiche* (la «*race*», il «*milieu*», il «*moment*», per lo storico e critico francese Hippolyte Taine). Una certa attenzione agli aspetti *filologici, linguistici e stilistici* della poesia è prestata dai critici di matrice positivista e in particolare, in Italia, da **Giosuè Carducci**.

²⁹ E. GARIN, *L'Istituto di Studi superiori a Firenze (Cento anni dopo)*, in *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1976, 29-79.

Carducci e la scuola storica Per la *critica positivista* la *letteratura* può essere *studiata e valutata con criteri scientifici*; perché una tal cosa sia possibile il *critico*, attraverso una rigorosa ricerca *storica* e *filologica*, deve saper collocare nelle giuste coordinate l'autore nella sua *epoca* e nel suo *ambiente* e considererare la sua importanza e la sua carica innovativa a confronto con la *tradizione letteraria*. In tal senso grande importanza hanno gli aspetti *linguistici* e *tecnici*. Le *letture stilistiche* del **Carducci** introducono – in senso *descrittivo* più che *normativo* – una *nuova considerazione formalistica* del *testo poetico*, una nuova attenzione alla «lettera» del testo. Il suo metodo di una lettura basata su un *sistema di raffronti* e anche di «scarti individuali» del poeta rispetto alla *tradizione letteraria* diverrà modello anche della *critica stilistica* del Novecento³⁰.

L'Estetica di Benedetto Croce Negli stessi anni **Benedetto Croce**, avvicinandosi alla filosofia idealistica hegeliana, reinterpretata alla luce di una «dialettica dei distinti», elabora un vero e proprio *sistema*, da lui denominato la *filosofia dello spirito* (*spirito* non come *entità trascendente*, ma come *attività spiritualmente umana*, che travalica la dimensione finita dei *singoli individui*). Una vera e propria svolta nei suoi interessi sono gli studi sul *marxismo*, che conosce grazie alla mediazione del maestro **Antonio Labriola** e che lo conducono a scrivere numerosi saggi tra il 1895 e il 1900, poi riuniti nel volume *Materialismo storico ed economia marxistica*. Comincia in quegli anni anche il sodalizio con **Gentile**, che aveva recensito alcuni suoi lavori sulla storia e sul marxismo. Nell'estate del 1898 **Croce** riprende i suoi interessi di *estetica* che sfoceranno nel 1902 con il saggio *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (diviso in due parti, una dedicata alla *teoria* e una alla *storia*); saggio con il quale intende fornire al lettore una «scienza dell'espressione» con criteri di definizione per *distinguere l'arte da ciò che non è arte* e, allo stesso tempo, una ricognizione ragionata sulla *linguistica generale*.

³⁰ BERTOCCHI D. - LUGARINI E., *Guida...*, 23-4.

Le quattro forme dello spirito L'attività estetica è per Croce la categoria della «*dialettica dei distinti*», che supera quella hegeliana degli «opposti». Già nell'*Estetica come scienza dell'espressione* (il trattato viene composto a partire dal novembre 1898), egli formula la teoria delle *quattro forme dello spirito*, ossia dei modi in cui lo *spirito*, nel suo sviluppo storico, opera in maniera *universale*. La prima distinzione dello *spirito* è tra l'*attività teoretica* (la *conoscenza*) e l'*attività pratica* (*perseguimento di fini* attraverso l'*azione*). L'*attività teoretica* comprende l'*estetica* (conoscenza dell'*individuale*) e la *logica* (conoscenza dell'*universale*). L'*attività pratica*, invece, comprende l'*economia* (azione *particolare* volta all'*utile*), e l'*etica* (azione *universale* volta al *bene*).

Intuizione ed espressione L'*arte* è, per Croce, *conoscenza intuitiva* dell'*individuale* attraverso la *fantasia* che si esprime nella *produzione* di *immagini*. L'*arte* è perciò «*intuizione pura*», produzione *spirituale* di un'*immagine* animata dal *sentimento* (o *rappresentazione* di un «*sentimento* di un'*immagine*»). Lo *spirito* non *intuisce* se non *facendo, formando, esprimendo* in *parole, suoni e colori*. L'*atto spirituale* dell'*intuizione* si realizza, perciò, nell'*espressione*, cioè nel *linguaggio* che è perpetua creazione. *Estetica e linguistica*, dunque, fanno *una cosa sola*. Nell'*atto estetico*, l'*attività espressiva* dà *forma* al *materiale* offerto dalle *sensazioni*. L'*arte* è, dunque, *forma* ma l'*attività espressiva* è solamente *interiore* e non ha nulla a che fare con la sua *estrinsecazione tecnica* in opere o prodotti. Questa estrinsecazione tecnica dipende solo dalla *necessità pratica* di *riprodurre l'immagine formata interiormente* per renderla disponibile a se stessi e comunicarla agli altri, ma non aggiunge nulla alla *creazione artistica* vera e propria.

Il bello estetico Il *bello* è il *valore* dell'*espressione*, coincide cioè con l'*espressione riuscita*, e non può essere confuso con il *piacevole* o il *sublime* o il *comico* e così via, ossia con *determinazioni* puramente *psicologiche*. Né si può parlare di un *bello naturale*, perché ciò equivarrebbe ad attribuire alla *natura* una capacità *intuitiva* ed *espressiva*, che invece è propria dello *spirito*.

Il sentimento e l'immagine Nell'*intuizione lirica* ha luogo una *sintesi a priori* di *sentimento* e *immagine*, per cui senza *immagine* il *sentimento* è cieco, mentre senza *sentimento* l'*immagine* è vuota, ridotta a vano fantasticare. Però non si tratta di un'*espressione sentimentale immediata*, aderente al *particolare*, bensì di un'*espressione che trasfigura* il *sentimento*, riannodando il *particolare* all'*universale*. L'*arte* non è riducibile alle altre *forme dello spirito* e, pertanto, non può essere valutata secondo le categorie del *vero*, dell'*utile*, del *piacevole* o del moralmente buono, proprie di tali forme. L'*arte* ha, dunque, *il proprio fine in se stessa* e non possono venirle affidati compiti di *istruzione* o di *educazione morale* o *politica*. Croce, con la sua «dialettica dei distinti», attribuisce all'*arte* e in particolare alla *poesia* una natura *intuitiva* che non può essere mescolata o confusa con gli altri momenti dello *spirito* diversi, secondo lui, da quello *estetico*: il *teoretico*, il *morale* e l'*economico*. Anche se:

Fondamento di ogni poesia è la personalità umana e, poiché la personalità umana si compie nella moralità, fondamento di ogni poesia è la coscienza morale³¹.

Il giudizio di gusto L'*opera poetica* si basa, dunque e riassumendo, sul binomio inscindibile di *intuizione* ed *espressione*: l'*espressione* dà una *forma visibile* all'*intuizione*, che a sua volta è una *sintesi armonica* a priori di *sentimento* e *immagine*. Ma come si giudica una *espressione bella*, ovvero *artistica*? Secondo Croce questo può avvenire soltanto *ripercorrendo* e *rivivendo interiormente* il *processo spirituale compiuto dall'artista*, servendosi dell'*opera* che questi ha lasciato. Il che significa che l'*atto del giudicare* (il *gusto*) si deve *identificare* con l'*atto che produce* (il *genio*). Il *critico* ha il solo compito di distinguere, in base ad un *giudizio di gusto*, ciò che è *arte*, ciò che è *poesia*, da ciò che *non lo è*. Se, come detto, l'*arte* - in quanto *creazione spirituale* è distinta dalla conoscenza *razionale-filosofica* e non riducibile a un fatto *pratico-utilitaristico* o a un valore *morale*, e in quanto «intuizione pura», sin-

³¹ B. CROCE, *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1951, 35.

tesi di *contenuto e forma*, *sentimento e immagine*, creazione lirica *individuale*, è *metastorica*, assoluta, «*cosmica*» e senza riferimenti alla realtà, allora essa cessa di essere *arte* nel momento in cui diviene «*riflessione*». La *poesia* è un «*individuo logicamente ineffabile*» che non si può spiegare: la *poesia* è o non è. Il *critico* potrà *valutare* facendo riferimento esclusivamente a criteri *interni al testo*. Di qui il rifiuto di ogni analisi degli *aspetti tecnici e retorici*, di tutto ciò che vi è di *tecnico*, che riguarda la *struttura dell'opera*, delle caratteristiche della *società* o delle vicende della *vita* del poeta. Il *poeta* è per Croce «nient'altro che la sua *poesia*», non *individualità biografica*. Per questo, secondo il filosofo abruzzese, della *poesia* ci può essere solo *critica* «*monografica*» e non possono esserci *storie letterarie*³².

³² D. BERTOCCHI - E. LUGARINI, *Guida...*, 25.

L'età contemporanea - Il primo Novecento

Il Novecento Il fenomeno epocale dell'affermazione di una *cultura di massa* in senso moderno, caratterizzata da un *pubblico* di ampiezza senza precedenti e dal formarsi di una vera *industria culturale* sottoposta alle *leggi di mercato*, conosce a cavallo tra i due secoli un'accelerazione impetuosa che investe l'intero *sistema della comunicazione artistica e letteraria*. Tutte le istituzioni deputate alla *produzione, trasmissione e fruizione* dei *prodotti culturali* si trovano coinvolte in questo processo vorticoso di cambiamento. Già gli ultimi anni dell'Ottocento avevano offerto consistenti segnali in questa direzione in Inghilterra, in Francia e in Germania. In Italia oltre *Cuore* di De Amicis, primo vero *best-seller*, fiorisce ai primi del Novecento una *letteratura popolare* che può contare su tirature di migliaia di copie e le cui opere spaziano dalla *fantascienza* all'*avventura esotica*, dal *poliziesco* al *soprannaturale*. Considerato nel suo insieme il trentennio compreso tra la metà degli anni Ottanta e lo scoppio della prima guerra mondiale, è un periodo storico molto complesso, contraddittorio, nel quale il *vecchio* convive col *nuovo* e durante il quale giungono a compimento i processi ideali e culturali dell'Ottocento e nel contempo iniziano ad emergere tendenze, non di rado contrapposte, che si sviluppano poi nel corso del Novecento. Da una parte, infatti, si va gradatamente diffondendo nella *società europea* la consapevolezza di vivere in un continente sempre più al *centro del mondo* per ricchezza prodotta, forza militare e autorevolezza politica. Una sempre maggiore coscienza di chiaro *orientamento eurocentrico* che deriva dal superamento della «grande depressione» economica che dal 1873 aveva protratto i suoi effetti sino al 1896 (quando l'economia entra in un nuovo ciclo di espansione), dalla straordinaria accelerazione impressa ai processi di modernizzazione dalla *cultura positivista e scienziata* (nuova industrializzazione, *organizzazione scientifica del lavoro* e della produzione con applicazione delle *teorie tayloristiche*, rapidità ed efficienza dei trasporti, esplosione dei mezzi di comunicazione di massa,

innovazioni profonde in tutti i campi del sapere) e dalla convinzione diffusa non solo di aver scongiurato il pericolo di conflitti interni al continente (dopo la fine della *guerra franco-prussiana* e dei *processi di unificazione nazionale* di Italia e Germania) ma di aver finalmente conseguito uno stabile equilibrio mondiale grazie alla *politica imperialista e colonialista* condotta innanzitutto dall'Inghilterra e dalla Francia. Dall'altra i più avvertiti iniziano a capire che la gara imperialistica in corso tra le maggiori potenze in realtà non si è mai fermata e che dietro la *belle époque*, la prosperità diffusa e ostentata di una borghesia segnata dal disimpegno, stordita dalla mondanità e dal lusso, dallo svago e dal divertimento, si cela il *conflitto latente*, cova la *coscienza della crisi* dell'uomo e della società. Una *crisi* progressiva della *cultura naturalistico-positivista* e un ritorno di *tendenze irrazionalistiche* di matrice romantica con la novità, tipica del Decadentismo, di un «io» non più *indiviso e compatto* ma *deflagrato e insondabile* nella sua *coscienza, relativo e magmatico* nella sua *identità*; un «io» più *sfiduciato e insicuro*. Una crisi generale del *nuovo capitalismo*, infine, e un drammatico sviluppo delle sue contraddizioni di lì a poco getteranno i popoli europei nel baratro del primo *conflitto mondiale*.

La *psicoanalisi* Sigmund Freud nasce a Freiberg, in Moravia. La sua famiglia, di origini ebraiche, si trasferisce qualche anno dopo a Vienna. Si laurea in medicina nel 1881 e *si specializza in neurologia*. Nel 1886 si sposa con Martha Bernays, da cui avrà sei figli. Nel 1895 pubblica assieme a Josef Breuer gli *Studi sull'isteria* che segnano l'inizio della scoperta della *psicoanalisi*. Tutto nasce dalla celebre guarigione di Anna O. La paziente, colpita da *isteria*, viene da Breuer sottoposta a *ipnosi* per riportare alla luce gli avvenimenti inconsci che hanno causato il trauma. Accortosi però che la paziente sta sviluppando un legame affettivo nei suoi confronti (*transfert*), Breuer lascia proseguire la cura a Freud, il quale, senza *ipnosi* e con l'aiuto della *talking cure* (il *metodo discorsivo* che dà libero sfogo al *flusso dei pensieri*), ne cura la malattia. Nel 1900 Freud pubblica l'*Interpretazione dei sogni*, il *testo* che segna ufficialmente la *nascita* della *psicoanalisi*. Il termine definisce una particolare *teoria psicologica* che propone un *modello di funzionamento* della *mente* e dei *processi psichici* dell'uomo da un punto di vista *dinamico*, con particolare attenzione all'*inconscio*, ai

sogni e alla *sessualità infantile*. Essa quasi da subito studia il *contenuto conscio e inconscio dei pensieri* dell'essere umano, e il rapporto che esso ha con l'*immaginazione* e la *creatività fantastica*. La *nuova teoria* inizialmente fatterà a imporsi e troverà non poca resistenza in ogni campo, soprattutto a causa dei *risvolti rivoluzionari* legati alla scoperta della *sessualità infantile*. Nel 1908 si tiene il primo congresso della Società Psicoanalitica Internazionale, al quale partecipano anche Jung e Adler, successivamente allontanatisi dalla linea di Freud e fondatori di teorie proprie ed autonome. Come *teoria della psiche* la *psicanalisi freudiana* avrà ampi *risvolti filosofici* e inciderà profondamente sulla concezione novecentesca dell'uomo.

Freud e la letteratura Si può dire che il *rapporto* con la *letteratura* e l'*arte* sia presente fin dalle origini nelle riflessioni di Freud. Già a partire da *Il poeta e la fantasia* – conferenza tenuta nel dicembre del 1907 presso l'editore Hugo Heller, membro della società psicoanalitica di Vienna – Freud affronta la questione della «*creazione poetica*». Il *poeta* si comporta come il *bambino* che *gioca*. Egli crea un mondo di *fantasia* che prende molto sul serio (in cui, cioè, investe una grande carica emotiva) e che separa nettamente dalla *realtà*. Il *poeta*, dunque – come fa il *bambino* con il *gioco* –, compensa la *mancaza* di *appagamento* del *desiderio* con l'*attività fantastica*. Tale *attività* si concretizza attraverso i *linguaggi* propri dell'*arte*, grazie al dato *formale* e alla *tecnica*. L'*arte poetica* consiste perciò nella particolare *tecnica* con cui l'*artista* «ci seduce mediante il *godimento puramente formale*». Tramite un tale «*piacere preliminare*» si possono liberare alcune *tensioni* che ribollono nella profondità dell'*inconscio*. Del resto la stessa esperienza di *analisi* e *autoanalisi* del pensatore tedesco è nutrita da un bagaglio culturale, fatto di vaste letture in tutto l'ambito della *cultura classica*: «l'*artista* espone in *forma intuitiva* ciò che nella psicoanalisi è tradotto poi in *termini scientifici*». Goethe, Lessing, e soprattutto Shakespeare e Sofocle, costituiscono, per Freud, una miniera inesauribile di *reminiscenze*, *associazioni*, *spunti analitici* e *fantastici* insieme. La più famosa interpretazione dell'*Edipo Re* sofocleo, ad esempio, si deve proprio al padre della psicanalisi, che dalla tragedia fa derivare il nome del *complesso maschile infantile* per cui il *bambino* viene portato ad *odiare il padre* e ad *attaccarsi morbosamente alla madre*. Sul versante

femminile, si ha il *complesso di Elettra*, ovvero la *bambina* vorrebbe *sbarazzarsi* della *madre* per *possedere* il *padre*. Certo l'*Edipo re* assurgerà per **Freud** e per la psicoanalisi a *paradigma del fenomeno psicologico*:

Il suo destino [di Edipo] ci commuove soltanto perché sarebbe potuto diventare anche il nostro, perché prima della nostra nascita l'oracolo ha decretato la medesima maledizione per noi e per lui. Forse a noi tutti era dato in sorte di rivolgere il nostro primo impulso sessuale alla madre, il primo odio e il primo desiderio di violenza contro il padre: i nostri sogni ce ne danno convinzione. (...) Davanti alla persona in cui si è adempiuto quel desiderio primordiale dell'infanzia indietreggiamo inorriditi, con tutta la forza della rimozione che questi desideri hanno subito da allora nel nostro intimo. Portando alla luce della sua analisi la colpa di Edipo, il poeta ci costringe a prendere conoscenza del nostro intimo, nel quale quegli impulsi, anche se repressi, sono pur sempre presenti³³.

L'inconscio: un mondo «dietro lo specchio» Grazie all'opera di **Freud**, dunque, la *cultura occidentale* si pone per la prima volta nella condizione di spiegare, attraverso solide *argomentazioni scientifiche*, le zone più recondite dell'*animo umano*. **Freud** sceglie come terreno d'indagine quelle componenti *irrazionali* della personalità umana e quelle manifestazioni *fuori della norma* che dalla medicina erano state fino ad allora relegate tra le *devianze* trascurabili (*lapsus*, *amnesie*, *comportamenti ossessivi*, *fobie*, *sogni*, etc.). Secondo lo studioso, partendo dall'analisi di simili manifestazioni, è possibile portare alla luce *i meccanismi* delle *forze inconscie*, dalla cui *repressione* o *rimozione* scaturiscono i vari comportamenti *nevrotici*. Si apre in questo modo un campo di indagine della *psicologia del profondo*, il cui presupposto centrale risiede nella constatazione che le *leggi* che governano la *vita interiore*, sono diverse da quelle della *vita esteriore*. Queste leggi sono il *principio di causalità* (nulla accade per *caso*, ma ogni *rappresentazione mentale* è concatenata e dipendente dalla precedente) e l'*esistenza* dell'*inconscio*. L'*inconscio* contiene, per **Freud**, il flusso magmatico dei *pensieri nascosti*; esso è costituito dall'insieme di quegli *aspetti della*

³³ S. FREUD, *L'Interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 1985, 27.

mente che non sono accessibili alla *coscienza*. È la *parte sommersa* della *psiche* e ha una sua *vita autonoma*. Le forze psichiche in esso contenute «lottano e agiscono all'oscuro del *pensato cosciente*». È come se, in ognuno di noi, esistesse una sorta di microcosmo «dietro lo specchio». Da una parte il *mondo* che ci è accessibile, della *coscienza*; dall'altra una specie di *doppio*, in cui esistono altre *idee*, altri *pensieri*, altre *immagini*, altri *ricordi* che noi ci vietiamo di *conoscere* (*rimozione*), e che tuttavia «*agiscono*» su di noi. L'idea che quella *soggettività* che noi chiamiamo «*io*» sia in qualche modo «*agita*», che sia cioè *effetto* di *qualche cosa* che muove e spinge dal *profondo*, era stata già di Schopenhauer e di Nietzsche. Ciò che caratterizza il concetto di *inconscio* in Freud è semmai il fatto che egli ne dà una versione non *filosofica* ma *psicologica*. Per lui infatti l'*inconscio* è una *zona extra-razionale*, dove non vigono i *principi* della *logica* (categorie di *spazio*, *tempo*, *non contraddizione*, ecc.) utilizzati dalla precedente tradizione *filosofica* per spiegare la *psicologia umana* (principi che Freud viceversa assegna alla sola *attività cosciente*).

Es, Io e Super-Io Freud parte dal presupposto che la mente umana ha una *struttura tripartita* e che esistano quindi tre istanze della *vita psichica*: *Io*, *Super Io* ed *Es*. L'*Es* è l'*inconscio*, l'istanza *più profonda* e *irrazionale*, la sede dei *bisogni istintuali* e raccoglie e *memorizza* un'enorme quantità di informazioni che vanno dal periodo della *prima infanzia* sino alla *morte*. L'*Es* è il serbatoio dell'*energia vitale*, la sede delle *pulsioni* (intese come *impulsi incontrollati* e *primordiali*) l'entità governata dal «*principio di piacere*». Nell'adulto il *contenuto psichico* dell'*Es* è nascosto e reso normalmente inaccessibile dal *Super Io* che rappresenta la *censura morale*, i *divieti sociali* avvertiti dall'*Es* come ostacolo alla *soddisfazione* del *piacere*. Il *Super-Io* rappresenta quindi l'istanza che si fa carico di *rappresentare* all'interno della *coscienza* il sistema di *norme* e *valori* che *vengono imposti* dalla *vita sociale*, il principio che *censura* e *rimuove* i *bisogni profondi*. L'*Io* è il *substrato cosciente* governato dal «*principio di realtà*». È la camera di *compensazione*, la *coscienza mediatrice* tra i due movimenti contrastanti dell'*Es* e del *Super-io*; è l'istanza che *media* tra gli *slanci vitali* e i *bisogni istintuali* dell'*inconscio* tesi al *soddisfacimento* irrazionale e assoluto, e gli *impedimenti*, le *costrizioni*, le *resistenze* e le *contro-*

tendenze oppressive e censorie della *realtà esterna*. Freud descrive questa dinamica anche in termini di *conflitto* tra il «**principio di piacere**», che mira alla *realizzazione* delle *pulsioni*, e il «**principio di realtà**», che conduce alla loro *repressione* e *rimozione*. La *rimozione* è un *processo psichico fondamentale*, che vuol dire cancellazione dalla *vita psichica cosciente* dei *desideri* e degli *impulsi proibiti*, che recano *angoscia*. I *ricordi rimossi* che stazionano nell'*Es* vengono ostacolati dal *Super Io* e quindi non riescono a raggiungere l'*Io*. Ma se un qualsiasi *elemento cosciente* riesce a «**risvegliare**» un *oggetto rimosso* allora nasce un *conflitto* tra il *ritorno* del *rimosso* e le *resistenze* del *Super Io*. Freud chiama tale situazione *nevrosi* (o *psicosi* nei casi di grave alterazione). Il metodo psicoanalitico si basa sull'idea che le *nevrosi* scaturiscano dall'*incapacità* dell'*Io* di *impadronirsi* delle *idee rimosse*.

L'interpretazione dei sogni Particolare importanza hanno per Freud i *sogni*. Egli infatti parte dal presupposto che durante il sonno la vigilanza del *Super Io* sia *ridotta ai minimi termini*, facilitando quindi il *ritorno* del *rimosso* all'*Io* sotto forma di *materiale onirico*, che si può ricordare al *risveglio*. Secondo lo studioso ginevrino, dunque, l'*inconscio* nasconde *significati* nelle *immagini simboliche* dei nostri *sogni*. Il *sogno* è caratterizzato dall'aver un contenuto onirico *manifesto* (ciò che si ricorda al *risveglio*) e un contenuto onirico *latente*, composto da elementi *rimossi* per sfuggire alla censura del *Super-io*. Dal momento che il *sogno* è una sorta di «**drammatizzazione**», ossia di trasformazione dei *pensieri* in *immagini*, il passaggio dal contenuto *latente* a quello *manifesto*, operato dal *lavoro onirico*, si struttura attraverso due processi: lo *spostamento* e la *condensazione*. Lo *spostamento* comporta la *deviazione* dell'*elemento rimosso* verso *oggetti differenti* (rappresentazione di un'*immagine* al posto di un'*altra*, e quindi *slittamento* di significato), mentre la *condensazione* comporta l'*unione* di più elementi *rimossi* in un unico «**blocco audiovisivo**» (più *immagini* combinate in una sola). Compito dell'*analista* è proprio quello di *interpretare il sogno* al fine di ottenere il *contenuto latente* a partire da quello *manifesto*, facendo associare il paziente sulle *rappresentazioni audiovisive* che l'inconscio lascia filtrare.

Eros e Thànatos La *vita psichica* dell'individuo, fatta di *pulsioni*, *censure*, *rimozioni*, *sublimazioni*, *compensazioni*, *ritorni del rimosso*, è quindi descritta da Freud come una complessa dinamica di *Es*, *Io* e *Super-Io*, fattori che stanno in delicato *equilibrio* fra loro. Il concetto di *nevrosi* porta perciò a rivoluzionare il nostro stesso concetto di *equilibrio mentale*. La *psicoanalisi* costringe cioè a fare i conti con una scomoda verità: per la nostra *mente* «la *salute* è una questione di *equilibrio*, di compromesso tra *luoghi della psiche*». Ad un certo punto del suo lavoro, però, lo studioso si accorge che la *psiche* non è governata solo da una *pulsione* al *piacere*, di *natura erotica* (*Eros*, l'istinto di *vita*), ma anche da una *pulsione distruttiva*, una *pulsione di morte* (*Thànatos*, l'istinto di *morte*). Le due *pulsioni* sono presenti *contemporaneamente* in ogni uomo, in contrapposizione dialettica. La *pulsione di morte* sarebbe quindi una scarica degli *impulsi vitali* derivante dall'*impossibilità del piacere*. Essa può venire tenuta *dentro di sé* e provocare quindi *comportamenti autodistruttivi*, oppure essere convogliata *verso l'esterno* in *comportamenti violenti*.

Il rimosso e le pulsioni che riaffiorano Si è detto come *pulsioni*, *fatti* e *accadimenti spiacevoli* siano spesso oggetto di *rimozione*, ovvero di una dimenticanza impostaci dalla nostra *mente*. Tali *pulsioni* e *fatti spiacevoli* vengono *relegati* nell'*inconscio*. Ma relegarli non significa cancellarli definitivamente. Essi «covano sotto la cenere» e, nel loro tentativo di *riaffiorare*, o vengono *dolorosamente castrati* dalla *mente cosciente* (e in questo caso possono assumere le *forme negative* di *compulsioni*, cioè costrizione a ripetere certi *atti* in modo ossessivo, atti illogici, tic nervosi, ossessioni varie, corto circuiti mentali) o *riemergono* in *forma mascherata* alla *coscienza* dell'individuo e in modo non patologico («lapsus», «atti mancati»), oppure *pulsioni* e fatti spiacevoli vengono *sublimati*, cioè *trasformati* in *energia e comportamenti positivi*. In altre parole, di fronte all'impossibilità di un appagamento completo secondo le modalità del «*principio di piacere*», il «*principio di realtà*» agisce in modo da *adattare* il *soddisfacimento* del *desiderio* alle situazioni che tendono a limitarlo, escogitando diversi quanto necessari *appagamenti*.

L'arte come sublimazione La *sublimazione* è, dunque, lo *sfogo creativo* di una *nevrosi* o comunque di una *situazione rimossa*. Mentre la *nevrosi* è da ritenersi una *malattia*, la *sublimazione* rappresenta la *rielaborazione positiva* (o meglio realistica) dello stesso *processo nevrotico*. Tale *rielaborazione positiva* (o tale *sfogo creativo* del *desiderio frustrato*) sta, per Freud, alla base dell'*ispirazione artistica*. L'*arte* è quindi una *forma* di *sublimazione* che consente all'*energia repressa* di *riemergere* e di *canalizzarsi* realizzando «un *piacere sostitutivo* di quello *proibito*». Essa è cioè una specie di rivincita della *fantasia* e del «principio di piacere» contro il «principio di realtà». Il *poeta* ci mette in grado di gustare le nostre fantasie *senza rimprovero* e *senza vergogna* quali altrimenti ci affliggerebbero. Il «premio di seduzione» o «piacere preliminare» tuttavia ci verrebbe elargito non tanto per i *contenuti*, ma per una serie di *tecniche formali* (condensazione, doppio senso, giochi di parole) che *mimerebbero processi psichici profondi*.

L'arte come compensazione e consolazione Freud, quindi, concepisce la *creazione estetica* come *compensazione* e *consolazione* del *desiderio*, come un suo *soddisfacimento simbolico*. L'*arte* «costituisce un *regno intermedio* tra la *realtà* che frustra i *desideri* e il mondo della *fantasia* che li *appaga*» e, tra *Eros* e *Thánatos*, tra l'istinto di *vita* e quello di *morte*, essa ha un posto preciso all'interno dei *processi* di *sublimazione* che controllano il delicato rapporto fra *coscienza* e *pulsioni primordiali* che hanno sede nell'*inconscio*. Questi processi consistono in uno *spostamento* degli *impulsi sessuali* e *aggressivi* verso mete *non sessuali* e *non aggressive*, quali appunto l'*attività artistica*. L'*energia istintuale* viene così deviata verso mete psichicamente affini, ma *socialmente* non riprovevoli. La *psicanalisi*, applicata ai *processi artistici* e *letterari*, procede dunque dal *prodotto artistico* alle *pulsioni* e ai *desideri* «che esso *soddisfa* o, meglio, al cui posto si *colloca*, in *funzione* di *risarcimento* rispetto all'impossibilità biologica dell'uomo di *soddisfare* l'inesauribile *flusso* della *pulsione* che anima l'*inconscio*».

L'avanguardia figurativa Il fenomeno dell'*arte d'avanguardia* è tra i più tipici della cultura contemporanea e si pone nel Novecento anticipandone e rispecchiandone quasi tutti gli aspetti, le crisi, le contraddizioni. Il termine deriva dal *linguaggio militare* e viene intro-

dotto nell'arte agli inizi del secolo (in realtà era stato **Baudelaire** il primo a parlare di avanguardia). **Marinetti** ne parla per definire militarmente le prime linee dell'*arte* e della *letteratura futuriste*. Il termine, ancora oggi, si riferisce a tutti i movimenti di opposizione e di sperimentazione di forme nuove sia nell'ambito letterario quanto in quello pittorico, musicale e artistico in genere. A cavallo tra Ottocento e Novecento si erano diffusi in tutta Europa l'*art nouveau*, l'*architettura funzionale* e la *pittura naïf*. Ma è nel primo decennio del Novecento che sorgono i veri movimenti tipici dell'avanguardia (*fauvismo*, *cubismo*, *espressionismo*, *futurismo*, *dodecafonìa*, *imaginismo*, *costruttivismo*, *dadaismo*, *astrattismo*, *surrealismo*) che ricercano nuove prospettive, nuovi modi di vedere il mondo e la vita, nuovi *linguaggi* e producono manifesti e dichiarazioni programmatiche, rompendo con *tradizioni*, convenzioni e preconcetti. Il manifesto di questi movimenti consiste nella *provocatoria distruzione delle tradizionali forme estetiche*. Il termine *fauves* (belve), coniato dal critico francese Louis Vauxcelles, indica un gruppo di pittori (**Matisse**, **Derain**, **De Vlaminck**, **Van Dongen**, **Dufy**) che nel 1905 espongono al Salon d'Automne di Parigi opere dalla 'selvaggia' violenza dei *colori* senza sfumature, suscitando scandalo. Sorto senza un preciso programma, il *fauvisme* è un movimento mirante *linguisticamente* alla *sintesi formacolare*. Nelle opere di questi artisti è *bandito* il *disegno* ed ogni *impianto lineare* mentre l'immagine viene resa dal semplice *accostamento* di violente zone di *colore primario*. Essi non mirano più alla rappresentazione degli *oggetti* immersi nella luce solare, ma a quella di più libere immagini risultanti dalla *giustapposizione coloristica* equivalente a tale luce. L'*espressionismo*, invece – così definito nel 1911 dallo storico dell'arte **Worringer** sulla rivista letteraria «Der Sturm» – si sviluppa a partire dal 1905 nell'ambito della cultura artistica tedesca per poi diffondersi in tutta Europa e negli Stati Uniti. Nei *pittori espressionisti* (**Van Gogh**, **Ensor**, **Munch**, **Rouault**, **Kirchner**, **Kokoschka**, **Nolde**, **Marc**, **Dix**, **Beckmann**, **Grosz**) cade ogni *forma decorativa* per dar luogo alla «deformazione» degli *oggetti* rappresentati al fine di «esprimere» nel modo più evidente i *sentimenti* di *dolore* e di *angoscia* dell'*artista*. Uno dei principali assunti del gruppo di artisti della «Die Brücke» (Il Ponte), fondato a Dresda nel 1905, è la *negazione* del *positivismo* e dell'*edonismo*, donde il loro riproporre un atteggiamento

giamento romantico, il loro richiamo ad un *primitivo spirito popolare tedesco* (Volksggeist), il loro interesse per l'*arte africana, polinesiana ed esotica*, l'intensa *carica emozionale* prodotta da temi sconcertanti per la *deformazione delle figure* e per l'*uso di colori aspri, tetri, da sogno allucinante*. Gli *espressionisti* in pittura, al pari dei *fauves*, negano qualunque *esperienza pittorica a priori*, avanzano l'istanza di un *linguaggio figurativo* rinnovantesi ad ogni opera. L'*espressionismo*, che come detto nasce dall'*esperienza emozionale e spirituale soggettiva* dell'artista, è essenzialmente *pittorico*, ma con alcuni notevoli risultati anche in campo *architettonico* e *scultoreo*. La nascita del *cubismo* si fa invece risalire al quadro di Pablo Picasso le *Demoiselles d'Avignon* del 1907, in cui un gruppo di figure femminili, le cui teste ricordano le maschere negre e polinesiane, è dipinto secondo *piani geometrici*. Il nome della corrente viene dal critico Vauxelles che parlò di «cubi» nel recensire una mostra di Georges Braque. Fondamentale è l'influenza delle forme drasticamente semplificate dell'*arte negra*, che pone l'accento sull'*essenzialità*. Soggetti preferiti sono oggetti quotidiani, come bottiglie, bicchieri, strumenti musicali, frutta. Dopo l'iniziale *rappresentazione di piani semplici privi di prospettiva* (1907-1909), il *cubismo analitico* (1909-1912) cerca di dare del soggetto, scomponendolo, la *rappresentazione simultanea* di tutti i *lati*, indipendentemente dalla collocazione *spaziale*, e riduce l'uso dei *colore* quasi alla *monocromia*. Il *cubismo sintetico* (1913) sintetizza invece *in una sola immagine* – ritenuta la più significativa – *le mille sfaccettature* dell'oggetto nello *spazio*, torna a usare *colori* più vari e vivi e introduce il *collage* – fra le tecniche pittoriche.

La molteplicità dei punti di vista Il *cubismo* rompe con la *prospettiva rinascimentale*. Esso considera gli *oggetti relativamente*, cioè da *parecchi punti di vista*, nessuno dei quali ha il *predominio assoluto*. Nel sezionare gli *oggetti* a questo modo, esso li vede *simultaneamente* da tutti i lati, da sopra e da sotto, dall'interno e dall'esterno. Esso gira intorno agli *oggetti*, e penetra il loro interno. In tal maniera, alle *tre dimensioni* del Rinascimento che sono durate quali caratteri fondamentali attraverso tanti secoli, se ne aggiunge una *quarta*, il *tempo*. I pittori cubisti, infatti, sovrapponendo su una stessa *immagine* le figure risultanti dall'*osservazione* dei vari *lati* di un *oggetto*, avrebbero rap-

presentato una sorta di *quarta dimensione*. Il *tempo*, la *durata* di questo percorso dell'*artista* intorno all'*oggetto* sarebbe appunto contrassegnato da questa dinamica e composita immagine, intenzionata a suggerire un *continuum spazio-temporale* (si pensi ai ritratti di Picasso dove la figura è rappresentata contemporaneamente di *fronte* e di *profilo*). I *pittori cubisti* dichiarano di voler dipingere non tanto ciò che *vedono* quanto ciò che *sanno*. Alcuni critici, per spiegare la *molteplicità* delle *angolazioni* e delle *fughe prospettiche*, hanno chiamato in causa la modifica del concetto di *tempo* e di *spazio* operata da Bergson, la *geometria non euclidea* e la *teoria della relatività*.

La settima arte: il cinema La rapida successione di *immagini* che contengono una *ripresa frazionata* della *medesima azione* è alla base di quella *illusione ottica* che noi chiamiamo *cinema*, *forma d'arte moderna* nata alla fine dell'Ottocento e conosciuta come *settima arte*. Con la *tecnologia* del *cinematografo* si realizza per la prima volta la storica ambizione dell'uomo di creare una sorta di *pittura «dinamica»*, di *riprodurre visivamente* il *movimento* delle *immagini* (*kinema*, «movimento»). Il grande successo giunge quando ai *disegni* si sostituiscono le *fotografie*. Con lo sviluppo della *fotografia* prima (diventata di dominio comune a partire dal 1839 con il *dagherrotipo* di Daguerre), e soprattutto con l'invenzione di George Eastman della *pellicola cinematografica* di *celluloide* poi (1885), diventa finalmente possibile registrare *immagini* e proiettarle al pubblico. Applicando, infatti, il *principio* di Plateau (1829) – secondo cui ogni *immagine* colta dall'*occhio umano* persiste per *un decimo di secondo* – si iniziano a costruire tanti *apparecchi* in grado di far scorrere più di dieci *immagini* al *secondo* davanti allo spettatore e di provocare così l'*illusione* del *movimento*. È generalmente fissata al 28 dicembre 1895 la data della nascita del *cinematografo*, quando a Parigi, nel leggendario Salon Indien del «Grand Café», sul *Boulevard des Capucines*, gestito dall'italiano Volpini, i fratelli Louis e Auguste Lumière effettuano la prima *proiezione* di un programma di dieci brevi *film* (di circa un minuto l'uno), tra i quali *L'arrivo del treno in città* e *L'uscita dalla fabbrica*, per un pubblico pagante di trentasei spettatori circa. Si racconta che alcuni di loro, tanto le *immagini* producevano un'impressione di realtà, abbiano urlato terrorizzati «vedendosi arrivare addosso il treno». In realtà

già nel 1893 alla Fiera di Chicago era stato mostrato il *cinetoscopio* di **Thomas Edison** – una *ruota* sul cui bordo stavano le *fotografie* che lo *spettatore* faceva girare con una manovella mentre guardava dentro un buco fisso in un punto del bordo – e una *macchina fotografica* di **Jean Acme Le Roy** che riprendeva in rapida successione un gran numero di *fotografie* su un'unica striscia di *pellicola* (il *cinematografo* appunto). Dal 1895 al 1915 circa il *cinema* vive quella che si suole definire «l'età dei pionieri». I primi luoghi ad ospitare delle *proiezioni cinematografiche* sono i *teatri* adattati con uno *schermo*. Inizialmente, infatti, poiché i film erano *muti* (l'età del *mutto* è compresa tra il 1915 e il 1927), non servono *apparecchiature* per la riproduzione del *sonoro*. Capita che i proprietari dei locali, non di rado ingaggino dei *musicisti* per accompagnare al pianoforte lo spettacolo. I decenni che seguiranno saranno fecondi, ricchi di nuove invenzioni tese a perfezionare le *tecniche*, durante i quali avviene il passaggio «dal cinematografo al cinema». Una «frenesia dell'*immagine in movimento*» che si inserisce nel più generale progresso scientifico e tecnologico che investe l'Europa e l'America. Con l'avvento del *sonoro* – e quindi con la possibilità di creare una *colonna sonora* sincronizzata con le *immagini* sullo *schermo* (il primo film *sonoro*, *Il cantante di jazz*, è presentato nel 1927 negli Stati Uniti) – cambia il *cinema* e anche i *cinematografi* si adatteranno alle nuove esigenze. Di lì a poco tempo nasceranno, infatti, le prime *sale cinematografiche*, dedicate esclusivamente alla *proiezione* di *film*. Comincerà all'ora la cosiddetta «età dell'oro» del *cinema*, quando le sale si diffonderanno in tutto il mondo e la nuova poderosa *industria culturale* rivoluzionerà i *linguaggi* e cambierà le società del Novecento.

Un linguaggio complesso Con il film *La nascita di una nazione* (1915), di **David Wark Griffith**, si iniziano a comprendere, forse per la prima volta, tutte le *potenzialità* e le *possibilità* comunicative, narrative e spettacolari che il *cinema* avrebbe potuto offrire ad un pubblico sempre più esteso, variegato e composito. Un grande maestro come **Akira Kurosawa** ha scritto che quella *cinematografica* è un'arte che racchiude in sé molte *arti*. Essa, infatti, «come ha caratteristiche proprie della *letteratura*, ugualmente ha connotati propri del *teatro*, un aspetto *filosofico* e attributi improntati alla *pittura*, alla *scultura*, alla *musica*». Quello del *cinema* è dunque per sua natura un *linguaggio*

complesso e articolato, costituito da *codici* che attengono soprattutto alla *visione* – cioè alle *immagini in movimento* (movimento all'interno dell'*inquadratura*, o del *soggetto* che si muove; dell'*inquadratura*, o realizzato dalla *macchina da presa*; tra *inquadrature*, o per effetto del *montaggio*) e alle *tracce grafiche* (il «leggibile», come *titoli* di testa e di coda, *sottotitoli*, *didascalie*) – e al *sonoro* (cioè al *parlato*, alla *musica* e ai *rumori*). Un *linguaggio* indissolubilmente legato, al di là della materia stessa del suo *significante*, ad altri *sistemi segnici* quali quelli *pittoreschi*, *iconici*, *sintattico-narrativi* e *letterari*.

Cinema e letteratura Proprio perché racconta delle *storie*, il *cinema* condivide con la *letteratura* (si pensi alla sola tecnica del *montaggio*, che rappresenta la vera «sintassi» del film) molti *codici narrativi* (*architettura* e *ordine temporale*, rapporto *fabula* e *intreccio*, *focalizzazioni* e *punti di vista*, *tipologia* e *sistema* dei *personaggi*, *unità descrittive*). *Linguaggio cinematografico* e *linguaggio poetico*, inoltre, possono condividere effetti di *connotazione* e meccanismi di costruzione di *metafore* e *simboli* di notevole interesse. È anche per queste ragioni, fra le altre, che almeno nei primi decenni della sua storia l'*arte cinematografica* vive con l'*universo letterario e teatrale* (autori, testi, storie, trame, temi, motivi, personaggi, ambientazioni, materia narrativa in genere) un rapporto strettissimo, simbiotico, fecondo, soprattutto in Italia. La *letteratura*, infatti, diventa per il *cinema* uno dei principali serbatoi di idee e di storie. Anche il film cosiddetto «storico» si basa su personaggi e avvenimenti presi dalle opere *letterarie* e *drammatiche*. Dopo aver visto il film dei fratelli Lumière, nel 1896 Italo Pacchioni gira in Italia *Arrivo di un treno in stazione*, e subito dopo le prime commiche (*La gabbia di matti*, *Battaglia di neve* e *Il finto storpio*). Ma il vero pioniere del cinema italiano è Filoteo Alberini che nel 1896 inventa il «kinetografo», apparecchio per la ripresa, la stampa e la proiezione dei film, e nel 1905, prima che fondi la Cines, realizza *La presa di Roma ovvero La breccia di Porta Pia*, il primo film italiano a soggetto. A questo cortometraggio fanno seguito altre pellicole di argomento «storico» (soprattutto storia romana, come *Quo vadis?* del 1913) finché nel 1913 il regista Giovanni Pastrone realizza *Cabiria*, un film prodotto dalla Itala film di Torino che vede la collaborazione di Gabriele D'Annunzio, il quale inventa i nomi dei *personaggi* e scrive le

didascalie (la sua fonte è il romanzo di **Emilio Salgari** *Cartagine in fiamme*). Durante la seconda guerra punica la piccola Cabiria, rapita e venduta come schiava a Cartagine, sta per essere sacrificata al dio Moloch, ma viene salvata da un patrizio romano e dal suo schiavo Maciste (impersonato dall'attore **Bartolomeo Pagano**). *Cabiria* è il più famoso (e costoso) film storico italiano del *muto*, per le *innovazioni tecniche e stilistiche* (uso della *carrellata*, *panoramiche*, modellini, luci artificiali), tanto da avere larga influenza anche su Hollywood (De Mille, Griffith). All'opera del D'Annunzio e al suo sensualismo estetizzante si ispirano, tra gli altri, film come: *L'innocente* (regia di **Edoardo Bencivenga**, 1912), *Il fuoco* (trasposizione di **Pastrone** con lo pseudonimo di **Piero Fosco**, 1915), *Il piacere* (di **Amleto Palermi**, 1918). *Tigre reale* (sempre di **Pastrone**, con accompagnamento al piano di **Marco Dalpane**, 1916), è invece trasposto dall'omonima novella di **Giovanni Verga**. A questa linea dannunziana si contrappongono nel contempo film come: *Sperduti nel buio* (di **Nino Martoglio** e **Roberto Danesi**, 1914) dal dramma di **Roberto Bracco**, prima opera *realista* del cinema nostrano, considerata da molta critica come antesignana del *neorealismo* (ebbe per altro un *remake* sonoro nel 1947, diretto da **Camillo Mastrocinque**, con **Vittorio De Sica**); *Teresa Raquin* (sempre di **Martoglio**, 1915) dall'opera di **Émile Zola**; *Assunta Spina* (di **Gustavo Serena**, 1915) dal dramma di **Salvatore Di Giacomo** (tra le interpreti l'attrice **Francesca Bertini**); *Cenere* (di **Febo Mari**, 1917) dal romanzo del 1904 di **Grazia Deledda**, reso celebre per la presenza di **Eleonora Duse**, nella sua unica interpretazione cinematografica.

I nuovi linguaggi della poesia La considerazione dell'*arte* e della *letteratura* come *comunicazione*, tutta risolta sul versante del *linguaggio*, che è poi il *linguaggio poetico*, è tutta novecentesca, e deve molto al contributo che le *scienze umane*, in particolare la *filosofia* e la *linguistica*, hanno dato ai problemi della *critica* e dell'*estetica*. Divenuti consapevoli della *natura* e delle *possibilità* del *linguaggio*, i *poeti moderni* fanno ricorso, per *scardinare* l'*automatismo* del *linguaggio sclerotizzato* della *tradizione*, al *disordine*; un *disordine* voluto e metodico. I fondamenti della *comunicazione tradizionale* sono messi tra parentesi e sospesi, in una specie di *epochè linguistica*, per costringere il *lettore* a *rompere* gli *schemi* di *riferimento* cui si era abituato ed instaurarne dei

nuovi, perché possa cogliere la nuova corrente di comunicazione, prevalentemente *emozionale* più che *razionale* rispetto a quella *tradizione classica* o classicistica. Si afferma un'idea del mondo come una rete di *simboli* (il *mondo fenomenico* delle le cose) mediante la quale il poeta *evoca* una *realtà* più *profonda*, reinventandola su una *trama* di *analogie* e *corrispondenze*. Tale visione del mondo produce nell'arte una rivoluzione totale, del *contenuto* e delle *forme*. Ammessa l'impossibilità di *conoscere* la *realtà vera* mediante l'esperienza, la ragione, la scienza, si pensa che soltanto la *poesia* possa esprimere le rivelazioni dell'ignoto. La *poesia* diviene dunque la più *alta forma* di *conoscenza*. Essa coglie le *misteriose analogie* che *legano* le cose, scopre la *realtà* che si nasconde dietro le loro *apparenze esteriori*, esprime i presentimenti che affiorano nell'animo. La *struttura espressiva tradizionale* è *abbandonata*, insieme con ogni forma di costruzione intellettuale e sintattica. Nascono la *poesia del frammento* illuminante, ricco di *significati simbolici*, e una *nuova metrica*, sciolta dagli *schemi della tradizione*, intesa a rendere il *ritmo della vita interiore*. La nuova *poesia* non si rivolge all'*intelletto* o al *sentimento*, ma al suo *inconscio* e si propone di offrire non dei *concetti*, ma un'esperienza dell'ignoto. L'arte diviene voce del *mistero* che obbedisce a sollecitazioni profonde, suprema *illuminazione*. Il *poeta* non è più il Vate romantico che rivela la *verità* delle cose, guida e coscienza dei popoli. Egli adesso è il *veggente* che vede là dove l'uomo comune non vede, capace di attingere a dimensioni nuove dell'essere, di rivelare l'*assoluto*.

L'operazione simbolista È questa l'operazione che conducono per primi i *simbolisti*, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. In Italia soprattutto Giovanni Pascoli, solo in parte D'Annunzio. Per loro la *poesia* è concepita come *espressione simbolica* di ciò che è *inesprimibile*. Essa rinuncia al *racconto*, alla *proclamazione di ideali*, e non rappresenta più *immagini concrete*. La *parola* non è più usata come elemento del *discorso logico*, ma per la sua capacità *evocativa* e *suggestiva*. La novità di questa poetica si verifica, dunque, a *livello di linguaggio* e di *espressione*. Si prediligono le *metafore* che *alludono* alla *complessità del mondo* e ne riflettano la *cangiante metamorfosi*, le *analogie* fra le cose come manifestazione d'una *profonda e segreta unità*. Per indicare la *simultaneità* di tutte le *spinte emotive* della co-

scienza, si attua il passaggio, nell'*immagine*, da un tipo di *sensazioni* a un altro (*sinestesia*). Mallarmé giunge a teorizzare il *disordine* e l'*intervento* del caso, che non può mai essere abolito. Egli propone non solo la *soppressione* di *parole* e di *nessi* dal contesto della frase, ma anche il vario *intrecciarsi* di *piani diversi* del *discorso*, il superamento del *tempo* del verso e dello *spazio* tradizionale del libro. La *poesia* è, per i *simbolisti*, una *ri-creazione* del *mondo* attraverso il *linguaggio*. La *parola* – che, come detto, non vale tanto per il suo *significato logico*, che richiama un preciso *referente reale* – vale piuttosto per la *pura fonicità*, che si carica di *valori evocativi* e suscita *echi profondi*. La ricerca d'una *musicalità verbale*, data dal *verso libero*, *evocativa* ed *impressionistica*, rivela in tali poeti la volontà di raffigurare in *forma unitaria* l'*apparente diversità della vita* (Wagner con la sua «melodia infinita», è il musicista che esercita il maggiore fascino sulla *sensibilità simbolista*, si pensi a tal riguardo alla dannunziana *Pioggia nel pineto*):

Indubbiamente si deve a questi testimoni se è stato preservato nel mondo moderno il diritto integrale dello spirito poetico: e ancora più, si deve a costoro se fare poesia nel mondo moderno ha acquistato un significato insieme elementare e decisivo, al di qua del quale ogni altra accezione e pratica della poesia sembra oziosa. Dipende da codesto significato annesso al poetare se la poesia nel mondo moderno non è scaduta a semplice attività parallela [...] Le parole in cui si era incarnata la storia degli uomini ed era divenuto metafora il loro sentire e pensare furono con un supremo atto di arbitrio scardinate dalla esperienza che le aveva non solo corrotte ma anche santificate; furono rivolte contro quella storia e quell'esperienza a recuperare il loro senso magico e propiziatorio per il privilegio del poeta che si sarebbe voluto detentore della formula suprema o suo sacerdote. In altre parole all'assenza furono spietatamente e orgogliosamente sacrificati i diritti dell'esistenza; sacrificio che doveva poi ritorcersi come problema intellettuale insolubile contro Valéry. *Le vent se lève. Il faut tenter de vivre!* È il grido nel quale si conclude la storia dell'idea simbolista; è anche la risposta che scriveremmo qui, quando ci fosse la certezza che il verso di Valéry sia da interpretarsi integrato di tutti i sensi: vivere nella vita, parlare nella lingua: sicché la sintesi alla quale l'arte non può

rinunciare senza perire avvenga nella vita; e la sua chiave sia posta nell'umano, qualunque reame debba aprire e rivelare³⁴.

Dalle parole di **Mario Luzi** risulta quale sia stata l'importanza del *simbolismo* per la poesia moderna e per la poesia del Novecento in particolare. C'è da aggiungere, tuttavia, che il *simbolismo* nelle sue due diverse accezioni, quella che attribuiva all'*immagine* una *funzione semantico-conoscitiva* rivolta in prevalenza alla *ragione*, e l'altra *emozionale-suggestiva*, che si rivolgeva ai *sensi*, tarda ad essere operante nella cultura italiana. In questa seconda accezione il *simbolismo* è accolto dal **Pascoli** che ne applica, sia pure ad un livello di relativa consapevolezza, talune istituzioni fondamentali: la *disintegrazione della forma tradizionale*, le *immagini isolate*, il *frammentismo*, l'*asintattismo*, l'impiego di *modi suggestivi ed affabulatori*, il *labile succedersi di immagini e sensazioni*, caro, come è noto, anche al **D'Annunzio** del *Poema paradisiaco*. Resta, tuttavia, un vuoto istituzionale che può essere colmato solo dall'opera di **Lucini**, il quale inserisce nell'arco della letteratura italiana le proposte più feconde del *simbolismo*, e, prima fra tutte, quella del *verso libero*. Puntando così decisamente, e in prevalenza, sull'uso della parola in *funzione semantico-conoscitiva*, evidente nel suo «metaforeggiare allegorico», contesta, in maniera risoluta, ogni *concezione edonistica ed ornamentale della poesia*. Un discorso, quello di **Lucini**, che – proprio per la sua intensa carica *sperimentale* e di *rottura* – si trova in disaccordo, se non in antitesi, e con la *cultura positivista* e con quella *neoidealista* insorgente, destinata a informare di sé tutto il primo cinquantennio del Novecento e oltre.

L'opposizione crociana Le posizioni teoriche, non soltanto, ma anche le opere poetiche dei *simbolisti* ripugnano alla teoria e alla critica del **Croce** (si pensi solo al giudizio critico che il filosofo molisano esprime sull'opera di **Mallarmé**)³⁵. La concezione di **Croce** infatti, no-

³⁴ M. LUZI, *La strada del simbolismo*, in *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964 [1997], 181-2.

³⁵ B. CROCE, *Mallarmé*, in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1964, 323-5.

nostante mostri, almeno in apparenza, alcuni punti di contatto con la poetica del «fanciullino» pascoliano e autorizzi certo *soggettivismo dannunziano*, come in seguito il *frammentismo* dei Vociani, viene sempre da lui tenuta ben distinta dagli *esperimenti poetici contemporanei*. Tuttavia, l'incapacità di render ragione dei fatti letterari del nostro tempo e la sua pretesa romantica di formulare un'*estetica filosofica assoluta* e universalmente valida, costituiscono le ragioni più probabili della eclisse della sua concezione, dopo che per tanti anni, certamente più di cinquanta, ha costituito il paradigma, lo schema di riferimento più sicuro per la *critica* e la *storiografia letteraria*. Tanto che non è possibile ignorare i termini della sua *concezione*, pena il rischio di non intendere la maggior parte della *produzione critica* di mezzo secolo, fino ai *manuali* che ancora qualche decennio fa hanno circolato tra gli studenti. La sua concezione dell'*arte come «intuizione lirica»* ha dovuto incontrare difficoltà nel suo porsi come *concezione estetica assoluta* proprio per la mancata specificazione degli elementi che caratterizzano l'*intuizione* che è *arte* da quella che *non lo è*. Lasciando insoluto il problema se la differenza sia di ordine qualitativo o quantitativo, essa viene meno ai presupposti di una *estetica filosofica* che intenda essere critica soprattutto nel senso valutativo e selettivo senza fornire strumenti sufficientemente certi per operare in tale direzione. Ma una difficoltà maggiore – e si direbbe, insormontabile – ha incontrato l'*estetica crociana* nella sua pretesa di porsi come *scienza dell'espressione*, e, in particolare come *linguistica generale*. Le obiezioni dei nuovi *linguisti*, infatti, mettono in crisi una concezione che come l'*intuizione lirica*, «i singoli fatti espressivi sono altrettanti individui, l'uno non ragguagliabile coll'altro se non nella comune qualità di espressione[...] Variano le impressioni ossia i contenuti; ogni contenuto è diverso da ogni altro perché niente si ripete nella vita; e al variare continuo dei contenuti corrisponde la varietà irriducibile delle forme»³⁶. Ora è proprio il Vossler, amico del Croce, nell'intento di divulgare la *teoria crociana*, a metterne meglio in evidenza le debolezze, sia col sottrarre all'estetica quella parte che estetica non era (ossia

³⁶ B. CROCE, *Estetica*, Bari, Laterza, 1902, 70.

la *lingua* come istituto e la grammatica), sia col porre la questione dell'arte non come facoltà, ma come *funzione*, aprendo in questo modo la via alle *teorie semantiche*. Vossler giunge così alla separazione tra *lingua creativa* e *lingua storica*, tra *arte* come *facoltà* e come *funzione*.

La reazione al Positivismo L'*ottimismo positivista* con la sua fiducia nella capacità di imporre un *ordine razionale* della *realtà*, dopo aver permeato di sé tutta la cultura, dall'*arte* alla *scienza*, si arresta dinanzi alle stesse *leggi* del *progresso*, accettate nella loro ineluttabilità per l'incapacità di ridurre l'alto costo umano che il progresso comporta e di indirizzarlo verso la liberazione dell'uomo. *Pragmatismo*, *bergsonismo*, *spiritualismo*, *nicianesimo* arrivano in Italia di seconda mano e sono utilizzati (specialmente quest'ultimo) in funzione nazionalista e per combattere soprattutto *scienza* e *tecnica*. Il mantenere la *scienza* in posizione subalterna rispetto alla *filosofia* con un ritorno a una cultura di tipo umanistico tradizionale, allo *spiritualismo* ed alla *interiorità* contro le pretese dell'intelletto, giova in quel particolare momento storico a neutralizzarne la carica progressiva ed a scavare un solco profondo tra la *cultura scientifica* e quella *umanistica*:

Non è un caso che fossero antipositivisti, e insieme antidemocratici, tanto Croce quanto Papini, tanto Pareto quanto Corradini [...] Come nell'antipositivismo occorre distinguere la critica del determinismo meccanico e del fatalismo storico dall'esaltazione della libertà esle del solipsista, la critica della ragione astratta dal tripudio della non ragione e dalla libidine dello sragionare, la scoperta dell'irrazionale dall'irrazionalismo; così, nella critica della democrazia occorre non confondere l'accorata difesa del vecchio ordine dall'apologia del disordine, la sollecitudine per l'individuo che rischia di perdersi nella nascente società di massa dalla glorificazione del superuomo, la paura della plebe dall'invocazione del despota, la teoria della classe politica o delle élites dall'esaltazione delle aristocrazie (e guerriere per giunta), la difesa di una civiltà che si teme stia per scomparire dalla volontà di una nuova barbarie³⁷.

³⁷ N. BOBBIO, *Profilo ideologico del Novecento*, in *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, 127-8.

Croce e la letteratura del Novecento Croce dunque diventa, assieme a Gentile, il protagonista di questa *reazione al positivismo* ed entrambi sono gli esempi, di una rivalutazione della *cultura umanistica*. Una rivalutazione che non tiene conto peraltro degli apporti del *marxismo*, del *pragmatismo*, dell'*evoluzionismo bergsoniano* e del *neopositivismo*. È indubbio che l'impronta *neoidealistica* – che si fonda sul concetto di *creatività* al di fuori di ogni *sistema* e su quello di *autonomia* dell'*arte* e di svalutazione dei suoi *costituenti tecnico-pratici* (costituenti che sottraendo l'*arte* al suo *limbo categoriale ed assoluto*, ne possono consentire invece una valutazione tutta storica ed umana) – legittima l'operazione fascista. Al Croce si richiamano gli *operatori culturali* del primo Novecento, i *fondatori delle riviste*.

Papini e Prezzolini Papini e Prezzolini, ispirandosi a «La critica» (1903) – la rivista attraverso la quale il Croce, col suo magistero amministra la cultura italiana – fondano dapprima la rivista «Leonardo» (1905-1907), che in funzione di smantellamento del positivismo asseconda il programma dannunziano, ancor più celebrato nella loro successiva rivista «Hermes», e poi la «Voce», che, diretta da Prezzolini con la collaborazione di Papini fino al 1914, propugna un radicale rinnovamento della cultura italiana, aprendola al contatto con le esperienze straniere e accentuando l'interesse verso gli aspetti *etico-politici* della *cultura*.

La «Voce» tra irrazionalismo e idealismo La «Voce», che non professa precise preclusioni ideologiche tranne che per il *dannunzianesimo*, rimane disponibile al dibattito sia sullo *spiritualismo* che sul *pragmatismo*, sull'*intuizionismo* e sull'*irrazionalismo*, dal *marxismo* al *Sorel*. L'ispirazione filosofica più schietta è tuttavia quella *neoidealistica* e l'ispirazione letteraria ha una decisa *impronta moralistica* che in opposizione all'*estetismo dannunziano* accomuna scrittori diversi. Vengono dibattuti in questa sede problemi politici e sociali come l'impresa libica, la questione meridionale, il suffragio universale, la scuola. Questa convergenza di *intellettuali* che si pongono come maestri di una *classe dirigente futura*, finisce per confermare la crisi di uno stato in cui, come scrive Norberto Bobbio, «la politica degli intellettuali

e quella dei politici sono destinate a non incontrarsi»³⁸. La «Voce» diviene il luogo d'incontro, oltre che dei pensatori, dei nuovi *poeti e narratori* italiani che si fanno interpreti delle *nuove poetiche* della *poesia pura* e del *frammentismo*, cosicché può avvalersi della collaborazione oltre che di Croce, di Gentile, De Ruggiero, Einaudi, Salvemini, Jahier, Bacchelli, Pancrazi, Boine, Cardarelli, Cecchi, De Robertis, Sbarbaro, Onofri, Reborà, Campana, Palazzeschi, Ungaretti, Baldini, Serra e Soffici.

La crisi dello stato liberale Papini è l'animatore anche di «Leonardo» e di «Lacerba» e nel suo ruolo di *testimone* della *crisi dello stato liberale*, rappresenta l'intellettuale italiano della piccola e media borghesia. Una maggiore coscienza del suo tempo e delle ombre che si addensano sull'Europa, ha invece Renato Serra. Egli sa esprimere l'esigenza di un rapporto mediato *arte-vita* che è come un invito agli altri uomini a ricercare insieme la soluzione dei *problemi quotidiani*. Così anche la sua *denuncia della guerra* è in antitesi a quello che è l'indirizzo generale della «Voce» e persino di Jahier che ne ricava insieme a Slataper un sentimento di scoperta e di riconciliazione con gli uomini di marca populista.

Contro il sublime dannunziano Contro lo *slancio espansionistico* della borghesia industriale che si incarna nei *miti dannunziani, nazionalistici e irrazionalistici* dell'anticultura e della violenza, si pone il *movimento poetico* dei *crepuscolari*. Essi, come la critica ha potuto accertare, rifacendosi al *simbolismo francese* nelle sue ultime propaggini, contrappongono all'ottimismo entusiasta degli splendidi miti della forza e della potenza, una *visione pessimistica e melanconica* delle cose, un *senso della morte* imminente, un *atteggiamento di rinuncia* e di *ri-fiuto* ad un impegno sociale o politico contingente. E ciò attraverso un linguaggio che, pur derivando dal *Poema paradisiaco* del D'Annunzio, si oppone a questo e a tutta una tradizione considerata desueta e inadeguata.

³⁸ N. BOBBIO, *Profilo ideologico del Novecento...*, 199.

Il Futurismo e il rinnovamento del linguaggio Al confidente, ironico *colloquio* dei *crepuscolari* con le sue malinconie e le sue rivalutazioni delle *buone cose di pessimo gusto* e di un sapore della vita troppo rapidamente consunto dalla *retorica dannunziana*, si contrappone la *clamorosa e gridata polemica* dei *futuristi* con una esasperata *volontà di rottura* e un'ansia di *rinnovamento radicale*. Ancora legati ai *miti* del *progresso positivista*, essi celebrano gli *aspetti tecnici* della nuova civiltà di *massa* e della *guerra di massa*, espressione di una moderna dialettica *industrialista* della *produzione* e del *consumo*, e affermano una *funzione estetica* della *guerra festa* suggerita come modello di comportamento rispetto all'ufficialità piccolo borghese. L'attività dei *futuristi* tuttavia, con le proposte dei *miti* della *velocità*, del *lavoro*, della *fabbrica*, dell'*artificiale* come prodotto dell'*uomo* rispetto al prodotto di *natura*, con lo stesso sovversivismo antiborghese, pone i presupposti per soluzioni ambivalenti (basti pensare al *futurismo russo* e a Majakovskij). Il *discorso critico* sul *futurismo*, abbandonati i luoghi comuni e i pregiudizi ideologici, da tempo è in grado di cogliere il fondamentale contributo dato da questo movimento al *rinnovamento dei linguaggi* del Novecento europeo, dalla *poesia* al *teatro*, alla *musica*, al *cinema*, al *costume*. Certamente l'operazione di sovvertimento dei *codici linguistici*, iniziata da Rimbaud e da Mallarmé e continuata da Marinetti, ha dato l'avvio, nelle arti, ai vari *ismi* contemporanei fino alla nuova *avanguardia*.

La svolta linguistica Quando, alla fine dell'Ottocento, il *metodo scientifico* di *matrice positivista* trionfa imponendosi come *modello unico di conoscenza*, la *filosofia* – della *conoscenza* sino a quel momento, una tra le forme più antiche – vive uno dei momenti di più forte *crisi di identità*. Di che cosa si deve occupare la *filosofia*, una volta che il compito di *conoscere il mondo fisico* è diventato prerogativa della *scienza*? E che cosa significa «conoscenza del mondo»? Queste sono solo alcune delle domande che filosofi appartenenti al Circolo di Vienna e all'area anglo-americana (Wittgenstein, Frege, Russell, Carnai, Ayer, Wisdom, Ryle, Searle, Grice) si pongono nei primi decenni del Novecento. Come stabilire una linea di demarcazione tra la *scienza* e la *non-scienza*? Chiarendo gli *enunciati* della *scienza*, quindi attraverso il *linguaggio* e la sua *analisi*. A cavallo tra i due secoli il compito

principale della filosofia (con ricadute importanti sui *linguaggi* dell'*arte* e della *letteratura*) consiste nell'analizzare i problemi attraverso la *configurazione linguistica* in cui sono *esposti*. Alla base dell'*analisi linguistica* si pone con forza una nuova impostazione dell'*epistemologia* e del problema della *conoscenza*.

Il relativismo conoscitivo La fede nei *principi* di *verità* insiti nelle *scienze* e nel *progresso* dell'umanità, viene messa in crisi proprio dalle nuove *scoperte scientifiche* e dalle grandi intuizioni *teoriche* della *quantistica* di Max Planck (1900), della *relatività* di Albert Einstein (1905) e della *geometria non euclidea* di Henry Poincaré, che rivede il concetto «a priori» della *geometria* stessa, intesa come rigoroso *sistema ipotetico-deduttivo* (1902). Il presupposto che vi possa essere *una sola verità* circa il *mondo* risulta così destituita di fondamento. La *realtà*, che le proposte *positivistiche* avevano sino ad allora considerato *compatta* e *conoscibile*, diventa sempre più *inafferrabile* e *multiforme*. Mentre nell'antichità e nel Medioevo si era pensato che tra il *soggetto conoscente* e l'*oggetto* vi fosse una *corrispondenza*, per cui l'*atto conoscitivo* poteva cogliere l'*essenza* del *mondo*, e mentre la *filosofia kantiana* aveva ritenuto che si potesse conoscere solo ciò che *appariva* al *soggetto* (il presupposto di questa visione epistemologica è sempre la *corrispondenza* tra le *cose* – e il loro *darsi* all'uomo, o *apparire*, appunto – e la *struttura razionale* del *soggetto conoscente*), nel Novecento viene meno un'idea di *verità* come *corrispondenza* tra *soggetto* e *oggetto*. Tra il *soggetto* e l'*oggetto* c'è il *linguaggio*, il *discorso*, il *testo*, gli *alfabeti* del *mondo*. S'introduce così un carattere di *convenzionalità* e *arbitrarietà* che orienta l'attenzione verso l'*analisi del linguaggio*, verso gli *enunciati*. Non si può più kantianamente dire che si può *conoscere* soltanto ciò che «*ci*» *appare*, ma che si può *conoscere* soltanto ciò che «*possiamo dire*». Le conseguenze sul *piano conoscitivo*, sulla visione della *società* e sui modi di rappresentarla *filosoficamente* e *artisticamente* sono di portata epocale. Il *reale* diviene appunto *multiforme*, polivalente, senza una *prospettiva privilegiata* da cui osservarlo, perché le *prospettive* possibili sono infinite. La *realtà* per molti *artisti* diventa *magmatica*, *bergsonianamente* «perpetuo movimento vitale», incessante *divenire*, flusso continuo, e non si può fissare in schemi totalizzanti e onnicomprensivi. Inizia a

prevalere su tutto un forte *relativismo conoscitivo*. Non si dà una *verità oggettiva* fissata *a priori* e *immutabile*; la qual cosa conduce alla moltiplicazione infinita delle *verità soggettive*, e quindi all'*incomunicabilità* e alla *deriva monodica*, alle moltiplicazione delle *solitudini* di *individui* che scoprono con *angoscia* di essere «nessuno». Si manifesta perciò l'esistenza di questioni *individuali* e *sociali* che richiedono ben altri *sistemi di indagine* e *comprensione* di quelli offerti dalle *scienze esatte*. Spesso, quindi, la vera *essenza* del *reale* è data dall'*interiorità*, dalla *coscienza*. In Francia, si evidenzia una ripresa del *pensiero spiritualista* che trova sistemazione con Felix Ravaisson-Mollien (1813-1900), secondo il quale la «forza creatrice» che sottende a tutto l'universo può essere intuita solo dall'*artista* (e non dallo *scienziato*); in Germania, col *neo-criticismo* di matrice neo-kantiana, si precisano meglio le distinzioni tra *scienza della natura* e *scienza dello spirito* (Wilhelm Windelband, Hermann Cohen, Ernst Cassirer); negli Stati Uniti la tradizione del «*pragmatismo*» e della *semiologia* di Charles Sanders Peirce (1839-1914), William James (1842-1910), Charles Morris (1901-1979) e John Dewey (1859-1952), rifiuta di attribuire alla *conoscenza* ogni valore scientifico e sottolinea l'*aspetto pratico* del *linguaggio* e la dipendenza del *significato* da «parametri socialmente determinati», liberando il *discorso scientifico* dal «modello rigido» in cui era stato posto dai *neopositivisti*. Sempre partendo da una critica alle *scienze naturali*, acquista grande importanza altresì il «*contingentismo*» di Emile Boutroux (1845-1921), che, definendo la *relatività* «temporale» delle conoscenze umane, approda ad una valorizzazione del *sentimento religioso*. Tra i principali critici della mentalità *positivista* è, infine, il filosofo francese Henry Bergson (1859-1941). Bergson avverte che il *divenire*, ovvero la *fluidità mutevole* e *irriducibile* degli accadimenti del *mondo*, non può essere in alcun modo determinata in senso rigoroso dalle *leggi fisiche* e *matematiche*. Accanto a un *tempo meccanico* della fisica, in cui tutti gli attimi sono rigidamente e convenzionalmente uguali tra loro e si susseguono sempre con lo stesso intervallo, esiste un *tempo interiore*, del vissuto, percepito dalla *coscienza* come *durata*. Il filosofo francese distingue, inoltre, tra *intelligenza* e *intuizione*, assegnando a quest'ultima una posizione privilegiata. L'*intelligenza* è responsabile dell'*interpretazione meccanica* della *realtà*; essa è intelletto, *razio-*

nalità pura, che cerca di mettere *ordine* nella *realtà fluida* delle *sensazioni*. L'*intuizione* è *istinto* dell'intelligenza, *illuminazione* dello spirito, è la via più autentica per la soluzione di ogni problema. La *perdita di fiducia* nella possibilità di *sistemare il reale* in precisi moduli d'ordine, il *relativismo conoscitivo*, il marcato *sogettivismo*, il crollo di un *meta-punto di vista* collegano, in virtù di ciò, molti pittori (Picasso tra tutti) e scrittori (Proust, Joyce, Pirandello, Woolf) a quel clima culturale europeo del primo Novecento in cui si consuma la *crisi delle certezze positivistiche*, della fiducia in una *conoscenza oggettiva* della realtà mediante gli strumenti della *razionalità scientifica*.

Il «male di vivere» e la deflagrazione dell'«io» Il «male di vivere» diventa una *condizione individuale* estesa all'intera dimensione dell'*esistenza*. La *mancata sintonia* tra l'*uomo moderno* e il suo *ambiente di vita* e la conseguente difficile integrazione tra il *singolo individuo* e gli *altri*, hanno tra i motivi d'origine quella *crisi dell'«io»* che appare come uno dei temi più ricorrenti della *letteratura novecentesca*. Questa teoria della *frantumazione* dell'«io» in una congerie di *stati incoerenti*, in *continua trasformazione*, senza un *vero centro* e senza un *punto di riferimento* fisso, è un dato storicamente significativo. Nasce così il personaggio «escluso» di Pirandello, l'«inetto» di Svevo e di Tozzi, il «colpevole» di Kafka, l'«uomo senza qualità» di Musil, il moderno Ulisse di Joyce; ma anche gli uomini «vuoti» e «impagliati» di Eliot, quelli «finti» di Bontempelli i personaggi sempre tormentati, perché vittime del male od oppressi da vecchie colpe, come quelli della Deledda o quelli in eterna attesa di Buzzati. In tutti i casi, pur con le dovute distinzioni e diversità, si tratta di personaggi che vivono una condizione di *io debole* e *diviso*, incapaci di inserirsi negli schemi della società, oppressi dalla *nevrosi* e condannati non di rado all'insuccesso e a una *solitudine* spesso definitiva, a una malattia che assume vari nomi: l'«indifferenza» e la «noia» di Moravia, la «nausea» di Sartre, la «peste» di Camus. L'*uomo* si scopre *debole*, impossibilitato a *conoscersi* e a *conoscere*, colpito da una sorta di *paralisi della volontà* e dell'*azione*. Nel tema della *perdita d'identità* e della conseguente disperata ricerca di un senso per *l'esistere*, troviamo un motivo di profonda sintonia. Un *individuo* che, privato delle sue certezze, agisce, costretto dentro un mondo sempre più segnato dalle convenzioni e dall'inautenticità,

sempre in bilico fra *sdoppiamento* e *coscienza di sé*, ricerca della verità e *relativismo conoscitivo*.

La coscienza della crisi La *coscienza della crisi* si ha in Italia con Svevo e con Pirandello (l'annuncio più precoce è certamente *Il fu Mattia Pascal*). Pirandello è il primo a rendere testimonianza di un ordine di valori che va in frantumi col suo dichiarato *relativismo gnoseologico* e che è quasi contemporaneo alla «relatività» della scienza. Tutto diventa *problematico*, tutto diventa possibile e la vita quotidiana si dissolve in una *miriade* di *atti gratuiti, immotivati*, e insieme si dissolve l'universo linguistico tradizionale. La *perdita di significato* delle parole denuncia il *vuoto di significato* delle istituzioni e il *soggettivismo* e il *solipsismo* generano la *nevrosi* e l'*ansia di liberazione*. Pirandello è certamente influenzato dalle teorie dello psicologo Binet sulle *alterazioni della personalità*, ed è convinto che nell'uomo *coesistano più persone*, a lui sconosciute, che possono emergere inaspettatamente. Egli porta avanti quindi una critica al concetto di *identità personale*, di «io», su cui si era fondata una lunga tradizione filosofica ed a cui si appellava abitualmente la coscienza comune. Secondo Pirandello, come già Bergson, noi non siamo che *parte indistinta* nell'«*universale ed eterno fluire*» della «vita», anche se tendiamo a *crystallizzarci* in *forme individuali*, in una *personalità* che ci illudiamo essere *coerente e unitaria*. Anche gli altri, a seconda della particolare prospettiva, ci attribuiscono determinate «forme». Noi crediamo di essere «uno» per noi stessi e per gli altri, mentre siamo tanti *individui diversi*, a seconda della *visione* di chi ci guarda. Ciascuna di queste «forme» è una «*maschera*» che *noi stessi ci imponiamo* e che *ci impone il contesto sociale*. Sotto la *maschera* in realtà non c'è «nessuno», o meglio vi è un *fluire indistinto e incoerente* di *io-successivi*, di *stati in perenne trasformazione*, per cui un istante più tardi non siamo più quelli che eravamo prima.

L'autoanalisi e la scoperta del primitivo Svevo apre alla narrativa italiana *orizzonti di conoscenza* che le erano ignoti, ed avverte con lucidità la *catastrofe* che si addensa sulla *società tecnologica*. Egli rinnova radicalmente il romanzo, creando il *romanzo d'avanguardia*. Con *La coscienza di Zeno* frantuma la *trama tradizionale* e al *tempo oggettivo*

sostituisce il *tempo* della *coscienza*, un *tempo soggettivo*, che mescola *piani* e *distanze*, in cui il *passato* riaffiora continuamente e si intreccia con l'*adesso narrativo*. Il protagonista, Zeno Cosini, ha tutta la *problematicità* e l'*apertura* di quelli novecenteschi. Sulla medesima linea di matrice *psicanalitica* di Svevo opera Tozzi. Le *angosce* del nostro tempo saranno più tardi delineate in Bontempelli, in Alvaro (da leggere non nella chiave naturalistica di *Gente in Aspromonte* ma in quella esistenziale di *L'uomo è forte*) e, in misura fortissima, fino alla *deflagrazione*, in Gadda. Anche l'opera della Deledda riveste un suo ruolo in questo contesto, con la sua capacità di liberare nel lettore, attraverso la *nostalgia* del *primitivo*, un bisogno di *autenticità*, il sogno di «un paese innocente». La Sardegna della Deledda richiama alla memoria del lettore immagini di sogno e nostalgia insieme, immagini sorrette da pagine piene di colore e di profumo, vissute e fortemente sentite. Il segreto e la forza della sua narrativa stanno appunto in questa stratificata e complessa rappresentazione dell'*automodello sardo*, nella stessa *proiezione simbolica* del suo *universale concreto*: l'isola intesa come *luogo mitico* e come *archetipo* di tutti i *luoghi*, terra *senza tempo* e *sentimento* di un *tempo irrimediabilmente perduto*, spazio *ontologico* e *universo antropologico* in cui si consuma l'eterno dramma dell'*esistere*. Una realtà geografica e antropologica si trasforma nella terra del *mito*, *metafora* di una *condizione esistenziale*, quella del *primitivo*, che proprio la cultura del Novecento recupera come unica risposta possibile al *disagio esistenziale* creato dalla *società industriale* e luogo per eccellenza dove rappresentare le *angosce* dell'*uomo contemporaneo* di fronte al *progresso scientifico*. Solo oggi, da un punto di vista *antropologico*, diventa agevole comprendere quell'*esotismo* nella sua reale portata di rottura dell'*orgoglio eurocentrico*, e non solo di sogno e di evasione in un passaggio e in una cultura non dominati dalla macchina industriale. La difesa degli antichi *saperi antropologici* da cui nasce l'equilibrio dei *sistemi sociali primitivi* è il primo passo per il recupero di una *vita emozionale* pienamente espressa nei modi *aggreganti* e non *disgreganti* propri delle *società rurali*, e per la riconquista di quel 'supplemento d'anima' che le *logiche illuministiche* del Positivismo avevano negato all'*uomo*. Una *crisi* che giustifica la necessità che *artisti* ed *intellettuali* avvertano, di andare alla ricerca di nuovi *spazi antropici incontaminati*, dove l'uomo vive ancora secondo le re-

gole di un *ethos primitivo* in gruppi sociali permeati da quella *mistica religiosità* su cui riflette Bergson e che Gauguin cerca a Tahiti. Del resto, Van Gogh colleziona stampe giapponesi, Picasso inventa l'*arte cubista* ispirato all'*arte tribale africana* (famoso il ritratto commissionato dall'amico Salmon) e Klee riprende la decorazione del *tessuto africano*. Per altro anche nel percorso formativo di Giuseppe Biasi, pittore, amico della Deledda, l'esperienza del soggiorno africano (Algeri, Tripoli, Tunisi fra il 1924 e il 1927) è fondamentale. Il *primitivismo* è un elemento costitutivo dell'*arte contemporanea*, non accessorio. Le *estetiche* dell'Ottocento, applicando il concetto di *progresso*, avevano inteso la *storia dell'arte* come un continuo sviluppo. Esse erano state *gerarchiche* e *verticali*. Al contrario le *poetiche primitiviste* del Novecento pongono la storia dell'arte su un *piano orizzontale*. Tra i tanti *stili* non vi è un avanzamento, ma *diversità*. Ogni *forma d'arte* quindi, in quanto *autonoma esperienza di linguaggio*, è significativa e legittima.

Le riviste Come «La Voce» accoglie il gruppo più autorevole dei letterati italiani, così anche «Poesia», la rivista di Marinetti, raccoglie intorno a sé scrittori di varia provenienza, da Lucini a Govoni, a Palazzeschi a Soffici. Gli scrittori che hanno fatto parte del gruppo della «Voce» e che hanno partecipato alle manifestazioni del Futurismo creando «Lacerba», il luogo d'incontro del futurismo dissidente fiorentino capeggiato da Soffici, confluiscono nella «Ronda» (1919-1925), fondata da Cardarelli, allorché la «Voce» per collasso dichiarato da Prezolini («*La Voce*» *si fa artistica e critica... stanchissimo chiudo*) passa sotto la direzione del De Robertis, il quale accetta, più di quanto non appaia, la *lezione crociana*. Non tutti gli scrittori della «Voce» passano tuttavia alla «Ronda». Si tengono in disparte, Prezolini, Papini, Jahier, Palazzeschi, Pea, Linati; vi aderiscono invece Cardarelli, che ne è il fondatore, Cecchi, Baldini, Bacchelli e, solo eccezionalmente, Ungaretti, Savinio e Soffici.

Il classicismo nazionalista della «Ronda» Come «La Voce» da una sua posizione di rottura innovatrice ha largamente influenzato il gusto del pubblico italiano, così anche «La Ronda» vuole esprimere un suo «richiamo all'ordine», un suo ritorno alla *tradizione illustre* della *prosa* e della *poesia*, in particolare di quella dell'Ottocento e se-

gnatamente del Leopardi, tagliando però, fuori del suo discorso, sia Carducci che Pascoli. E se Croce costituisce il fondamento teorico del *discorso letterario* con la sua *dottrina* e con il suo esempio di *prosa critica*, gli scrittori della «Ronda» rappresentano invece i nuovi *produttori* di letteratura, i veri operatori in questo settore. Il loro parere è autorevole ed ascoltato presso un pubblico che si è allargato sino a coinvolgere gli strati della media e piccola borghesia. Un pubblico cui viene destinata una *letteratura di consumo* – come l’aveva definita fin da allora il Serra – che va dalle *novelle di terza pagina* ai *romanzi d’appendice*. E di una vera e propria opera di «polizia» nei confronti di questo genere di letteratura, esplicita già nel titolo, si vuole incaricare la rivista:

Si sente spesso descrivere la «Ronda» come una rivista in tutti i sensi «reazionaria» e ispirata al più gelido conformismo classicista. Le cose stanno piuttosto diversamente. Il primo dopoguerra fu pieno di una profonda inquietudine politica, che doveva poi sbocciare nel «fascismo». Ma l’unico uomo politico italiano di cui la «Ronda» si occupò espressamente, e di cui tessé l’elogio, fu Giovanni Giolitti. Ciò valga per quanto riguarda il reazionarismo politico rondesco. Quanto al reazionarismo letterario: il primo dopoguerra fu caratterizzato, come tutti ricordano, da una produzione scollacciata, che spesso rasentava la pornografia, e che in compenso era malissimo scritta. Fu uno scatenamento di volgarità che durò alcuni anni: una vera danza delle scimmie. In mezzo a tale scatenamento, la «Ronda» esercitò la funzione d’un «richiamo all’ordine», per un ritorno alle nostre più nobili tradizioni letterarie. Che nella «Ronda» non si trattasse di una sterile frateria estetica, ma della libera unione di personalità artistiche, fra loro molto diverse, fu dimostrato dalle rispettive carriere di questi scrittori; i quali poi si svolsero ciascuno a suo modo, e non fecero davvero disonore né al proprio paese né alla «Ronda» stessa³⁹.

La condanna della narrativa Le due tendenze all’interno del gruppo della «Voce» – quella che esprime «drammi spirituali» di partecipazione umana piuttosto che sociale alla vita, impersonata da

³⁹ E. CECCHI, in *Il Novecento...*, 611-13.

Slataper, Jahier e Boine e l'altra più torbida e mescolata di Papini e Soffici, che lascia come estrema risorsa l'illusione di una poesia capace di riscattare per forza propria le manchevolezze della realtà dei poeti – escludono, di fatto, il romanzo se non come *frammento depurato* da tutte le *strutture funzionali*, da tutte le *incastonature* indispensabili a inserire il *momento lirico* nella continuità di una narrazione. A tal riguardo, così scrive **Prezzolini**:

[...] molti di noi consideravano l'arte come uno sforzo lirico, e ci pareva che uno sforzo lirico non potesse durare a lungo: anzi che non fosse mai durato a lungo, in nessuna delle cosiddette opere d'arte del passato; ci pareva di seguire una delle direttive più chiare e suscitatrici del Croce in questo; e andavamo alla ricerca dei *brani* o *momenti* lirici di un autore considerando il resto come un tessuto connettivo, un riempitivo, un lavoro di retorica o di pedagogia o di pazienza... Insomma la «Voce» per molti è tuttora legata a questo tentativo di ridurre l'ispirazione poetica ad un momento di purezza, in cui non ci sia mescolanza di morale o di praticità o di eloquenza.

Né diversamente dalla «Voce», la «Ronda» riesce a superare tale atteggiamento di ostilità verso il romanzo, nonostante la *rivalutazione della prosa* e l'*atteggiamento anticrociano* nella valutazione del *fattore tecnico* nell'opera letteraria. Si tenga conto che il gruppo della «Ronda», come già prima quello della «Voce», trascurando in questa prospettiva alcune riviste come «Riviera Ligure», di **Mario Novaro** e **Giovanni Boine**, costituisce per il pubblico, allora limitato, dei lettori italiani, il punto di orientamento più sicuro. Se si esclude **Bacchelli**, a fare le spese di questa condanna del romanzo, sono senza dubbio **Svevo** e soprattutto **Tozzi**. Gli altri scrittori della «Ronda», **Antonio Baldini**, **Giuseppe Raimondi**, **Bruno Barilli**, **Carlo Linati**, **Emilio Cecchi** proseguono sulla via della *prosa d'arte* come è chiamata e consegnata alla storia letteraria nei *Capitoli* di **Enrico Falqui**.

Gli intenti avanguardisti di «900» Alla influenza della «Ronda», col suo proclama di disimpegno, si avvicenda nel 1926 quella di una rivista che sorge sotto gli auspici del *regime fascista consolidato* (con le «Leggi fascistissime»), «900» di **Massimo Bontempelli**, che ha un programma antitetico a quello della «Ronda», polemico col gusto della

bella pagina e con la tendenza a tornare indietro rispetto alle esperienze delle *avanguardie* del primo Novecento, a cui invece la rivista si richiama, presentando *scrittori stranieri* sconosciuti alla nostra cultura. Col suo «realismo magico» **Bontempelli** si richiama alle scuole più diffuse in Europa, da quella *simbolista* al *surrealismo*, dal *dadaismo* all'*espressionismo*. E affinché i suoi intendimenti europeistici possano essere più evidenti, esce fino al 1928 – anno in cui **Curzio Malaparte** si distacca dalla rivista – in lingua francese; e di stranieri era composto il comitato di redazione. Tra le sue pagine esordisce, con le sue prime prove narrative, **Alberto Moravia**.

La polemica del «Selvaggio» e di «Strapaese» All'apertura cosmopolita ed eclettica di «900», si oppone, dopo la secessione, **Curzio Malaparte** con un programma polemico e nazionalista: «un'arte essenzialmente italiana che abbia radici nella nostra vera, classica italianissima tradizione, un'arte che sia piuttosto volgare nel senso giusto, che abbia in sé non soltanto i pregi ma anche i difetti nostrani, invece di quelli stranieri». Questa rinnovata *scoperta della provincia italiana* ha il suo punto di diffusione nel movimento letterario di «Strapaese» e poi nella rivista «Il Selvaggio» di **Maccari**.

«Solaria» Un ritorno ad una *letteratura più legata alla realtà* si manifesta anche all'interno del gruppo che è già stato della «Ronda» e che si raccoglie adesso intorno alla rivista «Solaria», fondata da **Alberto Carocci**. La rivista svolge un importante lavoro di *aggiornamento culturale* e di *elaborazione di quei presupposti estetici* che portano, da una parte, alla *poesia pura* e dall'altra, a un ritorno alla *narrativa* nella direzione di un *narrare lirico* della *memoria* tra *fantasia* e *moralità*, un narrare suscitatore di «atmosfera». «Solaria» costituisce, in definitiva, la punta più avanzata della letteratura del Novecento, il luogo d'incontro di una serie di scrittori da **Gadda** a **Quarantotti Gambini**, a **Pavese**, **Vittorini**, **Bilenchi**, **Bonsanti** (**Ungaretti** e **Montale** si trovano insieme all'esordiente **Quasimodo**), la piattaforma più sicura per la loro definizione critica. Fu decisivo infatti per il programma della rivista l'apporto di un gruppo di critici da **Ferrata**, a **Debenedetti**, a **Contini** che affiancano e rendono possibile l'*opera di aggiornamento europeo* che è nei propositi del gruppo.

Fenomenologia e autonomia dell'arte Soprattutto è interessante il rapporto instaurato fra questi *intellettuali* e il *fascismo*. Un atteggiamento definito di «assenza», di non compromesso e di opposizione, giustificato con le *ragioni estetiche* di un rifiuto deciso del *concetto di eteronomia* e di una professione del *concetto di autonomia dell'arte* che consente loro di chiudersi nella cittadella fortificata della *poesia* intesa come valore *puro e assoluto*. Un'importanza fondamentale ha a questo fine non soltanto la *concettualizzazione dell'estetica crociana*, quanto e soprattutto il saggio di **Luciano Anceschi** *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, scritto fra il 1933 e 1936, non come tema di un esercizio astratto ma come *discorso inevitabile* per chi si propone di essere partecipe alla cultura del proprio tempo. Il saggio di **Anceschi** tuttavia, pur riconfermando il *concetto crociano dell'autonomia dell'arte*, si muove in una prospettiva diversa, *fenomenologica* per così dire, i cui poli sono, da un lato **Edmund Husserl** e dall'altro, l'elaborazione che dell'*estetica* va precisando **Antonio Banfi**:

[...] il campo scelto per l'esame è il gran nodo della moderna cultura poetica, il nodo Poe-Baudelaire, e la nozione storica di *poesia pura* nel suo movimento, in tutti i gesti in cui essa vive, si significa e opera; e il risultato fu il rilievo di una legge trascendentale: la legge fondamentale del rapporto autonomia eteronomia, rintracciata non già all'esterno, ma proprio all'*interno* di una figura, estrema dell'autonomia dell'arte: la nozione appunto di *poesia pura*. Nel porre il problema in questa prospettiva non vi fu nulla di arbitrario o di astratto, ma solo l'incontro di due direzioni di cultura: una direzione di cultura poetica che chiedeva di essere chiarita storicamente e teoricamente sistemata, e cioè la tradizione più autorevole della poesia contemporanea in Europa o, almeno, un lato, un aspetto di questa tradizione che appariva rilevante e tale da determinare scelte e decisioni espressive nella poesia di tutte le nazioni, e una direzione di pensiero, dico la fenomenologia quale appariva nella prospettiva del razionalismo critico italiano, che offrì come forma di organizzazione speculativa e, insieme, di descrizione critica, i suoi accorgimenti metodologici⁴⁰.

⁴⁰ L. ANCESCHI, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1962, 14-17).

Il metodo fenomenologico Come più volte e per ragioni diverse è stato ricordato, i primi decenni del Novecento segnano la nascita e il consolidamento di orientamenti di pensiero che si pongono il problema della *ridefinizione del sapere scientifico* attraverso una *radicale critica delle scienze oggettivistiche* che l'Ottocento positivista aveva santificato. In questo senso la riflessione *fenomenologica* si affianca alla critica dei *paradigmi scientifici*, delle *epistemologie fondative del pensiero forte*. La *fenomenologia* intesa, dunque, come *approccio metodologico*, come orientamento, come prospettiva. La *scuola gestaltista* (della *Gestalt* o *Psicologia della forma*) ad esempio, che nasce fra il 1915 e il 1935 e che rappresenta una delle correnti più illustri della *psicologia contemporanea*, trova la sua filiazione in quella psicologia dal *punto di vista empirico* di **Brentano**, che getta le basi per una *psicologia* fondata sull'*atto*, sull'*intenzionalità*: quest'ultima intesa come l'*atto* che rapporta il *soggetto* all'*oggetto*. L'*oggetto* ha realtà sua propria ma *diviene esistente* in sede *psichica* solo quando un *atto* rapporta ad esso l'essere umano. La *psicologia dell'atto* convoglia l'attenzione verso il *soggetto*, verso il suo *mondo* e verso i dati immediati dell'*esperienza*. Matrice di questa analisi dell'*esperienza diretta* è proprio l'*atteggiamento fenomenologico*, fondamento della filosofia di **Husserl**, che costituisce un'alternativa alla *psicologia empirica*, ed influenzerà largamente la *psicologia clinica* (**Rogers**) e la *psichiatria* (**Laing**), nonché l'*analisi psicologica* di **Sartre** e di **Merleau-Ponty**, metodo che consente di aprire nuovi orizzonti alla possibilità e ai modi attraverso cui l'uomo *conosce*, o meglio *intenziona*, il *mondo* e altri *uomini*. La «cosa in sé» si dà alla *coscienza* (il *soggetto*) attraverso *fenomeni percettivi*, e dunque sempre *per-un-soggetto*. Pur non essendoci divisione tra *apparenza* e *realtà* (l'*apparenza* è infatti ciò che della *realtà* appare, ciò che si presenta), le due dimensioni non coincidono totalmente per l'*oggetto esterno*, ma sono *inscindibili* per la *coscienza* nell'*atto* del *conoscere*. E al variare del *punto di vista* e dell'attenzione del *soggetto* la figura mostra oggetti diversi. Il *significato* sembra nascere quale *esperienza fatta del mondo*. Attraverso le *sensazioni* e la *memoria* la *coscienza* costruisce il suo *mondo*. L'*idea del mondo* che ognuno di noi ha, cambia dunque in funzione delle proprie *esperienze*.

Uno sguardo senza pregiudizi L'approccio *fenomenologico* (ma si può parlare di *paradigma*), per molti critici e scrittori (Giuseppe Dessì), si rivela fin da una prima analisi particolarmente adatto ad essere applicato, soprattutto ad una concezione, tradotta in finzione letteraria, che intenda farsi carico della questione della *differenza* e della *diversità culturale*. Come detto nell'impostazione *fenomenologica*, *soggetto* e *oggetto* si trasferiscono all'interno della coscienza. Gli *oggetti*, i *fatti*, la *realtà* perdono di *significato* come *in-sé*, e lo *ritrovano* solamente per il *sens* che assumono per la nostra *coscienza* che li *intenziona*. Questo porta necessariamente ad una decisa rivalutazione del *soggetto che implica*, per quello che qui più interessa, una scelta di campo nella direzione di un'accettazione dell'*altro autentica*, non vincolata da *pregiudizi* o *pre-concetti*. Una rivalutazione tanto necessaria in quanto, come ha notato Maurice Merleau-Ponty, «l'esistenza dell'*altro* costituisce una difficoltà e uno scandalo per il *pensiero oggettivo*»⁴¹. Per questo la *fenomenologia* si oppone decisamente ad ogni *oggettivismo*, ad ogni spersonalizzazione, ad ogni visione del mondo che escluda l'individuo, l'essere umano, la sua esistenza e la sua capacità di dare un senso alle cose. In ciò, l'*atteggiamento fenomenologico*, si mostra – per critici, artisti e scrittori – attuale in quanto consente di raggiungere un *punto di osservazione* privilegiato per cogliere i fenomeni legati alla comprensione e al rispetto delle differenze, che scaturiscono necessariamente dalla molteplicità dei soggetti. Infatti, se l'accento è posto essenzialmente sulla capacità del *soggetto* di *intenzionare* il *mondo* e gli altri *soggetti*, ciò porta a considerare come assolutamente centrale l'*aspetto relazionale*. L'*individuo* si trova a vivere *implicato* entro una *rete intersoggettiva* di *relazioni reciproche* che lo inducono ad un continuo sforzo di *comprensione* della *visione del mondo dell'altro*. Questo sforzo è infinito in quanto l'*oggetto* della *conoscenza* non viene mai definitivamente colto, sfugge all'abbraccio quando si è prossimi ad afferrarlo. Non si tratta perciò di inseguire una *mistificatoria conoscenza oggettiva*, ma di tentare di *cogliere* la *visione del mondo* dell'*altro*

⁴¹ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, a c. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965, 453.

attraverso uno sforzo di *decentramento* e di *sospensione del giudizio* (*epoché*) sulla *propria visione del mondo*. L'*entropatia*, questo atto che per Husserl si limita all'assegnazione del carattere di *soggetto* ad un corpo percepito come simile al mio, diventa, un *atteggiamento empatico*, il tentativo infinito di *penetrare l'esperienza vissuta* dell'altro, il pensiero costante di *sentire insieme* all'altro e di *vedere il mondo* attraverso *i suoi occhi*.

L'ermetismo e le sue riviste La posizione assunta e diffusa da «Solaria» trova eco e corrispondenza contemporaneamente in «Circoli» di **Adriano Grande**, in «Frontespizio», espressione della cultura cattolica fiorentina, e in «Letteratura» che già nel titolo mostra evidente il suo rigoroso impegno letterario e il suo rifiuto a una rivista di idee. «Letteratura», diretta da **Alessandro Bonsanti**, e «Campo di Marte» di **Pratolini** e **Gatto**, costituiscono una vera e propria *cultura poetica* e un momento della storia delle nostre lettere che prende il nome di «ermetismo» da una definizione che ne dà il **Flora**. Il termine ha, all'origine, un'intenzione polemica nei confronti dell'incomprensibilità e oscurità di una poesia, che si rifà, attraverso la *revisione delle poetiche tradizionali*, alla *poetica e all'opera dei simbolisti* e in particolare a **Rimbaud**, **Valéry** e ai teorici della poesia pura in genere. Questi *poeti* sono l'espressione della *profonda crisi sociale europea* della seconda metà dell'Ottocento, del senso di «precarietà dell'uomo», del «terrore e della solitudine della sua esistenza» in una natura ostile e difficile da *conoscere* e da *interpretare*. Solo la *poesia* è in grado, a loro avviso, di cogliere la «realtà noumenica delle cose» mediante un «linguaggio assoluto» capace di giungere a una *conoscenza del mondo*, individuale e difficilmente comunicabile. La *parola* acquista un *valore assoluto* di «illuminazione» e rinuncia a ogni *connotazione sociale* per diventare «metafora lirica». Una serie di *innovazioni formali* caratterizza il nuovo linguaggio, dalla *distruzione dei nessi grammaticali* alla *riduzione della sintassi ai modi esclusivi dell'analogia* («mettere in contatto le cose più distanti, maggiore è la distanza, maggiore è la poesia», come scrive **Ungaretti**).

I «lirici nuovi» Questa è in fondo la comune idea di poesia di quegli anni, che trova la sua codificazione nell'antologia di **Luciano**

Anceschi, *Lirici nuovi*. A distanza di tempo, nello stendere la prefazione ad una nuova edizione della fortunata antologia, **Anceschi** riconosce che c'è stato uno spreco di intelligenza per recuperare una «innocenza perduta», e in conseguenza anche «una diminuzione del prestigio e della possibilità della comunicazione diretta per trovare altre forze comunicanti ed emotive»:

Leggevo i poeti e la lettura era partecipazione. Se chiedevo loro una immagine dell'uomo vivente, essi mi rispondevano con l'immagine di un uomo solo, murato, come minacciato da ogni parte, in una condizione estrema di cura esistenziale, in una non-speranza. E non vi era nessuna fiducia reale se non nell'Opera Poetica. Uno stato come questo comportò un modo particolare di trattare la parola: era uno stato introverso, pieno di maschere, in cui l'uomo si celava parlando come da una lontananza perduta. Non bastavano più né le Felici Impressioni di certi Vociani, né l'Impegno Morale o la Ricerca Religiosa di altri Vociani, e nemmeno i Corrotti Lamenti dei Fanciulli Crepuscolari [...] Con una violenza oscura, mai rinnegata, ma sempre dominata, i poeti dovettero necessariamente cercare maniere di discorso indirette, trasposizioni analogiche, e oggettivazioni simboliche. Come poi talora accade in situazioni come queste in cui la poesia ha complesse integrazioni culturali, il linguaggio appariva segreto, chiuso, con sue risorse celate, mentre maniere particolari di filosofia della composizione lo muovevano dall'interno. Così la parola fu inquietamente sollecitata a tendersi in modi imprevisi di traslati e di trapassi, in inconsuete maniere di polivalenze semantiche con giunture sintattiche e processi associativi nuovi, da avviarla a scoperte nello stesso tempo preparatissime e inattese [...] Certo, senza pregiudizio della poesia, ci fu molto uso di Intelligenza per recuperare una Innocenza perduta, e molta Innocenza fu necessaria per ritrovare la forza dell'Intelligenza nel fare. Fu anche una diminuzione del prestigio, e anche della possibilità, della Comunicazione Diretta per trovare altre forze comunicanti ed emotive. Proprio qui sembra che convenientemente si inserisca la nuova ragione della Poetica e della Critica⁴².

⁴² L. ANCESCHI, *Lirici nuovi*, Milano, Mursia, 1964, XIV-XV.

Il respiro europeo dell'ermetismo Anceschi continua in seguito, con la successiva antologia *Lirica del Novecento* e con i suoi saggi, a studiare il *linguaggio della poesia* di quegli anni e a individuarne le istituzioni poetiche, pur conservando la consapevolezza che l'*ermetismo* ha voluto esprimere una certa atmosfera e certe ragioni del *tempo morale*, quello di una «chiusura dell'uomo», di una «crisi della parola che fonda la stessa crisi dell'uomo d'oggi, la crisi dell'uomo murato», dell'«uomo buio», degli «uomini vuoti», in una terra desolata e deserta, in una rugosa e franta realtà, che non riesce a prendere significato. La presenza di **Dino Campana** viene da Anceschi giustificata nell'introduzione alla *Lirica del Novecento*, in ragione della sua capacità di dare alla parola «una potenza nuova», «un battito di sangue esaltato».

Campana si colloca alla fine di un movimento vivo della ricerca e dell'inquietudine; il consolidamento che egli dà alla parola impressionista è ottenuto (quando è ottenuto) solo per forza lirica. Con lui si chiude un tempo e se ne apre un altro⁴³.

L'assunzione di **Cardarelli** poi avviene mediante una esplicita ammissione di Cardarelli medesimo:

La mia lirica non suppone che sintesi. Luce senza colore, esistenze senza attributo, inni senza interiezioni, impassibilità e lontananza, ordini e non figure, ecco quel che vi posso dare.

Onofri vi trova collocazione «non fosse altro che per aver posto in modo diretto il problema dei rapporti *poesia-metafisica* nella *teoria della deformazione lirica* [...] resta di lui lo sforzo dottrinale, un po' macchinoso, forse di fondazione e consolidamento metafisico della parola poetica; e, quanto alla poesia, taluni *felici momenti d'illuminazioni* tese e chiare, di subita evidenza». E quello di **Saba**:

⁴³ L. ANCESCHI, in Anceschi-Antonielli, *Lirica del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1953, XLVIII-XLIX.

Sembra certo che, se pure Saba, per diverse ragioni, si è sempre tenuto estraneo alle ricerche che egli dice di «parole incrociate» della lirica nuova, tuttavia par proprio che egli debba il suo sforzo di rinnovamento al convergere di talune ragioni di gusto e di cultura poetica del tempo [...] Con *Parole* la poesia di Saba, in seguito a una «chiarificazione interiore» (la presupposta autobiografia!) raggiunge un «illimpidimento della forma», e trova modi nuovi di parola leggera, libera, di straordinaria scioltezza, in esatto equilibrio tra la musica e le figure⁴⁴.

Così, nel ricostruire le vicende della parola poetica del Novecento, **Anceschi** va individuando le diverse «lezioni» di **Leopardi**, quella «intimista» di **Saba**, di umanista e di «maestro di stile» di **Cardarelli**, la figura di un **Leopardi** «uomo buio», anticipatore delle inquietudini straordinarie dei nostri anni, un **Leopardi** «europeo» come voleva **Ungaretti**. Un **Leopardi** che contrappone al vagheggiamento, all'idillio storico e umanistico della parola, «il senso di una parola storicamente autentica, niente affatto pacificata, consapevole di questa nostra epoca così a nudo tragica, che gioca il tutto per tutto, e in cui dovere e libertà si sono in noi fatti nemici, e nemici così crudeli [...]». La *forma ungarettiana* appare perciò ad **Anceschi** quella che «nella maggiore risolutezza, ha riassunto in sé il senso delle più radicali ricerche del tempo». La forma, in **Ungaretti**, sembra rifiutare ogni alterazione della situazione; e in *Allegria* «l'identità fra l'organismo di parole», in cui vive la poesia e la realtà della storia sembra così, per la prima volta, stabilita nel nostro paese, nel nostro tempo». La via di **Montale** è, invece, la via della «negazione»:

L'uomo deserto... il mondo senza significato... il nulla in cui viviamo... questa materia oscura dell'uomo d'oggi senza miti viene assunta da Montale con una tale concentrata forza interiore, con una così acuta e fulminea percezione della verità del tempo, con una così energica capacità di dare ai pensieri figure di emblemi, che egli fu subito una delle voci più significative, un poeta

⁴⁴ L. ANCESCHI, in ANCESCHI-ANTONIELLI, *Lirica...*, LXII e LXIII.

che, venendo dal cuore del tempo, vince il tempo, va oltre il tempo, il segno di una situazione... Montale recupera, sì, una materia cara a Sbarbaro, ma la esalta per forza morale e d'arte, accresce l'autorità del verso, rafforza i simboli, e libera il dettato dai compiacimenti di una soggettività troppo Particolare⁴⁵.

Una difesa nella direzione della *comunicazione* è altresì quella di **Luzi**, che confrontando l'operazione di definizione e riscoperta dell'*uomo* in senso critico, attesta delle «grandi coscienze straordinariamente attive» dei poeti del Novecento rispetto alla dimensione umana rivelata dall'età dannunziana e pascoliana e afferma che l'*ermetismo* non solo non rifiuta di parlare, ma vuole «se mai dire troppo, non accettando neppure i limiti tradizionali del domicilio riservato dell'arte».

Letteratura e impegno civile Di contro a questo punto di vista sta quello del **Romanò** che qui si assume come esemplare di una posizione che basandosi sull'esperienza ideologica di *matrice gramsciana (intellettualismo organico, formazione e impegno civile e politico degli intellettuali)* parla di arresto di uno sviluppo rispetto alla funzione indicata dal romanticismo manzoniano e milanese.

Il Novecento porta [...] a maturazione i germi che nessuno dei movimenti del diciannovesimo secolo aveva potuto pienamente sviluppare: non il primo Romanticismo manzoniano e milanese, non quello della generazione di mezzo [...] Il grave ritardo che in tal modo si verifica può dar ragione per assurdo del fatto che la letteratura del Novecento si esprime in forme linguistiche di una purezza a volte sublime, quasi intuendo che anche la mancanza di un coerente svolgimento culturale contribuisce a rendere più profonda la solitudine, più ardua e privilegiata la comunicazione, più grave la responsabilità della parola, e comunque riallacciandosi metastoricamente ai grandi maestri della perfezione formale, dal Petrarca al Leopardi. Il senso di questo duplice disagio, sociale e culturale, trova forse la sua manifestazione più alta nella liri-

⁴⁵ L. ANCESCHI, in ANCESCHI-ANTONIELLI, *Lirica...*, LXXI, LXXII e LXXV.

ca di Montale, che lo traduce in un organismo poetico complicato e profondo, interpretando con l'integrità di una disperazione che tocca la sostanza morale del tempo, il dramma senza uscita già visibile nei moralisti vociani e sul quale la guerra e il fascismo avevano inchiodato la classe intellettuale italiana⁴⁶.

Un giudizio condiviso da quanti si sono assunti nel dopoguerra il compito di *rinnovare ideologicamente* la poesia, e che è in perfetta antitesi, per citare un esempio, con quello dell'Antonielli, non privo di risvolti veritieri:

La poesia italiana del Novecento non è più soltanto italiana. Conta fra i suoi diretti precedenti la poesia francese di Mallarmé e di Rimbaud, presenta stretti rapporti con quella di Apollinaire e di Paul Valéry, collabora con la surrealista francese alla formazione d'un complessivo clima politico europeo, risente delle concezioni e dell'opera di complesse figure come Ezra Pound e T.S. Eliot e insieme presenta affinità con la contemporanea poesia spagnola [...] La grande importanza del fenomeno ci sembra consistere principalmente in questo: che a parte gli esemplari isolati delle grandi personalità del Sette e dell'Ottocento, la cui isolabilità culturale non è stata forse senza peso nella concezione crociana della storia letteraria come serie di monografie, era da secoli che in Italia non si aveva più un diffuso moto spirituale e artistico perfettamente contemporaneo ai più avanzati moti della cultura europea, una partecipazione così diretta alla vita dell'Europa⁴⁷.

Quanta vitalità vi sia invece in questa cultura di *matrice gramsciana* traspare anche dalle parole con cui della nuova produzione se ne condannano gli aspetti ritenuti ambigui:

[...] quel fondamentale bisogno di evasione, ora nell'onirico e nell'arbitrario, ora in una sorta di misticismo musicale; o, per contro, quell'amaro raccon-

⁴⁶ A. ROMANO, *Discorso degli anni Cinquanta*, Milano, Mondadori, 1965, 21.

⁴⁷ S. ANTONIELLI, *Dal decadentismo al neorealismo*, in *Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956, 908.

tarsi, quell'autobiografismo «di pena», esasperato e sordo, proprio dell'uomo *déraciné* rispondevano sì all'esigenza di isolamento e di protesta nei confronti dello spettacolo di lassismo, di corruzione e di retorica, recitato dalla società ufficiale; ma nello stesso tempo mascheravano un'insidia più sottile: il raffinato stordimento della noia, l'agnosticismo, l'esaltante illusione della solitudine. L'ermetismo costituisce in questa direzione l'esperienza culminante: rendendo normativo il *dédain* dell'artista decadente verso la società, cristallizzava la frattura e svuotava nelle spirali della sua inarticolata sintassi ogni desiderio e speranza di conoscere, di possedere e di modificare la storia.

I critici militanti Una coscienza critica estremamente sottile e acuta accompagna i tentativi di aprire orizzonti inesplorati della coscienza alla poesia, critici come Ugo Ojetti, Giuseppe Antonio Borghese, Adriano Tilgher, Alfredo Gargiulo, Pietro Pancrazi, Emilio Cecchi, Sergio Solmi, Giacomo Debenedetti, Carlo Bo, Oreste Macri, Aldo Borlenghi, Piero Bigongiari, Adriano Seroni, Gianfranco Contini, Mario Luzi, Luciano Anceschi, Enrico Falqui, accompagnano l'intensa attività poetica e narrativa del primo cinquantennio e oltre del Novecento.

Il marxismo e l'arte come «sovrastuttura» Il presupposto di base del *pensiero marxista* è che l'*arte* ha una *genesì storica*; essa nasce storicamente per motivi di *necessità concreta* in un *contesto ben definito*. Questa concezione implica l'impossibilità di dare dell'*arte* una *definizione universale*, una *teoria della letteratura* valida universalmente, e quindi anche l'impossibilità dell'esistenza di una *estetica* intesa come *teoria generale del fenomeno artistico*. Per Marx ed Engels la *produzione artistica* fa parte della *sovrastuttura ideologica* di un dato *periodo storico*. Essa, ancorché attraverso una serie complessa di *mediazioni* e obbedendo a *leggi proprie*, tuttavia dipende dalla *struttura economica* ed è condizionata dai *rapporti di produzione* che determinano a loro volta *rapporti* fra *classi sociali*. Il *modo di produzione* della *vita materiale* condiziona, in generale, il processo *sociale, politico* e *spirituale*. Per Marx non è la *coscienza* degli uomini che determina il loro *essere*, ma è il loro *essere sociale* che determina la loro *coscienza*. L'*arte* e la *filosofia* sono, dunque, strettamente dipendenti dalle *condizioni materiali* di *esistenza*; la *letteratura* è una sorta di «*coscienza relativa*» in

quanto vive in stretta relazione da una parte con il *sistema sociale* entro cui si genera – risultandone essere, in quanto *opera d'arte*, il *prodotto* più raffinato – dall'altra con l'*orientamento ideologico* dei suoi *produttori*. L'*opera d'arte* è, dunque, *razionalità* (non è né *sentimento* né *fantasia*). Essa è *espressione* del *contenuto storico*. L'*uomo produttore* (e quindi anche l'*artista*) è per **Marx** il *fattore determinante* del corso della *storia*, il *senso* stesso della *storia*. Egli, *prodotto* delle *condizioni materiali* di vita a cui è legato, è nel contempo in grado (in quanto *produttore* di quelle *condizioni*) di modificarle, sovvertirle. Con il cambiamento della *base economica* si trasforma la *sovrastruttura*. Il *lavoro artistico*, quindi, è da un lato un'*operazione ideologica*, dall'altro però, *agendo* nella *realtà storica* e *risultandone determinata*, esprime un *reale contenuto cognitivo* e un valore di *verità*. La grande questione risiede nella deriva *positivista*, *meccanicista* e *determinista* di una *teoria* che a un certo punto non tiene più conto delle *complesse mediazioni* che esistono tra *arte* e *società*, prima di tutto perché l'*autonomia* della prima rende *ab imis* non meccanico il rapporto tra i due universi, come non meccanici e non pre-determinati sono i *rapporti* di *causa-effetto* che ne deriverebbero. Anche se lo stretto legame tra la *produzione delle idee* e la *vita materiale* non deve essere inteso come l'accettazione da parte di **Marx** di una visione meramente *deterministica* e *meccanicistica* della *storia* (per una cattiva lettura della sua opera non infrequenti in tal senso sono stati i fraintendimenti e le semplificazioni), tuttavia è pur vero che la «*sovrastruttura*» tende di per sé ad escludere ogni *autonomia* degli *elementi* che costituiscono l'*opera* e nega loro ogni *possibilità di storia* o di *sviluppo autonomo* che non sia collegato allo *sviluppo delle condizioni di vita reale degli uomini reali*.

Il Realismo La vera *arte* non può, dunque, non essere *realistica*, in quanto «rispecchiamento» di un preciso *contesto culturale*. Per **Engels** essa è la *riproduzione fedele* di *caratteri tipici* in *circostanze tipiche*. Nella *prospettiva marxiana* ogni *forma* è sempre *forma* di un *contenuto*, e l'*arte realistica* è l'unica in grado di rappresentare le *contraddizioni* della *società capitalistica* e di mettere a confronto con la *realtà* il sistema elaborato dalla *classe dominante* e di denunciarne la *falsità*. **Marx** ed **Engels** respingono tutti quegli *autori* in cui la *contemplazione* prevale sull'*azione*, il *culto della forma* sull'*urgere del contenuto*, la rap-

presentazione degli stati d'animo sulla narrazione di fatti, l'analisi dell'uomo interiore sulla rappresentazione di uomini vivi; viceversa, prediligono tutti gli **scrittori impegnati** di tutte le letterature, e questo si spiega proprio col fatto che dal loro punto di vista la letteratura deve utilizzare le sue *potenzialità di denuncia* per risvegliare la coscienza degli uomini e portarli alla mobilitazione. Anche se, aggiunge Engels, il **realismo** può manifestarsi anche «a dispetto delle *idee* dell'autore».

György Lukács e l'arte come «rispecchiamento» Nato nel 1885 a Budapest, da ricca famiglia ebrea, György Lukács è una delle figure più importanti del marxismo del Novecento. Prima della guerra vive a Berlino e Heidelberg, dove entra in contatto con Simmel e la cerchia di Max Weber, poi si forma nel clima dello *storicismo*, delle *filosofie della vita* e della rinascita del pensiero di Kierkegaard. Nel 1911 pubblica una raccolta di saggi intitolata *L'anima e le forme* e nel 1920 *La teoria del romanzo*. Del 1923 è la sua opera più famosa, *Storia e coscienza di classe* (condannata dall'*Internazionale comunista* perché considerato testo «revisionista») e del 1948 *Esistenzialismo o marxismo?* il saggio con il quale polemizza contro l'*esistenzialismo* di Sartre. Pubblica parecchi scritti tra i quali *La distruzione della ragione* (1954), nonché opere di *estetica* e di *storia letteraria*. Nel 1964 esce *Estetica* e dopo la sua morte, avvenuta nel 1971, viene pubblicata l'opera *Ontologia dell'essere sociale* (1968), con la quale cerca di ripensare il tema della *democrazia* e del *socialismo* in un'ottica nuova, tentando di coniugare *democrazia politica* (liberale) e *democrazia sociale* (socialista). L'apporto culturale di Lukács nel campo della *riflessione sulla letteratura* e sull'*arte* – dove ha fondato una vera e propria *estetica marxista* – è stato notevole, per implicazioni, capacità e virtù espansive. La sua *teoria estetica* si fonda sul concetto di «**rispecchiamento**». La *scienza* e l'*arte* sarebbero due *forme* di *rispecchiamento* della *realtà*. Però, mentre nella *scienza* la *realtà* è rispecchiata nei suoi *tratti universali*, nell'*arte* quel che viene colto è il *tipico*, cioè l'*universale* presente nel *particolare*. La vera *arte* è sempre **realismo** e non va confusa con una *riproduzione fotografica* dell'*oggetto mondo* nella sua *singularità*. L'*arte* è un *prodotto* della *società* ma è altresì e nel contempo il suo **rispecchiamento**. Quanto più l'*opera letteraria* riesce a «**rispecchiare**» le *condizioni sociali* di una data epoca e, nel sorprendere ed afferrare il *tipico*, riesce a rap-

presentare la *realtà* cogliendone in profondità i processi che la dinamizzano – e con essi le numerose *contraddizioni* che la contraddistinguono – tanto più tale *opera* dovrà essere considerata *vera*, e quindi *artistica*, e quindi *valida*, indipendentemente dalla *classe sociale* di appartenenza, dagli orientamenti di pensiero e dalle posizioni politiche dello *scrittore*. Tutto ciò, per Lukàcs, non riescono a fare né l'*arte decadente* né le tante forme espressive di *avanguardia artistica*.

L'«operazione Gramsci» Nell'aprile del 1947 Palmiro Togliatti, segretario del partito comunista italiano, nel tentativo di individuare, nella cultura filosofica della sua epoca, istanze di cambiamento profondo, inaugura una sorta di «operazione Gramsci», che consiste nella presentazione degli *scritti* di Antonio Gramsci (1891-1937) posteriori al 1926, e nella divulgazione del suo *pensiero*. Nelle intenzioni di Togliatti le opere dell'intellettuale sardo (fino ad allora ai più sconosciute) dovevano costituire il *fondamento ideologico e politico* della nuova operazione di *rinnovamento culturale e filosofico* degli *intellettuali comunisti*. Nel 1947 la casa editrice torinese Einaudi pubblica le *Lettere dal carcere* e tra il 1948 e il 1951 i sei volumi dei *Quaderni del carcere* («la selezione avviene sempre con la “sapiente regia” – scriverà Garin – di Togliatti»)⁴⁸. I volumi dei *Quaderni* con tutto il patrimonio di idee e di intuizioni politiche in essi contenuti (*Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*; *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*; *Risorgimento*; *Note sul Machiavelli, sulla politica e lo Stato moderno*; *Letteratura e vita nazionale*; *Passato e presente*) in pochi anni eserciteranno nella cultura italiana una straordinaria influenza e contribuiranno «a evitare quell'isolamento della cultura di sinistra rispetto alla restante cultura italiana, isolamento tanto temuto da Togliatti»⁴⁹. Straordinaria sarà, per altro, la diffusione del *pensiero gramsciano* nel mondo. Le sue opere, tradotte in Europa come in America Latina, nei paesi di lingua anglosassone come in quelli

⁴⁸ F. RESTAINO, *Il dibattito filosofico in Italia (1925-1990)*, in N. ABBAGNANO, *Storia della filosofia, Il pensiero contemporaneo: il dibattito attuale* – 9, (a c. di) G. FORNERO – F. RESTAINO, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006, 420.

⁴⁹ Ivi, 424.

dell'estremo Oriente, saranno tra le più citate nella letteratura internazionale, a testimonianza della immensa presenza intellettuale del grande pensatore.

Letteratura e vita nazionale In carcere Antonio Gramsci inizia una *revisione critica* di tutta la *tradizione culturale italiana* ed esamina criticamente i *contributi teorici* più importanti del periodo, e in modo particolare *La teoria del materialismo storico* di Bucharin. Attraverso la *critica dello storicismo idealistico* di Croce e di alcune forzature proprie del *positivismo* e del *materialismo meccanicistico* nel *marxismo* (quali risultano appunto dal saggio di Bucharin), Gramsci concentra la sua riflessione su alcune questioni fondamentali quali la *storicità* della *realtà economico-sociale e politica*, il rapporto *filosofia-storia* e *filosofia-politica*, il concetto di *blocco storico*, la nozione di *egemonia*, i nessi *ideologia-scienza* e *teoria-prassi*. La penetrazione nella cultura italiana di Gramsci *teorico e critico* della *letteratura* avviene invece intorno ai temi del *realismo* e a quelli della necessità di una *letteratura nazional-popolare*. La sua *riflessione estetica* si inserisce così sulla linea della *critica marxista* con la pubblicazione postuma di *Letteratura e vita nazionale* (1950), lì dove fornisce quella «trattazione critica e spassionata» di questioni come l'*unità della lingua*, il nesso *arte-vita*, la questione del *romanzo popolare*, la *riforma intellettuale e morale*, il *folclore* (da intendersi non come elemento «pittresco» ma semmai come «concezione del mondo e della vita», implicita in determinati strati della società). In nome di un più approfondito confronto tra *produzione artistica* ed *etica, società, economia e storia* egli auspica un ritorno alla *lezione desanctisiana* che rappresenterebbe «il tipo di *critica letteraria* proprio della *filosofia della prassi*» (così si configura per lui il *marxismo*, come *teoria di rapporti reali* che si traduce in *azione*; la *teoria* in quanto ha un legame vivente con la *prassi*, è «ideologia organica»). Il ritorno a De Sanctis, pur mantenendo un *dialogo* ininterrotto con la filosofia di Croce, avviene soprattutto sul terreno della *letteratura* come *impegno civile* e come *inscindibilità* di *contenuto* e *forma*. Posto il principio che nell'*opera d'arte* si debba indagare solamente il *carattere artistico*, non è detto che contestualmente non si ricerchino anche la «massa di sentimenti» e l'«atteggiamento verso la vita» che attraversano l'*opera* stessa. Un'*opera d'arte* è «tanto più 'artisticamente' popula-

re quanto più il suo *contenuto morale, culturale, sentimentale* è aderente alla *moralità*, alla *cultura*, ai *sentimenti nazionali*, e non intesi come qualcosa di statico, ma come un'attività in continuo sviluppo. L'immediata presa di contatto tra *lettore* e *scrittore* avviene quando nel *lettore* l'unità di *contenuto* e *forma* ha la premessa di unità del *mondo poetico e sentimentale*: altrimenti il *lettore* deve incominciare a *tradurre* la *'lingua' del contenuto* nella *sua propria lingua*: si può dire che si forma la situazione come di uno che ha imparato l'inglese in un corso accelerato Berlitz e poi legge **Shakespeare**; la fatica della *comprensione letterale*, ottenuta con il continuo sussidio di un mediocre dizionario, riduce la *lettura* a un *esercizio scolastico pedantesco* e nulla più⁵⁰. Per **Gramsci** due scrittori possono rappresentare lo stesso *momento storico-sociale*, «ma uno può essere *artista* e l'altro un semplice *untorello*». Egli riconosce, infatti, che un'*opera* sarà *bella* non solamente in virtù del suo «contenuto morale», ma per la *forma* con la quale quel *contenuto* si palesa: «ciò che si esclude è che un'*opera* sia *bella* per il suo *contenuto morale* e *politico* e non già per la sua *forma* in cui il *contenuto astratto* si è fuso e immedesimato»⁵¹.

Gramsci l'eretico Gramsci confuta la *teoria del rispecchiamento* (in quanto fa notare come di un medesimo momento storico si possono avere *rappresentazioni* differenti), distingue tra *giudizio estetico-letterario* e *giudizio ideologico-politico* e auspica desanctisianamente una *letteratura nazional-popolare*, fortemente connotata a livello *etico-politico*. Il *marxismo* che egli si trova dinanzi è dominato da un'impostazione di tipo *positivistico* e *deterministico*. Secondo questa lettura il *materialismo storico* diviene una specie di *scienza* e la *storia* si tramuta in un *processo oggettivo*, retto da leggi incontrovertibili che prima o poi vedranno il trionfo del *socialismo*. Secondo una *visione dinamica*, **Gramsci** rivede in profondità questa teoria e rivaluta il ruolo dei *soggetti storici (intellettuali e partiti)* e la loro *azione cosciente*, riconoscendo il fatto che i *processi storici* non siano automatici ma vadano

⁵⁰ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1979, 11 e 27-8.

⁵¹ A. GRAMSCI, *Letteratura...*, 11.

sempre governati e saputi governare. Egli, dunque, minando le fondamenta di un *impianto teorico e ideologico* fondato sul meccanico nesso *struttura-sovrastuttura*, di fatto contravviene all'*ortodossia marxista* (quanto meno quella di *matrice positivistica* operata dalla Seconda Internazionale). Gramsci respinge, infatti, qualsiasi concezione *determinista* della *storia* che pretende di *legare meccanicamente* la *produzione artistica* e delle *idee* alla dinamica dei *rapporti di produzione* e alla *vita materiale* di un popolo. L'intellettuale sardo comprende a fondo le *complesse mediazioni* che esistono tra *arte* e *società* e riconosce ampia *autonomia* al *fatto artistico*. La sua capacità di calare criticamente la *tradizione di pensiero* e il *patrimonio di idee* del *marxismo* entro le *coordinate storiche e culturali italiane*, lo fanno pensatore originale e innovativo.

La centralità della cultura Rivalutare il ruolo dei *soggetti storici* (*intellettuali e partiti*) e la loro *azione cosciente* per *trasformare* la *società* in senso *rivoluzionario*, significa per Gramsci porre al centro della politica la *questione culturale*. La *funzione politica* della *cultura*, come *azione concreta* nella *società* e come *motore della storia*, non risiede nella *propaganda* ma nell'*educazione delle masse* per l'*emancipazione* e la *liberazione culturale* delle *classi subalterne*. Per questo la *scuola*, secondo Gramsci, riveste un *ruolo centrale*. Si deve avere, oltre che una *cultura umanistica*, anche una *cultura scientifica*. Occorre puntare su una *scuola istruttiva*, ma soprattutto *formativa della personalità*. L'*allievo* non è un recipiente da riempire. Egli partecipa attivamente al *processo educativo* solo se la *scuola* non risulta essere separata dalla *vita*.

Per una letteratura nazional-popolare Gli spunti sulla necessità della creazione di un'*arte nazional-popolare* capace di corrispondere ai bisogni delle *masse popolari*, maturano in lui dalla convinzione, figlia della sua concretezza, che le *idee* nascono dallo *sviluppo storico del reale*, ne sono in qualche modo l'*espressione*, ma nel contempo possono avere il potere di modificare la *storia*. Ancora oggi si discute di un *modello storiografico nazionale ottocentesco* come quello *desanctisiano*. Un *modello* che ha potuto rendere conto dell'avvenuta unità dello Stato italiano; unità raggiunta dopo secoli di *divisioni* e *particolarismi*, non per il concorso di un pensiero e di un'azione di orientamento fe-

deralista, ma per un'operazione *dinastica*, calata dall'alto. Si discute di un *modello* la cui forza *centripeta* è ancora, nonostante tutto, fortissima, mentre la *spinta centrifuga, anticentralistica* è, per converso, pressante e urgente. Gramsci, a un certo punto auspica un rinnovato interesse da parte degli *intellettuali* per una *letteratura nazional-popolare*, la cui assenza avrebbe costituito, a suo giudizio, uno dei grandi limiti dello *sviluppo storico* della *letteratura* e della *cultura italiana*.

Popolo-nazione e classe subalterna In Italia, scrive il pensatore sardo, – a differenza della lingua tedesca, francese, russa e delle lingue slave in genere, dove «*nazionale*» e «*popolare*» sono sinonimi («*volkisch*») – il termine *nazionale* «ha un significato *molto ristretto ideologicamente* e in ogni caso non coincide con 'popolare', perché gli *intellettuali* sono *lontani dal popolo*, cioè dalla 'nazione' e sono invece legati a una *tradizione di casta*, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico *popolare* o *nazionale* dal basso: la *tradizione* è 'libresca' e *astratta* e l'*intellettuale tipico moderno* si sente più legato ad **Annibal Caro** o **Ippolito Pindemonte** che a un *contadino pugliese* o *siciliano*. Il termine corrente 'nazionale' è in Italia legato a questa *tradizione intellettuale* e *libresca*, quindi la facilità sciocca e in fondo pericolosa di chiamare 'antinazionale' chiunque non abbia questa concezione archeologica e tarmata degli interessi del paese»⁵². Il confronto del *modello desanctisiano* con le *teorie estetiche crociane* e successivamente con *quelle gramsciane*, risulterà essere uno dei temi del dibattito critico in Italia almeno sino agli anni Settanta. Molti parleranno della *via nazionale al socialismo* proposta proprio sulla linea della triade **De Sanctis-Croce-Gramsci**. Una *lettura gramsciana* che, però, in buona parte ha frainteso lo stesso pensiero di **Gramsci** e principalmente il suo concetto della *popolarità della letteratura*; concetto che discendeva dalla questione posta dal manzoniano **Ruggero Bonghi** del perché la *letteratura non fosse popolare in Italia*. Una domanda sulla quale lo stesso **De Sanctis** aveva riflettuto, proprio perché la sua *formazione romantica* lo aveva indotto a pensare ad un allargamento della cultura

⁵² A. GRAMSCI, *Letteratura...*, 127-8.

al *nuovo pubblico* e a ritenere che i *letterati* e gli *intellettuali italiani* sarebbero stati capaci di identificarsi con la *nazione* e con il *popolo*. Una richiesta legittima che anche Gramsci fa propria ampliando la sua riflessione verso i problemi concreti della *circolazione culturale* e degli *intellettuali* che dovevano essere *organici* alla propria *classe*.

L'intellettuale organico Gramsci parte dalla convinzione che il *proletariato* possa diventare *classe egemone* e di governo nella misura in cui riesca a ottenere il consenso delle *masse contadine* (sistema di *alleanze di classi*) affrancandole dal *controllo* e dal *dominio* della *borghesia*. E poiché il *contadino meridionale* è legato al grande *proprietario terriero* per il tramite dell'*intellettuale*, la *conquista degli intellettuali* diventa una questione decisiva nella conquista del *potere*. Il *potere* non deve essere *dominio*, ma *egemonia*, ossia capacità di orientamento *culturale, intellettuale e morale*. Conquistare il *potere* vuol dire, prima di ogni cosa, occupare i gangli vitali della società civile, le «casematte dello Stato», le istituzioni formative e informative (scuole, università, sindacati, stampa), che «inculcano» nelle menti delle *masse popolari* i *valori* della *classe borghese*. Certamente egli pensa alle *classi subalterne* ma soprattutto al rapporto che gli *intellettuali* dovrebbero stabilire con le *forze sociali, politiche ed economiche* di cui sono espressione. O meglio, se da una parte egli guarda alla *lotta di classe*, come *speranza e utopia*, dall'altra di fatto pensa a *intellettuali*, soprattutto meridionali, capaci di farsi interpreti di *situazioni concrete, locali e nazionali*, in cui inserire il lievito di un *socialismo* capace di realizzare il grande sogno romantico dell'emancipazione dei popoli. **Benedetto Croce** è, a suo giudizio, colui che distacca «gli *intellettuali radicali* del Mezzogiorno dalle *masse contadine*, facendoli partecipare alla *cultura nazionale ed europea*, e attraverso questa cultura li fa assorbire dalla *borghesia nazionale* e quindi dal *blocco agrario*». Nel *pensiero gramsciano*, quindi, gli *intellettuali* assumono un *ruolo centrale*. Essi sono visti come l'insieme dei *quadri dirigenti* che *elaborano* e *trasmettono le idee-guida* nei vari ambiti della vita sociale e politica. Secondo Gramsci tutti gli uomini sono *intellettuali*, ma non tutti gli uomini hanno nella società la *funzione di intellettuali*. Tutti gli uomini sono *intellettuali* nel senso che non è data *attività umana* senza apporto *intellettuale* e non esiste *homo faber* senza *homo sapiens*, e viceversa. La *cultura della ma-*

no è sempre il risultato di una elaborazione intellettuale e messa in essere di *saperi*. Per altro «ogni uomo, all'infuori della sua *professione*, esplica una qualche *attività intellettuale*, è cioè *filosofo, artista, uomo di gusto*, partecipa di una *concezione del mondo*, ha una *consapevole linea di condotta morale*, quindi contribuisce a sostenere o a modificare una *concezione del mondo*, a suscitare nuovi modi di pensare»⁵³. Quando Gramsci distingue tra *intellettuali* e *non-intellettuali*, dunque, si riferisce alla *funzione sociale* della *categoria professionale* (lui stesso ammette che i *non-intellettuali* in realtà non esistono, così come antropologicamente non esiste l'*uomo incolto*) L'*intellettuale* può, infine, pretendere di rappresentare il *popolo* solo quando il rapporto è fondato su di un'*adesione organica* in cui il *sentimento-passione* diventa *comprensione* quindi *sapere*.

Dal sapere al comprendere al sentire: il «blocco storico» Nel volume *Il materialismo storico* Gramsci precisa meglio il rapporto tra *intellettuali* e *popolo*, trattando del passaggio dal *sapere*, al *comprendere*, al *sentire*, e viceversa, dal *sentire* al *comprendere*, al *sapere*. L'elemento *popolare sente*, ma non sempre *comprende* o *sa*; l'elemento *intellettuale sa*, ma non sempre *comprende* e *sente*. L'*errore* dell'*intellettuale*, a suo giudizio, consisterebbe nel credere che si possa *sapere* senza *comprendere* e soprattutto senza *sentire* ed *esser appassionato* (del *sapere in sé* e dell'*oggetto del sapere*). Questo *errore* condurrebbe gli *intellettuali* al *filisteismo*, al gretto e retrivo *conformismo*, a costituire solamente una *casta di pedanti*. L'eccesso opposto (il *sentire* senza *comprendere* e *sapere*) invece, condurrebbe al «settarismo» e alla «passione cieca». L'*errore dell'intellettuale* consisterebbe, inoltre, nel credere che egli possa essere tale se *distinto separato* dal *popolo*, cioè senza *sentire* le sue «*passioni elementari, comprendendole* e quindi *spiegandole* e *giustificandole* nella *determinata situazione storica*, e *collegandole dialetticamente alle leggi della storia*, a una *superiore concezione del mondo, scientificamente e coerentemente elaborata*, ossia il '*sapere*'; non si fa politica-storia senza questa *passione*, cioè senza questa *connessio-*

⁵³ A. GRAMSCI, *Gli intellettuali*, Roma, Editori Riuniti, 1979, 21.

ne sentimentale tra *intellettuali* e *popolo-nazione*. In assenza di tale nesso i rapporti dell'*intellettuale* col *popolo-nazione* sono o si riducono a rapporti di ordine puramente *burocratico, formale*; gli *intellettuali* diventano una *casta* o un *sacerdozio* (così detto *centralismo organico*). Se il rapporto tra *intellettuali* e *popolo-nazione*, tra *dirigenti* e *diretti*, tra *governanti* e *governati*, è dato da una *adesione organica* in cui il *sentimento-passione* diventa *comprensione* e quindi *sapere* (non meccanicamente, ma in *modo vivente*), solo allora il rapporto è di *rappresentanza*, e avviene lo scambio di elementi individuali tra *governati* e *governanti*, tra *diretti* e *dirigenti*, cioè si realizza la *vita d'insieme* che sola è la forza sociale, si crea il '*blocco storico*'»⁵⁴. L'*intellettuale organico* deve essere portatore, quindi, di una *cultura nazional-popolare*, che rappresenta il *cemento* del rapporto tra *governanti* e *governati*. Perché, si chiede Gramsci, il *popolo* ha avuto nel Risorgimento una parte marginale, così che l'*unificazione italiana* si è caratterizzata come «conquista regia», e non come prodotto popolare?

Funzione centrale del partito comunista Le *classi sociali* sono portate a formare e a costruire i propri *intellettuali organici*. Il modo di elaborare la propria categoria di *intellettuali organici* passa attraverso il *partito politico*. Il *partito politico* rappresenta, dunque, per tutti i gruppi, il *meccanismo* che nella *società civile* compie la stessa funzione che compie lo Stato, ossia procura la *saldatura* tra *intellettuali organici* di un dato gruppo e *intellettuali tradizionali*. L'*intellettuale organico* delle *classi subalterne* è, secondo Gramsci, il *partito*, che, rappresenta gli *interessi* della *classe lavoratrice* e si configura come *guida politica, morale ed ideale*. Per questa sua capacità di rappresentare i *bisogni popolari*, egli definisce il *partito comunista* «moderno Principe», non individuo concreto, quindi, ma organismo entro cui si concreta la volontà collettiva delle classi subalterne verso un supremo fine politico⁵⁵.

⁵⁴ A. GRAMSCI, *Passaggio dal sapere al comprendere, al sentire e viceversa, dal sentire al comprendere, al sapere* (Q. XI) in, *Il materialismo storico*, Roma, Editori Riuniti, 1979, 144-5.

⁵⁵ F. SANGUINETI, *Gramsci e Machiavelli*, Bari, Laterza, 1981.

L'età contemporanea - Il secondo Novecento

Politica e cultura: gli equivoci dell'impegno A posteriori si deve constatare che nonostante le *poetiche dell'«impegno»*, la *poesia* e la *letteratura* non sono state in grado in Italia di *rinnovarsi* e di giungere a risultati di vera rottura. Anzi, proprio per certe impazienze, si registra piuttosto un'avanzata – sia pure sulla base di esperienze nuove e aperte a problematiche più ricche – proprio di quegli *scrittori* e di quei *poeti* che si sono formati fra le due guerre e che hanno compiuto il loro apprendistato su ben precisi *codici linguistici*. La guerra, certamente, dissolve il clima di *sfiducia nella comunicazione*, di secessione e di protesta inibita che è stato alla base dell'esperienza *ermetica*, ma ciò che segue è il passaggio brusco al polo opposto, verso un'eccessiva *fiducia nella comunicazione*, verso un diverso modo di intendere la *letteratura* che si fonda su un *ritorno alla realtà* privo di *strumenti gnoseologici e critici* adeguati, e che porta il *discorso letterario* ad *intransigenti prese di posizione morali e politiche* difficili da attuare, in maniera efficace, sul piano della *scrittura*. È un momento di *generosi entusiasmi*, di *atti di fede politica*, di *volontà di impegnarsi sul piano sociale*. I problemi appaiono, in quel momento, più facili da risolversi di quanto in effetti non siano. Si ritiene ottimisticamente, nell'euforia, che la *guerra* e la *Resistenza*, in quanto esperienze fondamentali, favorirebbero la costruzione di un *nuovo assetto sociale* che non può che essere invece il risultato di una paziente e intelligente elaborazione culturale e di appropriate scelte morali e politiche. Questo ottimismo porta ad una serie di *equivoci ideologici* relativi al problema della *libertà*, della *democrazia*, della *cultura* e anche, per quel che ci riguarda, della *letteratura*. La sconfitta del fascismo non è definitiva, poiché restano in piedi le strutture che lo hanno prodotto. Il *processo di rinnovamento* auspicato è ben lontano quindi dal risolvere le questioni essenziali che si presentano come antinomiche dei rapporti tra *politica e cultura*, *democrazia e libertà*, e il dibattito, aperto sulla rivista di **Vittorini** «Politecnico», termina con la nota polemica **Vittorini-Togliatti** e con la chiusura della rivista.

L'eredità crociana e la critica storicistica Come abbiamo avuto modo di scrivere in precedenti unità di contenuto, l'*arte* è per **Benedetto Croce** «intuizione pura», sintesi di *contenuto e forma*, *sentimento e immagine*, *creazione spirituale* e *lirica* del poeta, *assoluta*, *metastorica*, «cosmica», distinta dalla *conoscenza razionale* e non riducibile a un *valore morale* o a un fatto *pratico-utilitaristico*. Per buona parte del Novecento – dagli anni Venti sino almeno agli anni Sessanta – l'influenza dell'*estetica crociana* si dimostra fortissima. Le idee di **Croce** permeano a tal punto la cultura italiana (comprese la scuola e l'università), da impedire di fatto agli orientamenti della *critica europea e americana* di attecchire e di diffondersi. La sua *presenza*, soprattutto nell'ambito della *critica letteraria*, è capillare ed egemonica e si palesa in forme diverse e secondo indirizzi di studio molteplici. Queste *prospettive estetiche e critico-letterarie* conoscono diffusione e continuità innanzitutto grazie al lavoro di studiosi di grande valore (**Momigliano**, **Flora**, **Russo**, **Binni**, **Sapegno**, **Petrini**). Orientamenti ed «esercizi critici» che partono da aspetti diversi del *pensiero crociano* e che con maggiore o minore successo a loro modo lo sviluppano. Tra i continuatori, ad esempio, qui si ricordano **Attilio Momigliano** (1883-1952), autore di un celebre *Saggio sull'Orlando Furioso* (1933-35), portato al *soggettivismo critico* e a una lettura fondamentalmente *impressionistica dei testi*, e **Francesco Flora** (*Storia della letteratura italiana*, 1940), che assolutizza il pensiero estetico del filosofo abruzzese nell'«orfismo della parola». Entrambi accentuano i concetti di *autonomia dell'arte*, di *visione «cosmica» e metastorica*, non disdegnando il culto del *frammento poetico*. Un altro filone di critici di *formazione crociana*, allontanandosi dal sentiero tracciato dal maestro, si attesta invece su una linea fondamentalmente *storicistica*, volta al recupero della «storicità» dell'*opera d'arte* e del suo «farsi». L'*opera letteraria* è prevalentemente concepita come un *prodotto sociale* che deve incarnarsi continuamente nella *storia*. La sua comprensione, quindi, può avvenire solo se essa sarà situata nel giusto *contesto storico*, calata nel proprio reticolo di relazioni culturali, politiche e sociali, come risultato della libera creatività dell'*autore* ma anche dei *codici culturali* della *società* entro cui si genera l'*opera* stessa. Tra i critici di un tale orientamento si ricordano **Luigi Russo** (1892-1961), per il quale «la poesia è un fiore che va a fiorire in cielo, ma il poeta ha le sue radici

sulla terra, appartiene sempre a un secolo, a un'età particolare, a una determinata civiltà, a un gusto, a una corrente, a una poetica» (tra i saggi più famosi: *Giovanni Verga*, 1920; *I personaggi dei Promessi sposi*, 1956; *Lecture critiche del Decameron*, 1956; *Carducci senza retorica*, 1957), **Walter Binni** (1913-1997), allievo del **Russo**, che sviluppa con rigore le *implicazioni storicistiche* del concetto di *poetica* «depurandola da tutte le *incrostazioni crociane* presenti ancora in **Russo**» (*La poetica del decadentismo*, 1936; *La protesta di Leopardi*, 1973; *Monti poeta del consenso*, 1982), **Natalino Sapegno** (1901-1990), che sensibile alla *lezione gramsciana* si pone nell'ottica di un recupero della metodologia del **De Sanctis**, l'unica di preservare l'*autonomia* dell'opera d'arte pur nella necessità di calarla nel contesto storico e culturale. Di lui si ricordano il famoso *Compendio di storia della letteratura italiana* (1936-43) e il commento alla *Divina Commedia*, oltre importanti studi sul Trecento, Manzoni e Leopardi.

La critica marxista e sociologica in Italia La penetrazione nella cultura italiana di **Gramsci** teorico e critico della *letteratura* si verifica, come è stato già scritto, a partire dagli anni Cinquanta. Gli aspetti del suo *pensiero* che godono di maggior fortuna sono quelli relativi alla *formazione dei gruppi intellettuali*, alla teoria di un'*arte nazionale-popolare* e alla diffusione dei «*miti*» *letterari* nella società contemporanea. Aspetti che non di rado corrispondono più a suggestioni di *gusto realistico* e a *sollecitazioni politiche* proprie della contingenza storica che a un'approfondita *riflessione estetica*. In ambito di *critica* e di *teoria letteraria* si individua una linea *ideologica* e *critica* **De Sanctis-Croce-Gramsci**, su cui convergono artisti e critici di *formazione crociana*. Contemporaneamente la *teoria del realismo* si presenta come una *metodologia critica* prevalentemente *ideologico-contenutistica*, che privilegia il *contenuto progressivo* dell'*opera d'arte*. In questa attività che comprende sia gli esponenti della *critica marxista* che di quella *sociologica*, si segnalano: **Carlo Salinari**, **Carlo Muscetta**, **Galvano Della Volpe**, **Giuseppe Petronio**, **Antonello Trombatore**, **Sebastiano Timpanaro**, **Romano Luperini**, **Cesare Luporini**, **Cesare Cases**, **Franco Fortini**, **Edoardo Sanguineti**, **Arcangelo Leone De Castris**, **Vitilio Masiello**, **Vittorio Spinazzola**. Critici che in modi diversi nel loro *lavoro speculativo* fondono le suggestioni dello *storicismo desantisianiano*, il suo

impegno per un'arte intesa come *conoscenza formata della realtà*, con l'impegno di una *critica militante* che mira a favorire la creazione di una *letteratura «genuinamente» realistica*, capace cioè di interpretare i *movimenti progressivi* della *realtà* e della *storia*. In questo modo i temi della *critica militante* e della *lotta ideologica* per una *cultura progressiva* spesso si confondono. Per altro il ritorno all'ordine paradossalmente produce la ripresa da una parte della *concezione crociana* e dall'altra di quella *gramsciana* nella versione riduttiva e strumentale della *discriminante di classe*. Tutto ciò finisce per attivare, nel *sistema letterario nazionale*, dinamiche di *esclusione* se non di chiusura e marginalizzazione (anziché di *inclusione*, apertura e integrazione) dei *testi* e degli *autori* considerati eccentrici o *altri* rispetto a vecchi criteri distintivi e a discutibili meccanismi di organizzazione del *sistema letterario* medesimo. Eppure il *modello storiografico desanctisiano*, a confronto con la *concezione estetica crociana*, che pure pretendeva di continuarlo per *sottrazione* – lasciando emergere dal tessuto storico soltanto *monografie* di singoli autori – poteva ancora consentire un ampliamento del *sistema*, dando maggiore spazio alla *circolazione letteraria* nella sua diversità e multiformità culturale. Una lettura meno strumentale di Gramsci avrebbe forse potuto segnare una svolta e aprire una fase di allargamento di tale *concezione storiografica* alla *nazione* in senso *orizzontale* e *verticale*, e sollecitare una *storia* dei *gruppi intellettuali* e delle *comunità* di cui essi stessi erano espressione. Pier Paolo Pasolini, ad esempio, riprendendo il discorso iniziato dal Pascoli (dal programma dell'«Academiuta» pubblicato sul primo numero dello «Stroligut» del 1945 – dove è contenuta una fondamentale dichiarazione di *sperimentalismo linguistico e letterario* – alla *eversività plurilinguistica* di impronta continiana delle due antologie di *poesia dialettale* e di *La meglio gioventù*, sino a *Le ceneri di Gramsci* – opera che segna una svolta innovatrice nell'ambito della poesia italiana, allontanandosi tanto dal solco della *tradizione postermetica*, quanto dall'imperante clima culturale del *neorealismo*) si fa interprete, soprattutto da *scrittore* e da *cinasta*, di questa *apertura antropologica* verso il «quarto stato», verso i *dialetti*, verso le *minoranze linguistiche e culturali*. Con questo ulteriore orientamento, egli intende rileggere i *miti classici* e rivisitare le *culture* dei *popoli mediorientali* a cominciare dalle *Mille e una notte*. Rispetto alla prima generazione di *critica letteraria marxista*

– Della Volpe (che cerca di coniugare *razionalismo aristotelico, illuminismo settecentesco e materialismo marxista*), Salinari (*Miti e coscienza del decadentismo italiano*, 1960), Petronio (*Parini e l'illuminismo lombardo*, 1961 e *L'attività letteraria in Italia*, 1964), Muscetta (*Realismo, neorealismo, controrealismo*, 1976) – la seconda generazione si divide tra una *linea ortodossa*, di fedele osservanza marxista (De Castris e Masiello) e una linea che prova a coniugare *istanze marxiste* con approcci disciplinari diversi (*semiologici, sociologici, psicanalitici*). In tal senso si distinguono, ad esempio, Romano Luperini (*Verga e le strutture narrative del realismo*, 1976), Cesare Luporini (che passa dall'*esistenzialismo* al *marxismo*) e soprattutto Alberto Asor Rosa, che già in *Scrittori e popolo* (1965) analizza in *termini critici* lo sviluppo di un filone «populistico» nell'ambito della letteratura italiana (mettendo in discussione il *concetto gramsciano* di *letteratura nazional-popolare*), che più tardi, in *Letteratura, testo, società* (1982), rifiuta la lezione desanctisiana, storicistica, per approdare a posizioni vicine alla *sociologia della letteratura* (Jauss, Goldmann) e che, infine, si accosta ad una linea più dionisottiana di *geografia e storia* della letteratura italiana. Altra disciplina molto vicina alla *critica marxista*, è la *critica sociologica* (da distinguere dalla *sociologia della letteratura*) il cui interesse precipuo riguarda l'*interpretazione* delle *opere letterarie* e degli *autori*, alla luce delle conoscenze relative alla *società* e al *contesto storico* in cui tali *opere* nascono e i loro *autori* producono (Cases, Spinazzola). I rapporti tra *società* e *letteratura* «possono essere affrontati da due punti di vista, prendendo cioè la *società* come *punto di partenza* o come *punto di arrivo*, come elemento della *genesì* dell'*opera d'arte* o come sua *destinazione*. Si direbbe a prima vista che chi ha interesse per il primo ordine di problemi dovrebbe averne anche per il secondo e viceversa, ma questo non è del tutto esatto, poiché il processo, diciamo così, di andata, culmina nello *scrittore* e nella sua *opera*, mentre quello di ritorno approda alla *società* nel suo insieme. Di massima c'è quindi da aspettarsi che al *critico* e allo *storico letterario* importi di più il primo processo, al *sociologo* il secondo. [...] Tuttavia, anche per orientarsi in qualche modo in una terminologia alquanto confusa, sarà bene distinguere, chiamando per esempio '*estetica*' e '*critica sociologica*' quelle che partono dalla *società* per spiegare l'*autore* e l'*opera*, e '*so-*

ciologia della letteratura’ quel ramo della *sociologia* che studia il suo *destino sociale*, la sua azione sul *pubblico*»⁵⁶.

La Scuola di Francoforte Ad una *concezione totalizzante*, che muove dal presupposto di una *conoscenza integrale* dei *processi storici* (tipica di alcuni orientamenti di pensiero dei primi decenni del Novecento, compreso quello di *matrice lukácsiana*), si contrappone una *concezione critica e dialettica* del *marxismo* che, oltre al sardo Antonio Gramsci, comprende Walter Benjamin e i principali esponenti della *Scuola di Francoforte*. Il nucleo originario della *Scuola* si forma a partire dal 1922 presso il celebre «Istituto per la ricerca sociale» per iniziativa di Felix Weil. Il primo direttore è un economista, Kurt Albert Gerlach, che però muore precocemente pochi mesi dopo la sua nomina. Gli succedono Karl Grünberg (che aveva fondato una rivista assai importante nel 1910, l'«Archivio per la storia della socialismo e del movimento operaio», alla quale avevano collaborato tra gli altri Lukács e Karl Korsch), Friedrich Pollock e poi, nel 1929, Max Horkheimer, con il quale l'«Istituto» assume la fisionomia di una Scuola che elabora quel *programma* passato alla storia col nome di «*teoria critica della società*». Tra le figure di maggior spicco operano gli *economisti* Henryk Grossman e lo stesso Pollock, i *filosofi* Horkheimer, Theodor W. Adorno ed Herbert Marcuse, lo *psicologo* Erich Fromm e il *sociologo della letteratura* Leo Löwenthal. Più tardi, nel 1950 – dopo i terribili anni della guerra e le persecuzioni naziste – rinasce l'«Istituto per la ricerca sociale» e da esso usciranno sociologi e filosofi quali Alfred Schmidt, Oskar Negt e Jürgen Habermas (*La logica delle scienze sociali*, 1967; *Conoscenza ed interesse*, 1968). La *Scuola* – riallacciandosi principalmente al pensiero di Hegel, Marx e Freud – si propone di elaborare una *teoria critica* della *società*, guidata dall'*ideale rivoluzionario* di una *umanità libera e non alienata*. Certamente la *concezione dialettica* del *marxismo* – mutuata dalla dottrina di Hegel – è una caratteristica fondamentale dei suoi esponenti. Questa *concezione* e, più in generale, quella delle *scienze sociali*,

⁵⁶ C. CASES, *La critica sociologica...*, 23-4.

implica una dura critica del *metodo scientifico*, cioè del *metodo* delle *scienze naturali* o «positive», alle quali viene rimproverato innanzitutto l'*approccio meccanicistico* alla *realtà*; *realtà* che non si vede essere *dinamica* e lacerata da profonde *contraddizioni* (*discorso dialettico*, quindi, anche in quanto volto a palesare tali *intrinseche contraddizioni*). A differenza del *marxismo classico* che ragionava dentro gli schemi di un'*inevitabile progresso* della *storia* dell'*umanità* (secondo una *concezione ascendente*, di matrice hegeliana), gli esponenti della *Scuola di Francoforte* non credono al *progresso*, ritenendo che esso sia un *mito*, e che da Odisseo a Hitler la *storia* – a causa della *scienza* e della *tecnica* (per Horkheimer la *scienza*, quindi il *dominio* e la *trasformazione della natura*, comporta inevitabilmente anche un *dominio* dell'*uomo* sull'*uomo*) – sia *regresso* e *imbarbarimento* (*concezione discendente*). Un altro degli aspetti caratteristici del pensiero della *Scuola* rappresenta il tentativo di coniugare *psicoanalisi* e *marxismo*. Della *concezione freudiana*, ad esempio, si riprendono gli strumenti analitici per lo studio della *personalità* e dei *meccanismi* di «*introiezione*» dell'*autorità*, come pure i concetti di «*ricerca del piacere*» e di *libido*, considerati come *istinti creativi* che devono essere *liberati* dalle *imposizioni autoritarie* della *società repressiva*. Così alla linea del *realismo*, tipica della *critica marxista* (con la condanna lukácsiana dell'*arte irrazionalistica* e *decadente*), si contrappone la posizione di Walter Benjamin (1892-1940), difensore, invece, dell'*arte moderna* e della *letteratura di avanguardia* e critico nei confronti della *riproduzione tecnica dell'opera d'arte* e della *mercificazione estetica* (*mercificazione* che toglierebbe valore e senso alla vita), che, a suo giudizio, avrebbero provocato la caduta dell'«*aura*». Secondo il pensatore tedesco, infatti, l'*opera d'arte* prima dell'avvento dell'epoca della sua *riproducibilità tecnica* (seconda metà del XIX secolo) godeva dello statuto di *autenticità* ed *unicità*. Un quadro, ad esempio, era un pezzo *unico* e *originale* (non *prodotto in serie*) ed *autentico*, ossia *irripetibile* e *destinato* ad un *godimento estetico esclusivo* nel *luogo* in cui si trovava. Questo *hic et nunc* dell'*opera*, questa sua *originalità*, *unità*, *autenticità*, *irripetibilità*, *esclusività* di *godimento estetico* è da lui chiamata «*aura*» (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936). Secondo Benjamin, inoltre, la più adatta a cogliere il *valore allusivo dell'arte* è la *critica allegorica* (*Angelus novus*, 1955). Partendo da uno studio sul

dramma barocco tedesco (*L'origine del dramma barocco tedesco*, 1928), egli vuol far capire come la tensione a raggiungere nell'esperienza artistica il «simbolo» (ossia l'unificazione di *cosa*, *linguaggio* e *significato*) deflagri in «allegoria», ovvero in una *dialettica eccentrica* «tra quanto è figurato nell'espressione, le intenzioni soggettive che lo hanno prodotto e i suoi autonomi significati. Per questo scacco del simbolico la *malinconia* diviene, nell'indagine di Benjamin, il sentimento fondamentale del soggetto moderno». Theodor Ludwig Wisengrund Adorno (1903 – 1969), con Horkheimer e Marcuse, conduce una rigorosa critica della società borghese e capitalista dei consumi, dove la condizione umana diviene quella dell'alienazione e della disumanizzazione dei rapporti sociali e dove la cultura si riduce a scienza, a tecnica, cioè strumento di dominio sulle cose e sugli uomini. Adorno ritiene che l'opera d'arte debba avere un carattere profetico e utopico (ma non ideologico e politico); una utopia salvifica che si contrapponga alla realtà degradata della società di massa e sfugga, attraverso i linguaggi creativi (lontani dalla alienata e alienante lingua d'uso), dalla falsa e mistificata razionalità della cultura moderna (*Minima moralia*, 1951; *Teoria estetica*, 1970).

La sociologia della letteratura Le questioni sollevate da Benjamin e dagli esponenti della *Scuola di Francoforte*, relative alla società di massa e alla civiltà dei consumi, alla riproducibilità tecnica e all'industria culturale, ai mezzi di comunicazione e al rapporto fra prodotti letterari e società – sia attraverso lo studio del mercato librario, sia attraverso l'approfondimento dei meccanismi di lettura e dei gusti del pubblico – diventano oggetto di indagine e di riflessione critica da parte di non pochi studiosi stranieri (Lucien Goldmann, Harald Weinrich, Hans Robert Jauss, Jan Mukarovsky) e italiani (Carlo Dionisotti), che sono dalla critica letteraria generalmente collocati in un nuovo orientamento disciplinare: la *sociologia della letteratura*. La *sociologia della letteratura* si occupa, con i metodi propri della sociologia, dello studio della produzione, della circolazione e della fruizione delle opere letterarie (autori, canali, pubblico) in un contesto storico-culturale dato. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento e per tutto il Novecento, la dimensione del mercato provoca un allargamento significativo del commercio librario. Questa espansione si accompagna

ad una crescita esponenziale del *pubblico* dei lettori. Ma, soprattutto, alla figura dell'*editore-imprenditore* corrisponde sempre di più, e nonostante l'opposizione di molti intellettuali, l'accoppiata *libro-merce*. Il *valore di scambio* combinato all'intrinseco *valore d'uso*, come per ogni settore merceologico e in accordo con quanto accade nel *sistema economico e produttivo*, inizia a determinare riflessi del tutto inediti non solo nella fase di concepimento e di *produzione*, ma anche in quella di *destinazione* e di *fruizione* del libro. Lo scrittore, infatti, per avere successo immediato, pena l'esclusione dai circuiti di vendita (e quindi di *mercato*), deve cominciare a fare i conti oltre che con l'*editore-imprenditore*, con la concorrenza e con un potenziale pubblico di *lettori-acquirenti*. Questo tipo di nuova organizzazione porta a profondi mutamenti nel campo della *comunicazione artistica*, dei suoi *canali*, dei suoi *codici*, dei *modelli culturali*, della *ricezione* e della *promozione pubblicitaria* del prodotto letterario. È la nascita dell'*industria culturale*. La *letteratura* diventa altresì un fatto *economico e giuridico* (la qual cosa interesserà non pochi critici di *orientamento marxista*) aperta ai *linguaggi del consumo*. Aspetti questi da non trascurare sia in chiave *sociologica* sia nell'ottica dell'analisi dell'*opera* stessa, nella consapevolezza della natura «tecnologica» del *testo-medium*. Nel corso del Novecento si inizia, infatti, a considerare la *comunicazione artistica* come funzione di un *organismo sociale complesso* e l'*istituzione letteraria* come un *sistema* costituito da modelli di *produzione-ricezione* (*sociologia della funzione letteraria, mediologia della letteratura, teorie dei simboli e delle metafore sociali*).

Un altro realismo Questo «ritorno alla realtà», come è definito, prende il nome di *neorealismo*, rispetto al quale le proposte novecentesche di *realismo* da quella del «realismo magico», di **Massimo Bontempelli** a quella *provinciale e rurale* di «Strapaese» appaiono inadeguate e, soprattutto, compromesse col regime. La nascita di questo *nuovo realismo* si può semmai far risalire agli anni di pubblicazione di *Gli indifferenti*, di **Alberto Moravia**, di *Gente in Aspromonte* di **Corrado Alvaro** e di *Tre operai* di **Carlo Bernari**. Sono opere diversissime, tuttavia si trovano, rispetto all'ottimismo della letteratura ufficiale, all'opposizione; esse denunciano gli aspetti contraddittori della società: la *decomposizione della società borghese* in **Moravia**, la *vita sten-*

tata dei pastori della Calabria in **Alvaro**, *il clima di incertezze in cui si dibatte il proletariato e il sottoproletariato urbano* tra aspirazioni rivoluzionarie e sconfitta di classe in **Bernari**. Ma soprattutto **Moravia** e **Bernari** compiono una *operazione letteraria feconda* sul piano del *linguaggio* che vuole essere di preciso distacco dai modelli della letteratura precedente. Operazione che **Cesare Pavese** si sforza di condurre sul versante del *linguaggio della poesia*, tentando di costituire, con la raccolta di *Lavorare stanca*, un'alternativa alla lirica dell'*ermetismo*. È però quella di **Pavese**, un'operazione all'interno della *lirica pura*, un tentativo di dimostrare che la sperimentazione *tecnica, gnoseologica* della poesia contemporanea non può arrestarsi alle formule della *poesia pura*.

I modelli stranieri e italiani La lezione degli *scrittori realisti* che si oppongono al regime è arricchita, già prima ancora della seconda guerra mondiale, dalla esperienza della *letteratura americana*, attraverso le opere di **William Cuthbert Faulkner**, **Ernest Hemingway**, **John Dos Passos**, **William Saroyan**, **John Steinbeck**, proposte nelle traduzioni di **Vittorini** e di **Pavese**, che alimentano in questo modo il *mito di un'America democratica* come proposta di una *visione del mondo* diversa da quella ufficiale nonché dagli scrittori tedeschi e praghensi, **Alfred Döblin** e **Franz Werfel** (amico di **Franz Kafka** e di **Max Brod**) e della *Neue Sachlichkeit* in genere. Le contraddizioni che quelle opere rivelano della *società industriale americana* per analogia fanno scoprire, nell'Italia di quegli anni, l'arretratezza e la miseria delle *classi oppresse* e animano dello stesso *spirito democratico e umanitario* gli scrittori, facendo maturare in loro la consapevolezza per un maggiore *impegno sociale* capace di incidere sui problemi reali della società. Una scelta che si accompagna col rifiuto della *tradizione ermetica*, che a mala pena li ha protetti, con «l'assenza», dalla rozzezza del regime. I modelli italiani sono *Il garofano rosso*, *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no* di **Elio Vittorini**, *Prologo alle tenebre* di **Bernari**, *Paesi tuoi* e *Il compagno* di **Pavese**, *Il quartiere* di **Vasco Pratolini**, *Signora Ava* di **Francesco Jovine** e tutta quella vasta produzione che, in senso lato, viene chiamata *neorealistica* e che talora degenera come è noto, in una *letteratura di maniera*, sempre più *folkloristica*, disponibile ad essere fruita perché innocua e *priva di vera carica innovatrice ed eversiva*.

Un bilancio difficile All'indomani della *Liberazione*, i rapporti tra *intellettuali e società*, tra *scrittore e pubblico* sono mutati, e non soltanto rispetto ai modi in cui venivano posti nel periodo tra le due guerre dalla *cultura ermetica*. C'è come per compenso della chiusura precedente nei confronti della *letteratura straniera* (clamoroso è il caso del sequestro dell'antologia di *Vittorini Americana*), una ricettività di prodotti letterari e di idee piuttosto confusa e indiscriminata. D'altra parte la stessa critica, *permeata di crocianesimo*, non è ancora in grado di maturare tanto rapidamente un passaggio da *posizioni idealistiche* a posizioni nuove e gli schemi della *critica marxista*, confermati da una lettura strumentale e tendenziosa di **Gramsci**, finiscono per offrire strumenti piuttosto meccanici che, se sono indubbiamente efficaci, nel contribuire ad una *revisione della cultura idealistica*, operano in modo *settario* e spesso *dogmatico*. Si giunge, al limite, fino ad una vera e propria precettistica di *temi* e di *contenuti popolari* che vengono poi *trascritti documentariamente* in un *linguaggio semplificato, provvisorio, denotativo* al massimo e che «rispecchia» in modo diretto e acritico la realtà.

Il ritardo della narrativa italiana La *letteratura*, per queste preminenti *preoccupazioni moralistiche* o *strumentalmente politiche*, è indotta a *ritornare su schemi neoveristi di derivazione ottocentesca*, fuori insomma dai *codici di linguaggio e di struttura della narrativa del Novecento* che diviene invece oggetto di bersaglio polemico. In realtà, come riconosce **Debenedetti**, il *ritardo* già verificatosi nella *nostra letteratura* nel prendere coscienza della contemporaneità è ulteriormente aggravato, laddove, a giudizio di alcuni critici, la *pittura astratta e informale* è stata tempestiva nel cogliere il significato delle grandi innovazioni scientifiche dell'*era atomica*, come già il *cubismo* rispetto alla teoria dei *quanta* di **Planck**, alla *teoria delle relatività* di **Einstein** e alla *psicologia del profondo* di **Freud**. Questi avvenimenti significano infatti, sia pure nei loro diversi e rispettivi campi un *nuovo sistema di coordinate* dell'uomo nel mondo, una *nuova percezione* che l'uomo ha della struttura e quindi un *nuovo sentimento e giudizio* dell'oggetto, e del proprio *essere ed esserci nel mondo*. Gli effetti di questo mutato rapporto, secondo **Debenedetti**, si riscontrano in *letteratura* e tanto più nel *romanzo*. Contemporanea è infatti, a suo giudizio, la narrativa

che presenta sviluppi solidali, non solo con la storia politica e civile, ma con la scienza. Solo i novatori come Joyce e Kafka e un conservatore come Proust colgono il senso di queste trasformazioni della propria epoca, per il resto gli *sviluppi* della *letteratura* nella sua media sono relativamente più lenti di quelli delle altre attività umane. Una presa di coscienza di questi problemi nella nostra narrativa si manifesta «nell'interpretazione realistica degli *Indifferenti* di Moravia [...] e nella geniale intelligenza realistica dei romanzi di Svevo, riscoperti proprio in quello stesso giro di anni». Questa presa di coscienza si manifesta col *neorealismo narrativo* e semmai con le reazioni a questo *neorealismo* nel secondo dopoguerra. Ora, senza la pretesa di tentare una «linea della contemporaneità» dei *romanzi italiani*, creando «barriere» – e Debenedetti d'altra parte se ne è ben guardato ripudiando ogni schema aprioristico e preconconcetto – non si può non tener conto di questa «contemporaneità» cioè di una «poetica del romanzo nuovo [...] in antitesi alla precedente *poetica del romanzo naturalista*» e i cui *modelli archetipi* «sono quelli lasciatici da Joyce e da Proust [...] artisti diversissimi» ma che «seguono due poetiche che vogliono la stessa cosa, che obbediscono al medesimo bisogno, che mirano ad afferrare lo stesso aspetto, lo stesso strato o, se si vuole, lo stesso momento della realtà».

Una narrativa «interrogativa» Il *romanzo moderno* non si contenta della *fisicità delle cose*, vuole *persuaderla a rivelare il segreto che imprigiona*, ma per arrivarci registra e rende quel *visibile*, quel *tangibile* con una capacità e sottigliezza di presa ignote alla *narrativa precedente*. Nella *narrativa precedente* i *rapporti* fra gli *oggetti* (e per oggetti intendiamo anche i *personaggi* e i *fatti*), l'organizzazione di questi rapporti, sono una spiegazione sufficiente, non rimandano ad altro. Nella *narrativa nuova* non importa più l'organizzazione, importa l'*apparizione* di quegli *oggetti*, dei quali bisogna sciogliere il *mutismo esistenziale*. La *narrativa precedente* era *esplicativa*, la nuova è *interrogativa, problematica*. Le ragioni di questo carattere *interrogativo* sono da ricercarsi nella *crisi della società*, nel fatto che gli istituti non rispondono più alle esigenze del maggior numero e l'*angoscia*, per un altro verso, si comunica anche alle minoranze detentrici dei privilegi e del potere che si sentono adesso instabili e minacciate:

Sino all'era contemporanea, per i molti decenni dell'età borghese, l'uomo aveva creduto alla promessa di un progresso indefinito, che si sarebbe attuato per le vie della normalità; con l'inizio dell'era contemporanea, l'uomo vive come febbre, laceramento, angoscia la certezza ormai ineluttabile che il progresso si avvererà, ma per vie catastrofiche, e che per certi gruppi da tempo alla ribalta quel progresso sarà la fine del loro gruppo⁵⁷.

La tragica esperienza del *secondo conflitto mondiale*, con gli orrori dei *campi di sterminio* e del *massacro dei civili* sotto le bombe nemiche, pone nuovi e impellenti *interrogativi etici*, nel caso specifico agli *scrittori* e agli *artisti* che non tarderanno a dimostrarsi testimoni lucidi nonché interpreti raffinati e sensibili di un secolo tormentato e complesso. Un *impegno morale* che in parte loro adeguano alle *condizioni storiche mutate* e alla profonda trasformazione segnata ad esempio dall'uso delle *armi atomiche*. Negli anni Cinquanta, si è in piena epoca di «guerra fredda»; il mondo è diviso in *blocchi contrapposti*, per *zone di influenza*, sotto il condizionamento totalizzante e totalitario di *due universi militari e ideologici* che vanno costruendo un vero e proprio *equilibrio del terrore* che, come si sa, durerà per quasi un quarantennio. Molti iniziano sempre più a realizzare che *l'etica* differisce dalla *scienza* in quanto i suoi *dati originari* sono costituiti da *sentimenti* ed *emozioni*, non da semplici *percezioni*. Un *giudizio etico*, anziché constatare un fatto, esprime speranza o paura, desiderio o avversione, amore o odio. I *codici morali* sono necessari all'uomo per via del conflitto tra *intelligenza* e *impulso*. Se l'uomo possedesse o la sola *intelligenza* o il solo *impulso*, non avrebbe bisogno dell'*etica*. Essa è dunque in *stretta relazione* con la *vita* intesa non come processo fisico da studiare in una prospettiva biochimica, ma come *realtà intessuta di felicità e dolore, di speranza e paura*. *Dante*, a distanza di secoli, ricorda a tutti che senza la *virtù morale* il *volo dell'intelligenza* è *folle*. Si possono fare *progressi*, preparare *bombe atomiche*, fare interventi sul *gene*, ma se l'uomo non ha raggiunto la *maturità morale* per affrontare l'*innovazione della scienza*, tutto si traduce in un folle volo, in un *viaggio*

⁵⁷ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento...*, 513-16.

destinato al naufragio, in un'operazione che rischia di distruggere l'umanità. **Bertrand Russel** scrive in quegli anni che, per la prima volta, la pura e semplice *sopravvivenza della razza umana* dipende dalla misura in cui gli uomini sapranno imparare ad ispirarsi ad una *prospettiva morale*. Se si continuerà a lasciare libertà d'azione alle *passioni distruttive*, i *poteri* sempre crescenti non potranno che portare tutta l'umanità alla catastrofe. In un mondo *pre-atomico*, scrive **Russel**, si possono di fatto avere *due codici morali* informati da desideri fra loro confliggenti: possono esserci *società nietzschiane* e *tolstoiane* che non vengono mai a contatto, o *società nietzschiane* che guerreggiano tra loro di tanto in tanto. In un mondo *pre-atomico* alla fin fine non si può dire quale *codice* sia migliore. In un mondo *post-atomico* chi non coltiva *desideri compossibili* sbaglia perché si vota all'*autodistruzione*. Molti *scrittori della crisi*, tra quelli più avvertiti e consapevoli e di respiro esistenzialista, iniziano a capire che questa *potenza* ci pone dinanzi ad un bivio: da un lato una via di *progresso sociale, intellettuale e morale*, dall'altro l'*autodistruzione*. Il «valore» decisivo nel mondo diviene pertanto il *senso della responsabilità* come condizione necessaria di una civile e umana esistenza.

«**Officina**» Esempio del momento della crisi dell'impegno che si verifica alla fine della «guerra fredda» è l'opera della rivista «Officina» fondata da **Pasolini**, **Roversi** e **Leonetti** e che rappresenta *la svolta* tra la *poetica* fondata su una presa di coscienza soprattutto *realistico-sociale* e la *poetica* imperniata, nel *lessico*, nella *metrica*, nelle *strutture compositive*, sulla *sperimentazione come innovazione*. Gli inizi di questa rivista e la sua presa di posizione, le sue revisioni critiche fanno pensare ad una «prospettazione aggiornata ma non rinnovata della poesia» e, per adoperare la definizione stessa di **Pasolini**, a «una zona franca in cui *neorealismo* e *postermetismo* coesistono fondendo le loro *aree linguistiche*». Un discorso che risulta abbastanza indicativo del momento e della crisi successiva, non foss'altro perché all'*uomo perplesso* e *negativo*, sostituisce l'uomo che conosce la direzione della storia. «Officina» rappresenta, in definitiva, *l'anello di congiunzione* tra lo *sperimentalismo delle avanguardie del primo Novecento* e la *nuova avanguardia* con una *poesia sperimentale* che, come scrive **Fortini** nella

stessa «Officina», costituisce «un'ipotesi di lavoro secondo cui parlare, operando contemporaneamente una trasformazione della società».

Impegno civile e impegno formale In questo contesto, acquista rilievo l'operazione di quegli *scrittori* che hanno saputo unire all'impegno etico e civile l'impegno formale sul piano del linguaggio e delle strutture letterarie come **Gadda**, l'ultimo **Pratolini**, l'ultimo **Bernari** e tra gli altri, **Dessì** e **Petroni**. **Giuseppe Dessì**, soprattutto durante gli anni drammatici del conflitto, avverte e interiorizza gli effetti devastanti della contingenza storica, quel clima di precarietà e di incertezza che andava lacerando le coscienze di molti scrittori e artisti, disorientati e angosciati dalla tragicità e irrazionalità della guerra. La lettura di filosofi, pensatori e narratori come **Spinoza**, **Leibniz**, **Kant**, **Schopenhauer**, **Nietzsche**, **Bergson**, **Proust**, **Joyce**, **Einstein**, **Mann**, **Hesse**, **Rilke**, **Husserl**, **Merleau-Ponty**, **Heidegger**, e la considerazione più tardi della portata eversiva della pittura di **Monet**, **Manet**, **Pissarro**, **Sisley**, **Cézanne**, **Van Gogh**, **Gauguin** ma soprattutto di **Braque** e **Picasso** gli offrono importantissime chiavi di lettura della *realtà sarda*, quegli *strumenti filosofici, conoscitivi e artistico-compositivi* che condizioneranno e informeranno buona parte della sua scrittura sino a *Paese d'ombre*. Ma già nel metaromanzo *Michele Boschino* si iniziano a leggere i segni di questa contemporaneità. Modernità nell'approccio *demologico* ed *antropologico* che informa soprattutto la prima parte del romanzo (sorta di doppio racconto), nel *relativismo prospettico* e *conoscitivo* (straordinario antidoto contro ogni *esclusivismo* ed *etnocentrismo*) che egli sperimenta come migliore dimostrazione della *problematicità gnoseologica* (se non talvolta impossibilità) che spesso sconfinava nell'*incomunicabilità*, nel rinnovato rapporto fra *soggetto* e *oggetto*, fra individuo e realtà, nel rapporto tra *tempo fisico* e *tempo interiore*, nell'analisi dell'*inconscio* e *subconscio*, nella *riduzione fenomenologica* attuata attraverso la *coscienza dei personaggi*. La Sardegna, «terra di permanenza e non di viaggio», è l'*oggetto* della sua scrittura e della sua speculazione, il *correlativo oggettivo*, l'*equivalente emotivo* del pensiero, di uno stato d'animo, di una condizione esistenziale; essa diviene, come in quasi tutti gli scrittori sardi, l'*universale concreto*. La significativa compresenza, in alcuni romanzi, di *differenti tipologie narrative e formali*, di molteplici moduli della rappresentazione e di

strutture superficiali di genere (racconto oggettivo, d'ambiente, naturalista da una parte, scrittura lirica, soggettiva, memoriale, introspettiva dall'altra) che si avvalgono per esistere di altrettanta *varietà* di soluzioni *tecnico-compositive* e *rappresentative*, ma soprattutto la *straordinaria valenza speculativa e filosofica*, per la mai risolta *tensione gnoseologica*, fanno di Dessì autore moderno e di respiro europeo (per il significato che il *tema* della *memoria* assume nella sua *poetica*, egli verrà definito il **Proust** sardo). **Guglielmo Petroni**, letterato, scrittore e poeta, partecipa, invece, alla Resistenza e racconta la sua esperienza in *Il mondo è una prigionia*. Per aver agito fuori dagli schemi precettistici dominanti è incorso nell'incomprensione della critica che non è stata in grado di cogliere il senso di una letteratura di partecipazione dolorosamente critica verso il dramma che si stava vivendo, di una letteratura piena di riserve nei confronti del trionfalismo del dopoguerra e dell'ottimistica speranza di liberazione del mondo, dal momento che il *mondo* stesso viene considerato una *prigionia*. L'attenzione ai problemi della *comunicazione*, e delle *implicazioni morali* oltre che *politiche* della comunicazione stessa, è infatti preminente nelle sue opere. Sempre in un tal contesto si collocano la «dolce eterna pena» di **Bassani** e l'«idillio» di **Cassola**, e *Il Gattopardo* di **Tommasi di Lampedusa**, bloccato, come è noto da **Vittorini** e pubblicato dallo stesso **Bassani**.

La critica stilistica, i filologi e gli storici della lingua Buona parte della critica del Novecento si muove tra due orientamenti dell'*analisi* dei rapporti tra *testo* e *contesto*: uno che cerca di cogliere la *situazionalità storica* del *testo* (storicismo, sociologismo, marxismo) e l'altro che invece concentra la sua attenzione prevalentemente sull'*analisi interna* al *testo* (filologia, formalismo, strutturalismo, semiotica). Tra i due orientamenti, ma decisamente più vicina al secondo – quello delle *critiche immanenti* al testo – sta la *critica stilistica*. Vediamo in che senso. Il *sistema letterario* si fonda su una *tradizione* di *convenzioni* e di *generi*, ossia di *forme espressive* e di *poetiche* codificate, condivise e trasmesse nel tempo e nello spazio. L'*autore* quando scrive deve necessariamente fare i conti con questa *tradizione* (sorta di *langue* letteraria) inserendosi con un proprio *stile* (*atto di parole* letteraria) e caratterizzandosi per la maggiore e minore eversività o innovazione rispetto ad

essa. La riflessione sullo *stile* – ossia sull'insieme dei *tratti formali* (modalità compositive, procedimenti espressivi, scelte linguistiche, differenti modi di organizzare concetti, immagini, suoni) propri di un *testo*, di un *autore* o di una *tradizione*, – si è presentata in forme diverse nel *pensiero letterario* delle varie epoche. Possiamo dire, tuttavia, che la *stilistica* è prima di tutto studio delle vicende della *lingua letteraria* in rapporto con la *lingua standard*, le *poetiche* e la *cultura* di un popolo insediato storicamente in un territorio. E dal momento che il materiale di base dell'*arte letteraria* è la *lingua*, è dunque soprattutto sulle *scelte compiute* dagli *scrittori* sui diversi *piani* della *lingua* (da quello dei *suoni* a quello della *frase* e delle unità più *complesse*, a quello del *lessico* e delle *figure retoriche*), che si esercita l'*analisi stilistica*. Indagare un *testo letterario* entrando nel *laboratorio* di *scrittura* del suo *autore*, smontandone *versi* e strutture, è perciò uno dei suoi principali compiti. Questa, come *metodologia critica sistematica*, si sviluppa, fra Otto e Novecento, per impulso di due scuole, l'una tedesca e austriaca, che ha i suoi maestri in Karl Vossler (1872-1949) e in Leo Spitzer (1887-1960) e l'altra ginevrina risalente all'insegnamento di Ferdinand de Saussure e di Charles Bally. La *scuola tedesca* sviluppa principalmente una *stilistica letteraria* o *stilistica generativa* (prospettiva *diacronica, evolutiva, storica*), studiando gli *atti di parole* per risalire alla loro *genesì spirituale*. Secondo l'austriaco Spitzer l'*indagine critica* deve muovere dal postulato che «a qualsiasi *emozione*, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo *espressivo*, un allontanamento dall'*uso linguistico normale*; e, viceversa, un allontanamento dal *linguaggio usuale* è indizio di uno *stato psichico inconsueto*. Una particolare *espressione linguistica* è, insomma, il riflesso e lo specchio di una particolare *condizione dello spirito*». Dalla particolare *deviazione* dall'*uso linguistico normale*, dunque, dal «sintomo stilistico» il *critico* può risalire all'*emozione*, alla *situazione psicologica* di cui lo *stile* è un *riflesso*. Questa tecnica induttiva e deduttiva – che si basa principalmente sulla *lettura*, e in maniera se non esclusiva quanto meno caratterizzante su una *lettura critica* e approfondita del *testo* («leggere, leggere, leggere») – consiste nel non perdere mai di vista l'*insieme* nell'analisi delle *parti*, nell'ondivagare con grande attenzione dalla *parola* («wort») al *testo* («werk»), dalle *parti* al *tutto* e viceversa («circolo della *comprensione*»). La *scuola ginevrina* invece non si

occupa di *testi* e *autori letterari*, ma si muove all'interno del *sistema-lingua* sviluppando una *stilistica della lingua* o *stilistica descrittiva* (prospettiva *sincronica*), che mira soprattutto a studiare e classificare i mezzi forniti dalla *lingua* in quanto *sistema (langue)*. In Italia l'influsso di Saussure, di Spitzer, di Auerbach, si avverte a partire dagli anni Cinquanta. Gli anticipatori di un tale orientamento sono Ernesto Giacomo Parodi (1862-1923), Cesare De Lollis (1863-1928) e Giacomo Devoto (1897-1974). De Lollis, ad esempio, cercando nei *testi* «l'arte industriosa» del poeta, inizia a concepire la *letteratura* come «sistema» e il *linguaggio poetico* come «infrazione» rispetto a una norma, anticipando di fatto le teorizzazioni degli esponenti del Circolo Linguistico di Praga. Tuttavia già accanto a personalità come Giuseppe De Robertis (1888-1963), ancora legate a un'attenzione di tipo *impressionistico* per i *valori formali* (*Saper leggere*, 1915; *Saggio sul Leopardi*, 1937), svolgono la loro attività, soprattutto come *linguisti* e *filologi*, critici che sentono la necessità di una maggiore attenzione all'*analisi stilistica* e al *mezzo espressivo*, come percorso privilegiato per comprendere l'universo poetico dell'autore. Oltre i già menzionati, tra i tanti si ricordano: Domenico Petrini (1902-1931), allievo di De Lollis, fornisce un metodo già *formalistico-strutturale* (*Dal barocco al decadentismo*, 1957); Mario Fubini (1900-1977), studioso raffinato dell'opera del Vico, dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi oltre che esperto autorevole di forme metriche (*Metrica e poesia*, 1962); Emilio Bigi (1916), Mario Marti (1916), Dante Isella (1922), Aurelio Roncaglia (1917), Mario Puppo (1913-1989), Antonio Pagliaro (1898-1973). Di orientamento più strettamente *linguistico* e *filologico* sono: Angelo Monteverdi (1886-1967), Alfredo Schiaffini (1895-1971), Benvenuto Terracini (1886-1968), Giovanni Nencioni (1911), Giuseppe Billanovich (1913-2000), Vittore Branca (1913-2004), Lanfranco Caretti (1915-1995), Giorgio Petrocchi (1921-1989). Un posto a sé occupa Gianfranco Contini (1912-1990), il rappresentante più autorevole della «critica delle varianti», la cui opera segna un deciso trapasso da una *stilistica* ancora *intuitiva* a una *stilistica* di tipo *filologico-strutturale*, (*Esercizi di lettura*, 1939) Di un'altra generazione sono invece: Luigi Blasucci (1924), Pier Vincenzo Mengaldo (1936), Gian Luigi Beccaria (1936), Giorgio Bàrberi Squarotti (1929), che ha coniugato il *metodo stilistico* con quello *simbolico* e, nella loro prima

produzione, Maria Corti (1915-2002) e Cesare Segre (1928), tra i fondatori della *semiotica italiana*. Tra gli allievi di Contini e Billanovich si ricordano, infine, i filologi Rosanna Bettarini e Giuseppe Frasso studiosi di Montale e Petrarca.

Carl Gustav Jung e l'«inconscio collettivo» Prima seguace e poi oppositore di Freud, che lo accuserà di *irrazionalismo*, lo psichiatra svizzero Carl Gustav Jung (1875-1961) fonda a partire dal 1913 la *psicologia analitica* o *psicologia del profondo*, variante della *psicoanalisi* freudiana. Nella *psicologia analitica*, sono centrali le nozioni di **inconscio collettivo** e di **archetipo**. Nel 1909, durante un viaggio negli Stati Uniti, egli si accorge di non poter condividere le *interpretazioni* quasi esclusivamente di *natura sessuale* che dei *sogni* fa Freud. Jung accetta la tesi di un *inconscio personale*, formato da gruppi di *contenuti psichici* che, al di sotto della *coscienza*, conducono una loro *vita autonoma*, riuscendo spesso a influire sul comportamento dell'*individuo*; un *inconscio personale* determinato *indirettamente* dalla *repressione* e *direttamente* dalla *rimozione*. Ma accanto a quello *individuale* esiste anche, secondo Jung, un *inconscio collettivo*, dominato dalla *memoria biologica* della specie, fondato su *archetipi*, *fantasie universali*, *modelli originari d'esperienza* (miti, figure, situazioni, ecc.) sedimentati nelle *profondità della psiche* non del *singolo* ma di *tutti gli individui* appartenenti ad una comunità *antropologicamente* connotata e che si riscontrano nel *simbolismo mitologico-religioso*. L'*inconscio* ospita cioè anche tracce di *memoria ereditate* dalla *storia dell'evoluzione* degli *antenati* (*inconscio collettivo*, appunto), che rappresentano il fondamento della *coscienza individuale* e che, sin dalla nascita, esercitano un *influsso* che guida la *conoscenza* e l'*azione* dell'*individuo*. Quindi alle *patologie classiche* della *psicoanalisi freudiana*, Jung aggiunge le *tradizioni mitologiche*, le *metafore religiose*, i *sistemi simbolici* elaborati dal pensiero *magico* e *alchemico*, le *tecniche della meditazione* orientale ed europea, e interpreta i *comportamenti umani* e quindi anche l'*opera d'arte*, non come manifestazione dell'*inconscio individuale*, ma dell'*inconscio collettivo*. La *psicologia analitica junghiana* si presterà a contatti e scambi con discipline contigue come l'*antropologia* e la *storia della mentalità*.

La libido come pulsione dinamica della vita Jung studia una grande quantità di *materiale mitologico* scoprendo l'esistenza di non pochi rapporti e analogie con le *fantasie* degli psicotici. I risultati di queste ricerche vengono pubblicati nel 1912 nell'opera *Wandlungen und Symbole der Libido* (*La libido. Simboli e trasformazioni*, 1975). Jung formula l'idea che i *fenomeni psichici* siano manifestazioni di un'unica energia presente nella *natura* non riducibili alla sola *sessualità*. Questa energia è la *libido*, da intendersi – analogamente allo slancio vitale di Bergson – come *pulsione dinamica della vita* che garantisce la conservazione degli *individui* e delle *specie*.

Simbolo, archetipo, primitivo L'*inconscio collettivo* – enorme serbatoio di *simboli* e *miti* che si tramanda attraverso i millenni – si struttura attorno agli *archetipi*, ossia a *forme di pensiero universali* legate a un vasto patrimonio di esperienze, connotate dall'*innatismo* e dall'*apriorismo* e che devono la loro esistenza all'*ereditarietà* sociale. Gli *archetipi* sono, dunque, *modelli originari* («modelli di comportamenti innati»), *forme a priori* di conoscenza (che precedono e organizzano l'*esperienza* stessa), *immagini primordiali* che stanno a fondamento del *sentimento religioso*, dei *simboli*, dei *miti*, che accompagnano la *storia dell'umanità* (ritrovandosi presso ogni *cultura*) e che emergono nella *coscienza* del *sogetto* solo in particolari *situazioni*. In quanto *simboli* che hanno una *ricorrenza universale*, gli *archetipi* sono *espressioni* dell'*inconscio collettivo*. Vi è, ad esempio, una forte affinità fra gli *archetipi* e le *rappresentazioni collettive* che strutturano il pensiero delle popolazioni *primitive*. Grazie all'attività di produzione dei *simboli*, infatti, l'*uomo primitivo* riesce a trasferire l'*energia psichica* da *manifestazioni pulsionali immediate*, a *manifestazioni mediate*, orientate verso fini *creativi*. In tal modo, effettua la transizione dal *piano della natura* a quello della *cultura*. Gli *archetipi* non sono *idee*, ma «*possibilità ereditate di rappresentazioni*» del mondo e della vita, «di 'binari' che si sono formati progressivamente in base alle esperienze accumulate nell'ascendenza genealogica», quindi predisposizioni a riprodurre *forme* e *immagini*, che corrispondono alle *esperienze* compiute dall'umanità nello *sviluppo* della *coscienza*. Gli studi di Jung avranno larga influenza, oltre che sull'*antropologia*, anche sulla *criti-*

ca archetipica e sulle concezioni simbolistiche della poesia del Novecento⁵⁸.

Jacques Lacan e il linguaggio dell'inconscio La psicanalisi freudiana e quella junghiana non sono le sole ad aver influenzato la *critica d'arte* e più specificatamente, per quel che qui ci interessa, quella *letteraria*. Infatti, nella generale critica di *orientamento psicanalitico*, un posto di rilievo occupa altresì il pensiero del francese Jacques Lacan (1901-1981). Formatosi alla *scuola psichiatrica* di Kraepelin, Clérambault e Kretschmer, e divenuto, in seguito, allievo di Kojève, Lacan entra in contatto con i più importanti pensatori ed artisti del suo tempo: Lévi-Strauss, Bataille, Hyppolite, Heidegger, Merleau-Ponty, e con il gruppo dei *surrealisti* (tra cui Breton) interessati alla *scrittura automatica* attraverso *libere associazioni* e alle modalità creative del *linguaggio onirico*. Le sue opere vengono pubblicate con il titolo *Scritti* nel 1966. In nome di un recupero del pensiero freudiano, il suo discorso si incentra su un aggiornamento della *teoria dell'inconscio*. Lacan riformula le *teorie freudiane* nel *linguaggio* di Ferdinand de Saussure. Nell'ottica lacaniana l'*inconscio* è la *struttura nascosta* «sotto l'apparenza di una disposizione cosciente di se stessi»; esso è «*desiderio* che diviene *linguaggio*» e che si *struttura* come un *linguaggio*. La sua *analisi* è dunque fondamentalmente la decodificazione di tale *linguaggio* che deve avvenire attraverso i metodi propri della *linguistica strutturale*. Nell'*analisi* il *livello del significante* (gli elementi materiali, l'immagine acustica, le lettere e i suoni) agisce separatamente dal *livello del significato* («il senso comune a tutti di un'esperienza trasmessa col *discorso*»), ed agisce all'insaputa del *soggetto* stesso. Il *significato* è sempre rimosso, assente e designato dal *significante*. In *psicoanalisi*, quindi, l'attenzione si concentrerà sui *significanti* che «insistono» nel *discorso* del *soggetto*, perché quello che conta non è tanto «*ciò che*» si dice, quanto semmai «*come*» lo si dice. Dunque l'*interpretazione* deve essere del *significante* e non del *significato*. Se si *sogna* «un *cavallo*, non è immediatamente chiaro cosa esso *significhi*:

⁵⁸ U. GALIMBERTI, *Dizionario di psicologia* – I, Torino, Utet, 1994, 188.

potrebbe avere molti *significati* contraddittori, essere semplicemente parte di un'intera catena di *significanti* dai *significati* a loro volta molteplici. Insomma, l'*immagine del cavallo* non è un *segno* nel senso *saussuriano* – non ha un determinato *significato* legato saldamente alla sua coda – ma è piuttosto un *significante* che può essere attaccato a molti *significati* diversi, e che può conservare le tracce degli altri *significanti* che lo attorniano. L'*inconscio* non è nient'altro che un continuo movimento di *significanti*, i cui *significati* risultano spesso inaccessibili a noi perché sono stati *repressi*. E per questo che Lacan parla dell'*inconscio* come di uno 'scivolare del *significato*, un nascondersi sotto il *significante*': un continuo dissolversi ed evaporare del *sensò*, un bizzarro *testo* 'modernista' quasi illeggibile, e che di certo non aprirà mai i suoi segreti ultimi all'*interpretazione*. Se questo perenne *scivolamento* e nascondersi del *sensò* avvenisse nelle nostre *attività consce*, non saremmo certamente in grado di parlare coerentemente. Se la *totalità del linguaggio* fosse presente alla nostra *coscienza* mentre parliamo, non riusciremmo ad articolare neppure una parola. La *coscienza*, l'*io*, può dunque operare solo *reprimendo* questi continui atti di insubordinazione, inchiodando provvisoriamente le *parole* ai loro *significati*. Di tanto in tanto una *parola* che non vogliamo si insinua nel nostro *discorso*, e in tal modo avviene il cosiddetto *lapsus* freudiano, o «paraprassi». Ma, per Lacan, tutto il nostro *discorso* è in un certo senso un *lapsus*: se il *processo del linguaggio* è così ambiguo e infido come egli dice, noi non possiamo mai *pensare esattamente* quello che *diciamo*, o *dire esattamente* quello che *pensiamo*. Il *sensò* è sempre, in una qualche misura, un'*approssimazione*, un *aver quasi centrato* il bersaglio, un *fallimento parziale*, un continuo mescolarsi di *nonsensò* e *sensò*, non comunicazione e dialogo. Non possiamo illuderci di poter mai articolare la *verità* in modo *non mediato*, 'puro'⁵⁹. Questione importante nella rielaborazione lacaniana è, inoltre, la riflessione intorno al *condizionamento* subito dall'*individuo* al momento del suo ingresso (dopo la fase *prelinguistica* dello «specchio», che segna il passaggio da quella *immaginario* a quella *simbolica*) nel mondo del

⁵⁹ T. EAGLETON, *Introduzione...*, 189-90.

simbolismo linguistico e socio-culturale. Con l'accesso all'*ordine simbolico* si accede alla *società* e alla *cultura*, necessarie al sorgere della *soggettività*. Quando cioè il *soggetto* entra nel *sistema sociale del linguaggio (langue)*, a lui preesistente, viene «modellato» secondo le *strutture* del «sistema simbolico» proprio della comunità di appartenenza⁶⁰. Lacan propone la sua *rivoluzione epistemologica* di «una *società* leggibile come *natura alienata* in un *universo simbolico*» attraverso il metodo della *linguistica* e dell'*antropologia strutturale*.

Metafora e metonimia Si è visto come la *teoria freudiana* dei sogni venga da Lacan reinterpretata come una teoria *testuale*: l'*inconscio* è lo spazio della *censura* che si struttura come un *linguaggio*. Il suo insegnamento ha, dunque, nella *parola* il suo canale privilegiato. La *parola* precede il *pensiero*, che è da essa generato, e non viceversa. I *linguisti* ci hanno insegnato che quando si *parla*, si opera su *due assi fondamentali*: uno di *selezione (asse paradigmatico)* e l'altro di *combinazione (asse sintagmatico)*. Se in uno si *selezionano* le *unità linguistiche*, sull'altro le si *combina* tra loro. Un *testo* sarebbe una *combinazione* di *segni selezionati*. Nel complesso *sistema* costituito dalla *lingua*, dunque, esistono due ordini di *riferimenti*: un riferimento *orizzontale, contestuale, sintagmatico* alle *parole* nella loro successione, ed un *riferimento verticale, paradigmatico* al *codice* (alla *lingua* come istituto, come sistema convenzionalizzato). Secondo Jakobson, i due *assi* oltre che corrispondere ai processi primari di ogni produzione *simbolica*, corrispondono, dal punto di vista *semantico*, altresì a due fondamentali *figure retoriche del significato*: la *metafora* (asse delle *selezioni*) e la *metonimia* (asse della *combinazione*). Queste due *figure*, infatti, si basano sul *trasferimento semantico* che prevede la *sostituzione* di una *parola* con un'*altra* per «*similarità*» (*metafora*) oppure per «*contiguità*» (*metonimia*): «lo sviluppo di un *discorso* può aver luogo secondo due differenti direttrici semantiche: un tema conduce a un altro sia per *similarità* sia per *contiguità*. La denominazione più appropriata per il primo caso sarebbe *direttrice metaforica*, per il secondo *direttrice*

⁶⁰ G. DESIDERI (a c. di), *Psicoanalisi e critica letteraria*, Roma, Editori Riuniti, 1975, 18.

metonimica». La teoria di Jakobson è ripresa da Lacan a proposito dell'interpretazione dell'*inconscio* come *linguaggio strutturato*. Si tratta, per lo studioso francese, di *figure* importanti per svelare lo scarto tra *sensu apparente* e *sensu riposto* (o *rimosso*) che sta sotto il *significante metaforico*. Attraverso la *distorsione di senso* la *metafora* e la *metonimia*, infatti, lasciano trasparire «l'Altro». La rivoluzione *linguistica* novecentesca – dalla quale tanto ha preso il pensiero lacaniano – ci ha insegnato che se in principio è la *parola*, e quindi la *lingua*, e se la *lingua* genera il *testo*, dunque, la mediazione tra l'*uomo* e il *mondo* avviene *tramite* il *testo*. Ciò vuol dire che il rapporto dell'*Io* con l'*inconscio* (dell'*Io* con il *Me*, con l'*Altro*) e dell'*Io* col *mondo* (la realtà esterna, il *reale in sé*) è sempre *mediato* dal *linguaggio*, cioè dal *simbolico*, e che già da bambini ci rassegnamo al fatto che non potremo mai avere accesso alla *realtà*. Il bambino, infatti, secondo Lacan, smettendo a un certo punto di possedere ogni *cosa* nella sua *pienezza* – ciò che accade durante la fase *prelinguistica* o «*immaginaria*» (tra i sei e i diciotto mesi), quando cioè arriva a riconoscere la propria immagine riflessa nello specchio e a elaborare un primo abbozzo dell'*Io* («*stadio dello specchio*») dentro una relazione duale di confusione tra *sé* e l'*altro* –, subito dopo potrà solo «spostarsi da un *significante* all'*altro*, lungo una *catena linguistica* che è potenzialmente infinita. Un *significante* ne implica un altro, e poi un altro, e un altro ancora, *ad infinitum*: il mondo «*metaforico*» dello *specchio* cede il posto al mondo «*metonimico*» del *linguaggio*. Lungo questa *catena metonimica* di *significanti*, si verranno costituendo i *significati*; ma nessun *oggetto* o *persona* potrà essere veramente «presente» in questa catena»⁶¹. Il *linguaggio umano*, infatti, «opera per *carenze*: l'assenza degli *oggetti reali* cui i *segni* alludono, il fatto che le *parole* abbiano un *sensu* solo in virtù dell'*assenza* ed *esclusione* di altre. Entrare nel *linguaggio*, dunque, vuol dire divenire preda del *desiderio*: il *linguaggio*, osserva Lacan, è 'ciò che svuota l'*essere* fino a farlo divenire *desiderio*'. Il *linguaggio* frammenta e articola la *pienezza* dell'*immaginario*: da quel momento non saremo mai più in grado di trovare il punto fermo del singolo *oggetto*, il *significato*

⁶¹ Ivi, 188.

finale che dà un *senso* a tutti gli altri. Entrare nel *linguaggio* significa essere separati da ciò che Lacan chiama il 'reale' [...] Ci muoveremo tra *sostituti* di *sostituti*, *metafore* di *metafore*, senza mai esser capaci di recuperare la pura (anche se fittizia) *identità* del *sé*, la *completezza* del *sé* che conoscemmo nell'*immaginario*. Non c'è *significato* o oggetto 'trascendentale' che possa dar fondamento a questo *desiderio* infinito»⁶². I concetti di *metafora* e *metonimia* ritornano anche in relazione all'interpretazione freudiana dei *sogni*. Secondo Freud l'*inconscio* nasconde *significati* nelle *immagini simboliche* dei nostri *sogni*. Il *sogno* è caratterizzato dall'aver un contenuto *manifesto* (ciò che effettivamente si ricorda al *risveglio*) e un contenuto *latente*, composto da elementi *rimossi*. Il passaggio dal contenuto *latente* a quello *manifesto* è operato dal *lavoro onirico* che è sostanzialmente strutturato in due processi: lo *spostamento* e la *condensazione*. Lo *spostamento* comporta la *deviazione* dell'*elemento rimosso* verso *oggetti differenti* (rappresentazione di un'*immagine* al posto di un'altra, e quindi *slittamento* di *significato*), mentre la *condensazione* comporta l'*unione* di più elementi *rimossi* in un unico «*blocco audiovisivo*» (più *immagini* combinate in *una sola*). Per Lacan alle due modalità dello *spostamento* e della *condensazione*, corrispondono la *metonimia* e la *metafora*. In particolare, la *metonimia* è *combinazione-spostamento* (cioè *sostituzione* di un'*idea* o *immagine* con altre associate ad essa), la *metafora* è *sostituzione-condensazione* (*condensazione* in una *singola parola* o *immagine*). La *metafora* utilizza una *parola* per un'altra, la *metonimia* una parola dopo l'altra.

Letteratura e psicanalisi Fin dalle sue origini la *psicanalisi* è molto interessata alle questioni dell'*arte* e della *letteratura*. Già a partire da *Il poeta e la fantasia* (1907) Freud affronta la questione della «*creazione poetica*». Il *poeta*, come fa il *bambino* con il *gioco*, compensa la *manca*za di *appagamento* del *desiderio* con l'*attività fantastica*. Tale *attività* si concreta attraverso i *linguaggi* propri dell'*arte*, grazie al dato *formale* e alla *tecnica*. L'*arte poetica* consiste perciò nella

⁶² Ivi, 189.

particolare *tecnica* con cui l'*artista* «ci seduce mediante il *godimento puramente formale*». Tramite un tale «piacere preliminare» si possono liberare alcune *tensioni* che ribollono nella profondità dell'*inconscio*. Freud, quindi, concepisce la *creazione estetica* come *compensazione* e *consolazione* del *desiderio*, come un suo *soddisfacimento simbolico*. L'*arte* «costituisce un *regno intermedio* tra la *realtà* che *frustra* i *desideri* e il mondo della *fantasia* che li *appaga*» e – tra *Eros* e *Thánatos*, tra l'istinto di *vita* e quello di *morte* – essa ha un posto preciso all'interno dei processi di *sublimazione* delle istanze *pulsionali*. Infatti, tra i meccanismi che controllano il delicato rapporto fra *coscienza* e *pulsioni primordiali* che hanno sede nell'*inconscio*, una particolare importanza ha proprio la *sublimazione*. Questa consiste in uno *spostamento* delle *pulsioni sessuali* e *aggressive* verso mete *non sessuali* e *non aggressive*, quali appunto l'*attività artistica*. L'*energia istintuale* viene così deviata verso mete psichicamente affini, ma *socialmente* non riprovevoli. La *psicanalisi*, applicata ai *processi artistici* e *letterari*, procede dunque dal *prodotto artistico* alle *pulsioni* e ai *desideri* «che esso *soddisfa* o, meglio, al cui posto si *colloca*, in *funzione* di *risarcimento* rispetto all'impossibilità biologica dell'uomo di soddisfare l'inesauribile *flusso* della *pulsione* che anima l'*inconscio*». Grazie al *linguaggio artistico* – ad alto *tasso* di *figuralità* e ad alta *densità connotativa* e *simbolica* – si possono aprire dinanzi al *critico* varchi insospettati e insospettabili attraverso i quali poter scandagliare le profondità dell'*inconscio* e i paesaggi più reconditi della *psiche*, per sorprenderne così le manifestazioni rivelatrici (*sogni*, *lapsus*, «motti di spirito»). Attraverso l'analisi, ad esempio, dei *temi* e dei *motivi ricorrenti*, delle *isotopie sememiche*, delle figure *archetipiche*, delle *metafore ripetute*, delle *figure retoriche* insistenti, si può scovare sotto il *testo letterario*, l'«altro testo», abitato dal rimosso e dalle *pulsioni celate*, per recuperarne le *verità nascoste* e carpirne il *significato profondo*. Anzi, si può dire che esiste una forte analogia tra il *linguaggio poetico* e il *processo* (o *linguaggio*) *onirico*. Dal momento, infatti, che il *sogno* è una sorta di «*drammatizzazione*», ossia di trasformazione dei *pensieri* in *immagini*, il materiale onirico prende forma attraverso i meccanismi della *condensazione* e dello *spostamento*, ossia della *metafora* e della *metonimia*. Di qui l'importanza attribuita dalla *critica* di orientamento lacaniano a queste due *figure retoriche* che nella *distorsione di senso* aprono il varco per una *lettura* che lascia trasparire

l'«Altro» *testo*, ossia il *discorso* dell'«Altro», dell'*inconscio*. Su un terreno diverso si muove la *critica psicanalitica* che si incontra col *pensiero sociologico* e con l'orientamento *marxista* (**Scuola di Francoforte**). Molte delle riflessioni di questi studiosi partono dalla consapevolezza – di derivazione freudiana – che lo *sviluppo della civiltà* si basi su di una *formidabile coercizione*, che è possibile sopportare solo attraverso degli *strumenti di soddisfacimento*, rappresentati dagli *ideali collettivi*, dall'*arte*, dalla *religione*. L'interesse per i problemi dell'*arte* e della *letteratura* muove dunque dalla necessità di individuare il modo di funzionamento di questi *apparati di soddisfazione*. Questo intento si muove secondo due orientamenti: da una parte la *psicanalisi* studia il *processo creativo* e cioè il *rapporto* tra un *autore* e le sue *opere* dal punto di vista del *soddisfacimento* che *in esse si verifica* delle *pulsioni inconse* del *soggetto creatore* (è il cosiddetto *metodo biografico*); dall'altra cerca di dar conto delle *caratteristiche interne* dell'*opera d'arte*.

La critica psicanalitica Anche gli ulteriori sviluppi della psicanalisi, freudiana e non – tra tutti Theodor Reik (1888-1969), Ludwig Binswanger (1881-1996), Charles Baudouin (1893-1963), Eugène Minkowski (1885-1972), Melanie Klein (1882-1960), Ernst Hans Gombrich (1909), Charles Mauron (1899-1966) – influenzano gli studi *critici*. Molti sono gli approcci di tipo psicanalitico alla *comunicazione letteraria*. Nascono numerose scuole, che si incontrano e si confrontano con altri indirizzi e orientamenti di pensiero (*marxismo*, *sociologia*, *fenomenologia*, *ermeneutica*, *esistenzialismo*, *strutturalismo*, *formalismo*, *antropologia*). Alcuni cercano i *traumi nascosti* dell'*autore*. Altri, superando il piano biografico dell'*individuo-scrittore*, affrontano semmai l'aspetto *tematico* del *testo*. Altri studiano il *rapporto analogico* esistente tra *linguaggio dell'inconscio* e *linguaggio letterario*. Altri ancora lavorano sull'*intertestualità*, sul rapporto tra *testi*, alla ricerca di trame, fili rossi, *reti di associazioni*, *immagini ricorrenti* («metafore ossessive»), la cui tessitura consente di giungere al *mito personale* dell'*autore*⁶³. Tra i critici italiani che hanno applicato al *testo letterario*

⁶³ G. ZACCARIA - C. BENUSSI, *Per studiare la letteratura italiana*, Torino, Paravia, 1999, 89.

e ai linguaggi artistici (compreso quello cinematografico) le teorie psicanalitiche, oltre ai primissimi Emilio Servadio e Nicola Pernotti (e ai manuali tra arte e psicanalisi di Bonaventura, Musatti e Fenichel), si ricordano: Giacomo Debenedetti (1901-1967), tra i primi in Italia a utilizzare nozioni di psicanalisi nella critica letteraria in chiave freudiana e junghiana, studioso di Alfieri, Pirandello, Svevo, Pascoli, Saba e Tozzi (*Saggi critici*, 1919, 1955, 1959; *Vocazione di Vittorio Alfieri*, 1957; *Il romanzo del Novecento*, 1971; *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*, 1979); Francesco Orlando (1934), francesista, per il quale la letteratura attiverrebbe un «ritorno del represso», individuale e sociale (*Per una teoria freudiana della letteratura*, 1973; *Illuminismo e retorica freudiana*, 1982); Elio Gioanola (1934), studioso di Gadda e Pirandello (*L'uomo dei topazi. Saggio psicanalitico su Gadda*, 1977; *Pirandello e la follia*, 1983; *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, 1991); Edoardo Saccone (1938), lacaniano, che nello studio dell'opera sveviana individua nella condensazione e nello spostamento le figure che realizzano gli slittamenti di significato (*Commento a Zeno*, 1973); Mario Lavagetto (la *Gallina di Saba*, 1974; *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Italo Svevo*, 1975); Bianca e Franco Fornari (*Psicoanalisi e ricerca letteraria*, 1974); Marie Bonaparte (*Edgar Allan Poe*, 1933; *Lutto, necrofilia e sadismo*, in *Psicoanalisi e antropologia*, 1971); Stefano Agosti (*Cinque analisi*, 1982; *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, 1987); Alessandro Serpieri (*Otello. L'eros negato*, 1978); Sergio Zatti e Gian Paolo Caprettini.

La critica simbolica, semantica e archetipica Molto vicina alla critica psicanalitica, fenomenologica ed ermeneutica è la critica simbolica. Essa si fonda sul concetto di simbolo e cerca di mettere in luce il sistema di immagini che è sotteso a un testo e che concorre a determinarne il messaggio. Il simbolo è un segno che rinvia a qualcosa d'altro e che si caratterizza per l'ambiguità relativa del suo significato, basandosi su un rapporto di significazione aperto, non stabilito da alcuna norma codificata. Per questo ogni segno simbolico è relativo, può cioè significare cose differenti tra loro a seconda delle culture, dei luoghi e dei tempi (nella cultura occidentale, ad esempio, il bianco è simbolo della purezza, mentre in quella cinese simboleggia il lutto). Secondo il filosofo neokantiano Ernst Cassirer (1874-1945), il simbolo «non è un

rivestimento accidentale del *pensiero*, ma il suo organo necessario ed essenziale, è il *modo* con cui i *concetti* si rendono pensabili alla mente». Abbiamo già visto come con uno dei successori di Freud, Carl Gustav Jung, la *psicanalisi* si apra all'irrazionale e al *simbolico-religioso* e come lo studioso proponga di cogliere dell'*inconscio individuale* le tracce e le *sedimentazioni* del patrimonio di *miti*, *fantasmi*, *atteggiamenti prerazionali* o *magici* che costituiscono il cosiddetto *inconscio collettivo*, strutturato secondo degli *archetipi*. Lo studio del rapporto fra questi *archetipi* (la percezione dello *spazio* e del *tempo*, l'idea del *fuoco*, l'idea dell'*istante* e della *durata*, il motivo dell'*origine*, il rapporto tra l'*idea* di *linea* e quella di *circolo*) e le specifiche *creazioni letterarie* apre la strada nella seconda metà del Novecento a una *prospettiva critica*, in senso lato debitrice della *psicanalisi*, che si è definita *critica simbolica* (o *semantica*) e che mira a ripercorrere non tanto i *sintomi* della *nevrosi* dell'*autore* quanto i *simboli ricorrenti* in un *testo*, cioè le *associazioni significative*. La *critica simbolica* si pone alla ricerca di un *senso altro*, *riposto*, *celato* o *implicito* nel *testo polisemico*. Sta al *lettore* portare alla luce i *significati reconditi e nascosti* al di sotto delle *parole*. Si attiva cioè una sorta di nuova *fenomenologia* dell'*immagine*, della *metafora*, dell'*ambiguità poetica*. Varie possono essere, quindi, le prospettive da cui *interrogare* le diverse opere, e diversificati gli strumenti propri anche di altri campi del sapere, come la *psicoanalisi*, la *fenomenologia*, l'*antropologia*, lo *studio dei miti*, per rilevare gli scarti tra *archetipi* e *simboli individuali*⁶⁴. Si può dire che si riconoscono all'interno della *critica simbolica* tre campi d'indagine e linee di sviluppo, che corrispondono a tre fondamentali aree di contenuto: una prima *metaforico-ontologica*; una seconda, *tematico-psicanalitica*; una terza *mitico-ritualistica*⁶⁵. L'elemento *mitico-simbolico*, ad esempio, costituisce una delle componenti fondamentali della cultura artistica novecentesca. Era stato Giovan Battista Vico (*Principi di una scienza nuova*, 1730), che aveva visto nel *mito* una primordiale *sapienza poetica* e una forma di *conoscenza* con regole di coerenza interna

⁶⁴ G. ZACCARIA - C. BENUSSI, *Per studiare...*, 93.

⁶⁵ E. RAIMONDI, *La critica simbolica*, in *I metodi attuali della critica in Italia...*, 73.

molto forti, non inferiore a quella *razionale e logica argomentativi*, soprattutto nella capacità dei *primitivi* di utilizzare la *fantasia* e i *simboli* nel spiegare la *natura*. La riflessione di *Vico* sarà ripresa dall'*etnologia* di *Lévy-Bruhl* e dall'*antropologia* di *Lévy-Strauss*. Una cultura quella novecentesca, dunque, che a un certo punto recupera l'interesse per il *primitivo*, l'*origine*, l'*aspetto antropologico*, come unica risposta possibile al *disagio esistenziale* creato dalla *società industriale* e dal *progresso scientifico*. Significativo è il caso, ad esempio di *Grazia Deledda*, con la quale la Sardegna si trasforma nella *terra del mito* – quella del *primitivo* appunto – sorta di *archetipo* di tutti i *luoghi*, terra senza tempo e sentimento di un tempo irrimediabilmente perduto, spazio *ontologico* e *antropologico*; oppure di *Cesare Pavese* che si occupa di narrativa americana, di *Jung* e della vita contadina. La dimensione *mitico-simbolica* è quella del *tempo* e dello *spazio* (la Liguria di *Montale*, le Langhe di *Pavese*, la «terra desolata» di *Eliot*) oppure del *surreale* e dell'*evasione magica* (*Bontempelli*, *Buzzati* e *Landolfi*). Tra i *critici letterari* che si muovono tra psicoanalisi junghiana, antropologia, psicologia, fenomenologia e erudizione storico-culturale e filologica, si ricordano: *Gaston Bachelard* (*La psicanalisi del fuoco*, 1938; *L'acqua e i sogni*, 1942; *La poetica dello spazio*, 1957); *Northrop Frye* (*Anatomia della critica*, 1957; *Favole di identità*, 1976; *La scrittura secolare*, 1976; *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, 1982); *Gilbert Durand* (*Le strutture antropologiche dell'immaginario*, 1960); *Georges Poulet* (*La metamorfosi del cerchio*, 1961); *Jean Starobinski* (*L'occhio vivente*, 1961; *La relazione critica*, 1970; *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, 1970); *Jean Rousset* (*Forma e significato*, 1962); *Jean-Pierre Richard* (*La creazione della forma*, 1969). In Italia: *Ezio Raimondi* (*Metafora e storia*, 1970; *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, 1974; *Il volto nelle parole*, 1988), *Giorgio Bárberi Squarotti* (*Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, 1976), *Mario Praz* (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1930).

L'esistenzialismo L'*esistenzialismo* è quella corrente di pensiero che nasce in Europa a partire dal 1930 e che si protrae sino agli anni Sessanta, quando raggiunge una larga diffusione presso l'opinione pubblica. Il termine, oltre che a una variegata corrente filosofica, si riferisce innanzitutto a un clima culturale, che si esprime nell'arte,

nella letteratura, nel cinema e nel teatro. Tra i suoi esponenti più importanti si ricordano **Martin Heidegger**, **Karl Jaspers** e **Jean Paul Sartre**.

Da-sein Forti sono i debiti dell'*esistenzialismo* verso pensatori quali **Kierkegaard** e **Nietzsche**, come del resto verso la *fenomenologia* di **Husserl**. Se dalla *fenomenologia* viene preso il nuovo senso della realtà, ovvero la decisione di accogliere come base dell'indagine filosofica i *dati apparenti* nella loro fluidità ed entro i loro limiti, da **Kierkegaard** e da **Nietzsche** l'*esistenzialismo* eredita l'affermazione che il *divenire* si mostra più di ogni altro nell'*individuo*, nelle sue *libere scelte* come nella sua *volontà* di *creare da sé* la *propria esistenza* e i *propri valori*. L'*esistenzialismo* vuole essere propriamente *analisi* dell'*esistenza*. Per **Martin Heidegger** l'*uomo* è *esistenza* (in tedesco *Da-sein*, «esser-ci», «essere-qui») in quanto *essere-nel-mondo*; egli «è» in quanto «gettato» nel *mondo*, *collegato* con le *cose* e gli altri uomini. Tale complessissima e intricatissima ragnatela di *rapporti* è parte *costitutiva* e non *accidentale* della sua vita. Il *mondo* non è un «oggetto» che «sta lí» per essere *razionalmente analizzato* da un «soggetto» distaccato; non è un «oggetto» che si può trascendere o dal quale si può uscire o ci si può allontanare per poterlo osservare meglio. L'*uomo* è invece «*immerso*» dentro una *realtà* che racchiude «soggetto» e «oggetto» e che il «soggetto» non può *oggettivare*; una *realtà*, inesauribile nei suoi *significati*. Se nel corso della storia l'*esistenza* è stata intesa come *luogo* dell'*essenza stabile* di cui è composto ogni *uomo* e ogni *cosa*, per l'*esistenzialismo* il carattere proprio di essa è appunto quello di avere dentro di sé il *mutamento continuo*. *Esistere* (da *ex-sistere*, «venir fuori», «emergere da», «non permanere»), significa, infatti, *divenire*, *continuo mutare* e *continuo proiettarsi* verso ciò che ancora non è, *progettarsi* come evento del futuro. L'*esistenza*, quindi, si configura come *luogo dinamico* e *diveniente* per eccellenza. L'*uomo*, che è *possibilità* e *libertà*, deve *inventare se stesso* ogni giorno; egli è costitutivamente «progetto».

Essere-per-la-morte Ciò che caratterizza l'*esistenza* umana è, inoltre, la «*temporalità*», cioè il fatto di *essere vissuta* tra la *nascita* e la *morte* che è espressione massima della *finitudine*. L'*essere* dunque non

è altro che il «dipanarsi» dell'*esistenza* nel *tempo* che finirà, perché, *esistere* significa vivere il *dinamismo* della *realtà* non solo nella *propria coscienza* ma anche e soprattutto nel *proprio essere*. L'uomo è impotente di fronte alla *realtà* del *divenire*, nel quale ogni *cosa* si genera e si *distrugge*. Egli si erge, assieme alla sua *esistenza*, al di sopra del *nulla*, e decide le direzioni che deve prendere la propria *esistenza* ben sapendo che *la realtà* è *indifferente* alle sue *scelte*, e che il suo *destino* è quello di ritornare nel *nulla*. Per Heidegger, egli è perciò *essere-per-la-morte*, unico tra gli *enti* capace di *pensare* alla propria *morte*, anticipandone l'evento nell'*immaginazione*. L'uomo *inautentico* pensa solo alla *morte* degli altri e rifiuta il fatto che essa lo riguardi personalmente. L'uomo *autentico*, invece, decide di *vivere* nell'orizzonte della sua *possibilità*. L'avvertimento della *nullità* del *mondo* e la sproporzione tra *l'infinità della possibilità* e la *finitezza delle condizioni storiche* generano l'*angoscia* (come aveva già osservato Schopenhauer). Di fronte all'*angoscia* l'uomo può soccombere e giungere allo *scacco* e al *naufragio* (tale è l'esito del versante ateo dell'esistenzialismo), ma può anche decidere di fare il salto, scegliendo il rischio della *fede* e il *mistero* di Dio⁶⁶.

Il linguaggio è «la casa dell'essere» Per Heidegger il rapporto uomo-mondo è mediato dal *linguaggio* ed è caratterizzato dall'*interpretazione*. È *linguistica* la nostra *esperienza del mondo*. Il *linguaggio* è cioè «la casa dell'essere», la *dimensione* stessa nella quale si muove la *vita* dell'uomo, ciò che fa sì che il *mondo* esista. Infatti, le *cose* sono ciò che io *dico* di loro. Il *mondo* è il mio *discorso del mondo* e il mio *discorso del mondo* avviene tramite il *linguaggio*. Solo se c'è il *linguaggio* c'è il *mondo*-«oggetto», inteso nel *senso* particolare che gli attribuisco «io»-soggetto. Se si vuole *comprendere* l'essere, dunque, si deve *interpretare* il *linguaggio* in cui dimora e «accade» l'essere stesso e grazie al quale si manifesta. La *lingua*, esperienza umana fondamentale, si forma nel «dialogo» ed è essa stessa «*dialogo*», cioè *reciprocità*. Essa co-

⁶⁶ D. MASSARO, *La comunicazione filosofica, Il pensiero contemporaneo* - 3, Torino, Paravia, 2002, 555.

stituisce un ponte, un terreno di incontro tra il *soggetto* e il *mondo*, tra *noi*, le *cose* e gli *altri*. L'*ermeneutica*, ponendo il fondamento della *esistenza* non più nella *autocoscienza* ma nel «dialogo», nella *relazione*, nella «reciprocità», nella *solidarietà*, nel riconoscimento delle *diversità*, è perciò prima di tutto *arte* dell'*ascolto* da parte dell'*essere dialogico* per una *verità dialogica*, non *individuale* ma *condivisa*, non *assoluta* ma *relativa*, non *finita* ma *infinita*, proprio in quanto *processo* che *diviene* e si compie nella *storia* e nel *dialogo*.

Il primato del linguaggio poetico Tutta la storia della *metafisica* come ricerca dell'*essere oggettivo* si è risolta nella *tecnica*. All'uomo non rimane, se sceglie di non identificarsi con la tecnica, che il pensiero non violato dalla tecnica, vale a dire la *poesia*. Heidegger individua nella *poesia* l'*essenza* di tutte le *arti*. La *filosofia* autentica è *poesia*, *parola* che si sottrae all'*oggettività*. Se, come detto, è *linguistica* la nostra *esperienza* del *mondo* e solo nel *linguaggio* gli *enti* appaiono *dotati* di *senso* e di *valore*, allora solo nella *parola* (e ancor di più nella *parola poetica*) avviene quell'*apertura originaria* dell'*essere*. Heidegger non accetta l'analisi del *linguaggio* portata avanti contemporaneamente a lui dai *neopositivisti*, ritenendo che questi ultimi riducano la *parola* solo al suo valore pratico-utilitaristico⁶⁷. Un filone che parte da Heidegger e giunge fino a noi è quello di Gadamer e Ricoeur, che sviluppano la filosofia e la letteratura come *ermeneutica*, come *interpretazione* del *linguaggio*.

Formalismo e strutturalismo Per comprendere i problemi relativi alla *storiografia letteraria* occorre considerare i quadri di riferimento entro cui sono nati e sono maturati i discorsi della *critica* che analizza i testi e li collega fra di loro collocandoli entro un *reticolo di reciprocità* e molteplici *interazioni*. La *storia* di un *testo* è il risultato dei *giudizi* sulla sua *natura* e delle sue *differenti interpretazioni* nello *spazio* e nel *tempo*. In Italia la *storiografia letteraria* ha, come detto, almeno dagli anni Venti agli anni Sessanta risentito degli effetti e delle teorizzazioni

⁶⁷ D. MASSARO, *La comunicazione...*, 2002, 565-6.

dell'estetica e della *critica storicistica ed idealistica crociana*. Che si trattasse della produzione così detta «colta» o che si trattasse di letteratura cosiddetta «popolare» (Croce-Toschi), è stato quello il periodo in cui ha imperato il pensiero del filosofo abruzzese. Da sempre le varie filosofie hanno marcato i *contesti culturali* entro i quali si sono inserite anche le varie esperienze letterarie. Ciò avviene anche nei decenni in questione, nei quali molte sono le *correnti filosofiche* significative, ma una ha avuto particolare influenza sulla *letteratura*, si tratta dello *strutturalismo*. Abbiamo visto come uno dei problemi fondamentali affrontati dai *teorici della letteratura* sia stato quello di individuare i caratteri distintivi (*storici*, per alcuni, *universali* per altri) del «bello poetico». La rinascita dell'interesse per la dimensione *comunicativa* della *letteratura* parte nella seconda metà Novecento dalla *linguistica*, estendendosi allo *strutturalismo* e alla *semiologia*. Le nuove *teorie letterarie*, dal *formalismo russo* alla «Nouvelle Critique» francese, dalla *narratologia* agli studi sul *linguaggio poetico*, propongono metodi di *descrizione* e *formalizzazione* dei *testi letterari* considerandoli come *oggetti linguistici* dalla *struttura complessa*. Lo *strutturalismo*, applicato alla *lingua*, si interessa di analizzare tutti i vari fattori della *comunicazione*, di esaminare come essi si rapportino, quindi analizza l'*espressione linguistica* in termini tecnici. Il notevole approfondimento portato dallo *strutturalismo* circa la *conoscenza dei meccanismi del linguaggio* apre nuove possibilità a tutti quei letterati che, per vari motivi, di fronte alla nuova realtà storica, ritengono debba anche mutare l'*espressione letteraria*, come linguaggio e come contenuti.

Il formalismo Nato in Russia in stretto rapporto con lo sperimentalismo dell'*avanguardia*, di cui Majakovskij è il nome più noto, il *formalismo* ha la sua origine storica nell'attività di un gruppo di studiosi (Tomaševkij, Šklovskij, Eichenbaum, Tynjanov) che tra il 1915 e la fine degli anni Venti si riunisce nel Circolo linguistico di Mosca e a San Pietroburgo. I *formalisti* partono da Saussure e dalle riflessioni dei *linguisti* di inizio del Novecento, impegnati a studiare il funzionamento della *comunicazione verbale*, a riscoprire la *centralità del testo* per sottolinearne le *componenti linguistiche* nella loro relativa *autonomia*. Subito dopo alcuni *teorici*, proprio alla luce di quegli studi, tentano – anch'essi ponendo al centro delle loro riflessioni so-

prattutto il *testo* (*textus*, «tessuto») come insieme strutturato di parole e come *sistema linguistico stratificato* avente regole proprie in grado di spiegare anche il funzionamento dei *testi letterari* – di superare le *definizioni estrinseche* di *letteratura*, mirando a cogliere e a definire la *letterarietà*, ossia quelle *condizioni intrinseche* che farebbero, appunto, di un *testo* un *testo letterario*. Tra le varie scuole che affrontano questi problemi, quella di Copenhagen, diretta da Hjelmslev, quella americana di Leonard Bloomfield e Zellig Harris, quella di Praga, diretta dai russi Nikolaj Trubeckoj e Roman Jakobson.

L'opera d'arte è forma Con i *formalisti* russi, dunque, si comincia ad affermare che il *linguaggio letterario* costituisce uno «scarto dalla norma», una sorta di *deviazione* rispetto alla *lingua standard*, e, secondo la *teoria dell'arte come procedimento*, soprattutto che l'*identità semantica* dell'*opera letteraria* è indissolubilmente legata alla *peculiarità* della sua *forma*. Se a seconda degli *scopi* che si propone di conseguire chi *parla* o chi *scrive*, la *lingua* viene usata con *funzioni* diverse (sei secondo Jakobson) e se si definisce *funzione* il *modo* in cui la *lingua* viene adoperata in relazione allo *scopo* (o *intenzione*), allora la *funzione* è *forma*. Quindi, secondo il *criterio formalista*, ciò che fa un'*opera letteraria* non è il *che cosa* si dice ma il *come* lo si dice, il *modo* appunto in cui la *lingua* viene adoperata (*funzione poetica*) in relazione allo *scopo* per cui il *messaggio* è stato formulato (*scopo estetico*). Inoltre, la diversa *organizzazione formale* implica che il *messaggio* trasmesso da un *testo non letterario* sia *transitivo* perché orienta l'attenzione del *destinatario* precipuamente sulla *cosa* di cui si parla (*referente*), mentre quello *letterario* sia *autoriflessivo* nel senso che trattiene l'attenzione del *lettore* e tutta la sua capacità decifratrice *su di sé*, cioè sulle *modalità compositive* del *messaggio* stesso. Dopo l'esperienza eccezionale dei *formalisti russi* – nata ufficialmente nel 1929 nella forma di una serie di *Tesi* formulate collegialmente dai membri del Circolo Linguistico di Praga – la tendenza a concentrare l'attenzione sui dati *formali* e *strutturali* del *testo* (esaminabile come *fatto linguistico* ed inteso come *sistema di segni* e come spazio dove i *segni* rinviano a se stessi) e sulla sua «*letterarietà*» (*literaturnost*), cioè su quelle *condizioni intrinseche* che lo farebbero *letterario* (rimodellamento del *materiale linguistico* e *alta elaborazione formale* del *codice*,

struttura funzionale in cui a valere sono soprattutto le *relazioni intrasistemiche* degli *elementi*), diviene egemone negli anni Sessanta e Settanta, con l'affermarsi della *scuola formalistica, strutturalistica e semiotica*.

Lo strutturalismo Lo *strutturalismo* è nella sostanza uno sviluppo del primo *formalismo*. Tra gli estensori del documento si ricordano fra gli altri i russi Jakobson e Trubečkoj e il cecoslovacco Mukačovský. Lo *strutturalismo* è un movimento culturale molto complesso che investe praticamente ogni campo del sapere e che parte dall'assunto fondamentale che all'interno di ogni *struttura* le *parti costituenti* stanno in un *rapporto di reciproca interdipendenza e interazione*. Due elementi risultano chiari da una simile definizione: una *struttura* è un *insieme organico e coerente* il cui corretto *funzionamento* dipende dall'*armonica connessione* delle *parti*, l'esistenza e il funzionamento delle quali sono basati su un rapporto di *reciproca interdipendenza* attraverso la mediazione dell'intero organismo; una *struttura*, proprio in quanto tale, è descrivibile e riconducibile a un *modello costante*, all'interno del quale, al di là di ogni differenza contenutistica, possono essere evidenziate delle *forme invarianti*. Pur con una gamma di posizioni teoriche oltremodo differenziate, un simile orientamento di ricerca risulta, all'interno della *cultura contemporanea*, estremamente fecondo e stimolante per i risultati conseguiti e per i possibili sviluppi futuri, applicandosi alla *linguistica* come all'*economia*, alla *psicologia* come all'*antropologia* e alla *psicanalisi*.

L'approccio strutturalista Nell'ambito del *discorso letterario*, lo *strutturalismo*, come *metodo di indagine critica* evidenzia, innanzitutto, la natura dell'*opera letteraria* come *sistema di strutture* e successivamente appunta la sua attenzione su una specifica *struttura*, intesa come *produzione linguistica*, della quale descrive i rapporti sia con la *lingua parlata* in un determinato periodo storico sia con la *lingua letteraria*, al fine di individuare le specificità e le caratteristiche di un dato *testo*. Un simile percorso critico può essere, sommariamente, definito nelle sue tappe: *analisi* di una data *opera* considerata *in se stessa*, nel suo *funzionamento interno* e nei rapporti che regolano gli *elementi costituenti (testo)*; *analisi dell'opera* all'interno dell'*intera*

produzione dell'autore, intesa come il *sistema* all'interno del quale si dispone e si sviluppa, in base a specifiche leggi, l'*opera-struttura* (**intertesto**); *analisi dell'opera* in rapporto agli *istituti* del *sistema letterario* (generi letterari, lingua) all'interno del quale è inserita e in rapporto ai suoi *sottosistemi* (**contesto**).

La semiotica La *semiotica* studia la *natura* dei *segni* (dal greco *seméion*, «segno»), la loro *produzione*, *trasmissione* e *interpretazione*. Come disciplina autonoma la *semiotica* è un fenomeno del nostro secolo, ma le sue origini sono lontanissime nel tempo e comprendono gli spunti semiotici dell'*Organon* aristotelico, la distinzione stoica tra *significante* (l'immagine acustica associata al concetto) e *significato* (il concetto associato all'immagine acustica), la pedagogia e la teologia «semiotiche» di S. Agostino. Se questa è la preistoria della *semiotica* essa conosce poi un lungo periodo di gestazione nell'età moderna grazie all'analisi di Locke, Lambert e Husserl. I due padri della *semiotica moderna* sono Peirce e Saussure. Peirce si ricollega alla *tradizione filosofica* dei due secoli precedenti e getta le basi della *semiotica* come *disciplina autonoma*. Saussure progetta una scienza, la *semiologia*, che ha il compito di studiare la *vita dei segni* nel quadro della *vita sociale*.

Il segno Con il termine *segno* si indica un *elemento*, di varia natura, la cui presenza serve a *indicare* o *richiamare* un *altro elemento* assente o non immediatamente percettibile; un *elemento* che delinea comunque un *percorso comunicativo*, all'interno del quale stanno, da un lato, la *fonte* (*emittente*), dall'altro, la meta del *messaggio* (*destinatario*). Una riflessione preliminare porta immediatamente a distinguere, all'interno del concetto così definito, un ambito ascrivibile alla *intenzionalità* da quello della *inintenzionalità*: così si indicherà con *indizio* tutto ciò che è riferibile a fenomeni al di fuori di una convenzione prestabilita (per esempio, i *brividi* che preannunciano la febbre); si chiamerà, invece, *segnale* un segno *concepito ed emesso intenzionalmente*, la cui possibilità di *decifrazione* è garantita dalla conoscenza, da parte del *destinatario*, del *codice*, del *sistema*, cioè, dei *segni convenuti per comunicare*, all'interno di una determinata *collettività*; si definirà, infine, *simbolo* un *segno*, che, pur prescindendo dalla intenzionalità del *mittente*, presenta uno stretto rapporto di interdipendenza tra

forma esterna e significato, come, ad esempio, le impronte di un animale sul terreno, che informano sulla specie cui appartiene. I *segni* più comuni e numerosi sono i *segni intenzionali*, che ricordano per *imitazione* o per *associazione* di idee ciò che rappresentano. Di solito il rapporto tra il *segno* e ciò che questo rappresenta non ha un valore universale, ma *varia* a seconda delle *culture* e delle *tradizioni*: il *bianco* in Occidente è *segno* di pace, in Giappone è *segno* di lutto. Le *lingue* sono i *sistemi di segni* più raffinati e potenti: sono *segni* le *parole*, le *lettere* dell'alfabeto e i *caratteri* dei vari tipi di scrittura. Per riprodurre nello *scritto* l'intonazione del *parlato* usiamo i *segni di interpunzione*, che sono virgole, virgolette e punti di tutti i tipi. Nell'ambito della *comunicazione linguistica*, che rappresenta una delle forme più elevate di comunicazione, per *segno* si intende tutto ciò che, in un sistema di precise regole operative, serve a *denotare convenzionalmente* un determinato concetto (*significato*) attraverso un'espressione grafica o sonora (*significante*).

Il «New Criticism» e la centralità del testo Una scuola molto vicina al *formalismo* e allo *strutturalismo*, per la sua ottica *immanentista* del *testo letterario*, è quella sviluppatasi, a partire dagli anni Venti, nell'area culturale anglosassone (Gran Bretagna e Stati Uniti) e che va sotto il nome di «New Criticism» (Richards, Empson, Wellek e Warren). Il «New Criticism», che considera come *oggetto* della propria analisi il *testo letterario* «in sé», è caratterizzato da uno studio «sincronico» del *testo poetico*, considerato come un *mezzo privilegiato* di *comunicazione*, «carico» dal punto di vista del *linguaggio emotivo*, tale da «suscitare un atteggiamento adeguato nei confronti dell'esperienza». Il *testo poetico* deve essere indagato attraverso un «close reading», un'accurata *lettura immanente* che permetta di *cogliere* i rapporti tra i diversi *livelli* del *testo* e i diversi *livelli* dell'*esperienza* del *fruitore*. Richards ad esempio analizza sei generi di «eventi» che hanno luogo nella *lettura* di una poesia: *sensazioni visive* delle parole stampate; *immagini associate* a tali sensazioni; *immagini relativamente libere*; *riferimenti a varie cose*; *emozioni*; *atteggiamenti affettivi e volitivi*. Empson studia i «modi» attraverso i quali il *linguaggio poetico* è *ambiguo*, avvicinandosi così al tema della «*polisemia*» del *linguaggio poetico*. Egli identifica la «fonte» dell'*ambiguità* non solo e non tanto nelle *scelte*

lessicali del poeta, quanto nelle *scelte sintattiche* e soprattutto nell'uso dei *tropi* (*metafora* in particolar modo). Empson sviluppa sistematicamente l'intuizione di Richards a proposito dei possibili vari livelli di interpretazione, collegando tale possibilità proprio alla polisemia del testo poetico. Anche un critico come lo statunitense Northrop Frye, che «rifonda» il concetto stesso di *letteratura*, collegandolo a quello degli *archetipi del mito* e tentando ambiziosamente di «articolare una mappa culturale dei generi e degli stili», verrà influenzato dalle concezioni di Empson sulla polisemia, ambiguità e alta valenza simbolica del testo poetico.

La critica semiostrutturale in Italia Quanto gli orientamenti del pensiero e la cultura occidentale del nostro secolo debbano al linguista ginevrino Ferdinand de Saussure è cosa oramai nota. Chi in Italia traduce il celebre *Cours de linguistique générale* – che dà formulazioni teoriche alle più avanzate ricerche del Novecento nel complesso settore della *linguistica* e della *linguistica* applicata alla *critica letteraria* – è, nel 1967, Tullio De Mauro (per altro le *Tesi* vengono tradotte nel 1966). La pietra miliare, il «classico» che sta alla base della *linguistica moderna* e col quale un po' tutti devono fare i conti – dal *Circolo di Mosca* alla *scuola di Praga* a Martinet, da Coseriu a Hjelmslev, dallo *strutturalismo*, dalla *semiotica* e dalla *narratologia* americana, russa e francese (Charles Sanders Peirce, Jurij Lotman, Vladimir Jakovlevi Propp, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas, Michail Bachtin, Gérard Genette, Michel Foucault, Seymour Chatman, Roland Barthes) alla *semantica strutturale* di Prieto e alla *grammatica generativa* di Chomsky, dalla *antropologia* (Claude Lévi-Strauss) alla *psicanalisi* (Jacques Lacan) – inizia così a circolare anche nel nostro paese, iniziando a mettere in crisi la diffusa e radicata cultura *ideal-storicistico-marxista*. Semplificando al massimo i termini della questione si può dire che, a partire dalla metà degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta, si diffonde anche in Italia la concezione *formalista, strutturalista e semiotica* della *lingua* e della *letteratura* come «sistemi», *sistemi di segni* e *sistemi integrati della comunicazione*. Tra i critici si ricordano: Umberto Eco (*La struttura assente*, 1968; *Il segno*, 1973; *Trattato di semiotica generale*, 1975); d'Arco Silvio Avalle (*Gli orecchini*, 1965; *Tre saggi su Montale*, 1970; *L'analisi*

formale in Italia, 1970; *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, 1975); **Cesare Segre** (*I segni e la critica*, 1969; *Le strutture e il tempo*, 1974; *Semiotica filologica*, 1979; *Avviamento all'analisi del testo letterario*, 1985; *Teatro e romanzo*, 1984; *Intreccio di voci*, 1991); **Maria Corti** (*Metodi e fantasmi*, 1969; *Principi della comunicazione letteraria*, 1976; *Il viaggio testuale*, 1976); **Marcello Pagnini** (*Critica della funzionalità*, 1970; *Lingua e musica*, 1974; *Pragmatica della letteratura*, 1980; *Semiosi*, 1988); **Emilio Garroni** (*Progetto di semiotica*, 1972; *Pinocchio uno e bino*, 1975); **Stefano Agosti** (*Il testo poetico*, 1972; *Cinque studi*, 1982); **Alessandro Serpieri** (*Retorica e immaginario*, 1986); **Angelo Marchese** (*Il testo letterario*, 1994).

Langue e parole Mentre l'identificazione crociana di *linguistica* ed *estetica* faceva di ogni singola espressione del parlante una *creazione individuale*, di cui era difficile intravedere la possibilità di comunicazione con gli altri (se non «in Dio» come diceva lo stesso Croce), Saussure chiarisce il carattere di *sistema della lingua* come un tutto *organico* e *solidale* la cui dinamica – da un'angolazione che ne colga la *sincronia* (cioè la «simultaneità») e la *diacronia* – è garantita dal rapporto fra *langue* (la lingua come *istituto*, come *sistema* che vive e si attua nei *parlanti*) e *parole* (l'uso particolare e *individuale* che del *sistema* fa il *parlante*). Se per *langue* si intende, dunque, un *sistema di segni*, socialmente riconosciuto, *astratto* e convenzionale e per atto di *parole* l'attività *concreta* dell'insieme degli individui, che applica nel concreto della comunicazione le regole della *langue*, di fatto la *lingua* è l'*insieme dei parlanti* (e/o scriventi).

Convenzionalità e arbitrarietà del segno La natura del *segno linguistico*, associazione o combinazione *convenzionale* di un'«immagine acustica» (*significante*) e di un «concetto» (*significato*), testimonia di una caratteristica fondamentale della lingua: l'*arbitrarietà*. Tutti i *segni* mediante i quali avviene la *comunicazione*, sono, *convenzionali* e *arbitrari*. *Convenzionali* perché risultato di un accordo, stabilito all'interno di un gruppo più o meno vasto di persone, in base al quale a determinati *significanti* è stato attribuito il compito di esprimere determinati *significati*; *arbitrari* perché non esiste alcun legame *naturalmente motivato* o rapporto *logico* e *necessario* per cui un determi-

nato *significante* debba esprimere quel particolare *significato*. Non c'è nessun «legame naturale»⁶⁸ né collegamento motivato logicamente tra, ad esempio, l'*idea* di *cavallo* e la *catena di suoni e/o grafemi* («c+a+v+a+l+l+o») attraverso la quale quella *idea* viene *espressa* (ad esempio: *horse* in inglese, *pferd* in tedesco, ecc.).

La lingua è geneticamente estranea al referente La *lingua* è *forma* e non *sostanza* ed è *geneticamente estranea* al *referente*, ossia all'*oggetto*, alla *cosa*, alla *situazione*, alla *realtà extralinguistica* a cui il *segno linguistico* rinvia o fa riferimento. I *segni* assumono un significato nel *sistema linguistico* per la loro *posizione* rispetto agli altri *segni*, piuttosto che per il legame con gli *oggetti* che designano o evocano. Se, infatti, a un certo punto tutta la comunità dei parlanti una certa *lingua* decidesse di adoperare un'altra *catena di suoni* per esprimere il concetto di 'cavallo', il sistema della *comunicazione* continuerebbe a funzionare perfettamente. Un principio, quello saussuriano dell'*arbitrarietà* del *segno*, che avrà implicazioni notevoli⁶⁹. Esso, infatti, si discosta dalle precedenti concezioni *storico-naturalistiche* della *lingua* che invece ponevano fra *segno* e *cosa*, fra *segno* e *realtà*, un rapporto *necessario* e *motivato*, come se nella *parola* fossero implicite le caratteristiche stesse della *cosa*. Posizione che già *Aristotele* aveva a suo tempo criticato con la nota proposizione: «la *parola* 'cane' non morde», morde l'*animale* cane. Tra il *soggetto* uomo e l'*oggetto reale* cane c'è il *segno linguistico* |cane| con la sua *forma* dell'*espressione* (o realizzazione fonica e/o grafica: «c+a+n+e»), e la sua *forma* del *contenuto* (il «concetto», l'*idea* di 'cane, animale domestico, ecc.', così come è depositato nella mente, e non il cane in quanto *oggetto reale*). Tenendo presente queste entità, si distinguono, nel funzionamento del *segno linguistico*, almeno *quattro livelli diversi di arbitrarietà*: tra il *segno* |cane| nel suo complesso e l'*oggetto reale* cane; tra il *significante* «c+a+n+e» come realizzazione fonica e/o grafica e il *significato* 'cane, animale domestico, ecc.' come concetto; tra la *forma* e la *sostanza* del

⁶⁸ F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1978, 87.

⁶⁹ F. DE SAUSSURE, *Corso...*, Bari, Laterza, 1978, 86.

significato e, infine, tra *forma* e *sostanza* del *significante*. Tra il *soggetto* e l'*oggetto* c'è, dunque, la *lingua*, e la *lingua* è «un *codice* che organizza un *sistema di segni* dal *significante* primariamente *fonico-acustico*, fondamentalmente *arbitrari* ad ogni loro *livello* e *doppiamente articolati*, capaci di esprimere ogni *esperienza* esprimibile, posseduti come conoscenza interiorizzata che permette di produrre *infinite frasi* a partire da un *numero finito di elementi*»⁷⁰.

L'approccio semiotico Noi viviamo in una *dimensione segnica*, fatta di *significanti* e *significati*, di *espressioni* e *contenuti*. Non è difficile rendersi conto che da quando siamo nati noi siamo immersi entro una trama di *segni* e *indizi* che costituisce il tessuto connettivo della nostra esperienza quotidiana (*immagini, gesti, suoni, oggetti, organizzazione dello spazio, colori, sapori, odori*). Essi ci investono da ogni direzione e noi viviamo costantemente impegnati a *decifrare* (anche inconsciamente) e a *costruire* (anche meccanicamente) dei *messaggi*. Si potrebbe quasi dire che senza *segni* e *sistemi di significazione* non vi sia *comunicazione*, e senza *comunicazione* non vi sia *conoscenza*. I *segni*, dunque, sono lo strumento indispensabile di ogni *conoscenza*, poiché *conoscere* non significa riflettere passivamente la *realtà* nella propria coscienza, ma significa *darle un senso, nominandola, selezionandola, classificandola, interpretandola, spiegandola e rappresentandola*. Tutto ciò avviene tramite il *mezzo segnico*, ed è chiaro che ogni *cultura* opera le proprie *attribuzioni, selezioni, classificazioni e interpretazioni*.

Un oggetto per il soggetto cosciente A partire da questi assunti si può teorizzare che il *mondo* non sarebbe, allora, che un *oggetto* «*per*» un *soggetto cosciente* e non esisterebbe se non «*per*» il *soggetto cosciente*; esso sarebbe, per dirla con Schopenhauer, pura «*rappresentazione*». Quel «*per*» è il ponte tra l'«*io*» e il *mondo*. Quel «*per*» è il *linguaggio*, il «*discorso del mondo*», la sua *rappresentazione*, la *cultura* stessa. È, infatti, la *cultura* che «*dà senso al mondo*, dato che il *mondo* prima di essere *nominato, descritto e interpretato* non è che il caos: il

⁷⁰ G. BERRUTO, *Corso elementare di linguistica generale*, Torino, UTET, 2001, 23.

senso del mondo è il nostro *discorso del mondo*», e il *discorso del mondo* è appunto possibile solo attraverso una *lingua* (*langue*), dentro cioè una *comunità di parlanti* (insieme di *atti di parole*).

La cultura come «generatore di strutturalità» Si può così affermare che «la *cultura* è l'ambito dell'*organizzazione* (informazione) nella società umana, di contro alla *disorganizzazione* (*entropia*): purché si aggiunga che ciò vale soltanto dall'interno della *cultura*, dato che è la *cultura* stessa a decidere *ciò* che si può e *ciò* che non si può considerare *organizzato*. E fra *ordine* e *caos*, ogni *cultura* ha i suoi *criteri distintivi*, sue diverse decisioni. Comunque la *cultura* è un *generatore di strutturalità*; è così che essa crea intorno all'uomo una *sociosfera* che, allo stesso modo della *biosfera*, rende possibile la vita, non organica ovviamente, ma di *relazione*»⁷¹.

La centralità della lingua La *lingua* è, dunque, l'*asse portante* di una *cultura*, il *codice primo* che *veicola* tutti gli altri *codici*, strumento per *selezionare* e *categorizzare* l'esperienza, fondamento ultimo delle *società umane*. Gli oggetti, le immagini, i colori, le organizzazioni spaziali e sociali, le attitudini comportamentali, le azioni, *significano* grazie ad essa. Non c'è *senso* che diamo al *mondo* che non sia *nominato*, e il *mondo dei significati* non è altro che quello del *linguaggio*. Strumento capace di suscitare *emozioni* e di determinare effetti e *universi psichici*, il *linguaggio* «sta nel più profondo della mente umana, tesoro di memorie ereditate dall'individuo e dal gruppo, coscienza vigile che ricorda e ammonisce»⁷². *Selezioniamo* la natura, la *organizziamo* in *concetti* e le diamo determinati *significati*, in larga misura perché siamo *partecipi di un accordo* per *organizzarla* in questo modo, un *accordo* che vige in tutta la nostra *comunità linguistica* ed è *codificato* nelle *configurazioni* della nostra *lingua*.

⁷¹ C. SEGRE, *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura Italiana. L'Interpretazione* – IV, Torino, Einaudi, 1985, 126.

⁷² L. HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968, 5.

I limiti dell'idealismo e del materialismo La rivoluzione *linguistica*, *antropologica* ed *estetica* novecentesca ci ha sostanzialmente detto, quindi, che *Idealismo* e *Materialismo* erano entrambi in errore. Infatti, il primo aveva ridotto l'*oggetto* al *soggetto*; il secondo, il *soggetto* all'*oggetto*, ritenendo, come il *Realismo*, che di fronte all'«io»-*soggetto conoscente* esista un «*mondo obiettivo*», una «*realtà in sé*» *oggettivamente* rappresentabile. In altri termini e per converso: se in principio era il «*verbo*», la *parola*, e quindi la *lingua*, e se la *lingua* (sistema di *segni* geneticamente estranei al *referente*) genera il *testo*, dunque, la *mediazione* tra l'*uomo* e il *mondo* avviene tramite il *testo*.

Il testo letterario Tra tutti i *testi*, il *letterario* è quello a più *alta densità comunicativa*, risultato di un'*alta elaborazione* del *codice*. Il *testo* nel quale più di altri trova applicazione la legge del massimo risultato col minimo sforzo; ossia, il *massimo del significato* con la *minore quantità di significanti* («*M'illumino d'immenso*»). Esso è un motore inesauribile che genera *polisemia*, produce *stratificazioni di senso*, costruisce *architetture semantiche*, determina *universi simbolici* e ha come scopo quello di suscitare piacere *estetico* e con esso *emozioni*. Per tentare una definizione nel senso più ampio del termine, si può dire che rientra in questo concetto di *letteratura* ogni forma di *comunicazione intenzionale* in *codice linguistico* (*orale* o *scritto*) *altamente elaborato* con *ricerca estetica* (attribuendo a questa ricerca il senso più ampio e vario che diverse epoche e diverse *culture* hanno voluto attribuirle).

La funzione poetica del linguaggio Nel complesso *sistema* costituito dalla *lingua* esistono due ordini di riferimenti, un *riferimento orizzontale*, *contestuale*, *sintagmatico* alle *parole* nella loro successione, ed un *riferimento verticale*, *paradigmatico* al *codice* (alla *lingua* come istituto, come sistema convenzionalizzato). *Funzione* e *intenzione* consentono di cogliere ciò che caratterizza le unità che compongono il *sistema relazionale* del *linguaggio poetico* e le unità organizzate relazionalmente all'interno del *sistema* della *langue*. La distinzione tra queste due funzioni si basa essenzialmente su una *specificità funzionale* che per i Praghensi consiste nel dirigere l'*intenzione* del parlante o dello scrivente non sul *significato* ma sul *segno stesso* (*funzione poetica*). Nel

linguaggio poetico l'accento batte sul *messaggio* in quanto tale, così da costituire, all'interno della *struttura significante* del *messaggio* stesso, una sorgente inesauribile di *messaggi* (*polisemia*). Da una parte quindi abbiamo la tendenza all'*automatismo linguistico* proprio del *linguaggio comunicativo*, dall'altra l'*ambiguità* della *funzione poetica* rispetto a quel sistema di *attese* che è il *codice* e da cui dipende, infine l'attualizzazione dei mezzi di espressione propria del *linguaggio poetico*, in un'opposizione che è già all'origine tra *intenzionalità comunicativa* e *intenzionalità poetica*. Per il russo Roman Jakobson la *funzione* è, dunque, il *modo* in cui la *lingua* viene adoperata in relazione allo *scopo* per cui quel *messaggio* è stato formulato. Lo *scopo* è l'*intenzione* stessa con la quale viene prodotto il *messaggio* ed è anteriore alla sua *formulazione*. È dunque la *funzione* (la *forma*) attribuita al *linguaggio* – strumento del passaggio dall'*intuizione* alla *comunicazione* – che distingue un testo *letterario* da un testo *non letterario* (*argomentativo*, *regolativo*, *espositivo* ecc.). Il *testo letterario*, in particolare, è caratterizzato dalla posizione dominante della *funzione poetica*. Tale funzione «approfondisce la dicotomia fondamentale dei *segni* e degli *oggetti*»⁷³, rendendo il *messaggio* stratificato, altamente *connotato* e spesso oscuro (*ipersegno connotato* e *linguaggio polisemico*) e costringendo il *lettore* a prendere coscienza della sua *complessa formalizzazione* e a concentrare la propria attenzione e capacità decifratrice (*lettura connotativa*) prevalentemente sulle *strutture* e sulle *modalità compositive* del *messaggio* stesso (*messaggio autoriflessivo*).

L'arte come procedimento La «struttura artistica» creata col *materiale linguistico*, consente all'*autore* di trasmettere al *destinatario* «un *volume di informazioni* che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere con i mezzi della *struttura linguistica normale*»⁷⁴. La *letteratura* trasforma sistematicamente il *parlare quotidiano* e costituisce una «violenza organizzata» ai danni del *linguaggio ordinario*. Se ad un amico incontrato dopo tanto tempo in un bar, che mi chiede come io

⁷³ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972, 190.

⁷⁴ J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, 17.

stia, dovessi rispondere che «*Si sta come d'autunno sugli alberi le foglie*», verosimilmente susciterei in lui ilarità se non preoccupazione per il mio stato di salute mentale. Questo perché nella costruzione del mio *messaggio* l'operazione insolita ed eversiva di *selezione* e *combinazione* delle parole da me fatta, non corrisponde agli usi *selettivi* e *combinatori* attesi dal mio interlocutore in quel particolare *contesto situazionale*, in quanto *disattiva* l'*inconsapevole automatismo* di una *comunicazione ordinaria* che attinge da un repertorio di esempi *cristallizzati* di *selezione-combinazione* codificati e condivisi da una *comunità di parlanti*; non rientra cioè nello «*schedario di rappresentazioni prefabbricate*» della realtà.

Straniamento e deautomatizzazione Il primo rapporto del *soggetto* col *mondo* è di tipo *percettivo*. La nostra *percezione* del *mondo fenomenico* (visiva, olfattiva, tattile, uditiva, gustativa) si traduce in *concetti* e *categorie concettuali* e insieme in *stati emozionali* e *universi psichici*. Questa *esperienza* del *mondo*, razionale ed emotiva, si esprime attraverso il *linguaggio* (non solo *verbale*). Riassumendo, dunque, ciò che si è già ampiamente e ripetutamente scritto in precedenti paragrafi, si può dire: il *mondo* è un *oggetto* «*per*» un *soggetto* e non esiste se non «*per*» il *soggetto* che *volontariamente* lo *intenziona* e lo *rappresenta*. Quel «*per*» è appunto il *linguaggio*, il ponte tra l'«*io*» e il *mondo*, la sua *rappresentazione*, la *cultura* stessa. Gli oggetti *significano* grazie alla *lingua* e non c'è *senso* che diamo al *mondo* che non sia *nominato*, e il *mondo* dei *significati* non è altro che quello del *linguaggio*. L'uomo, però, in questa continua e sistematica attività di *designazione*, *classificazione*, *descrizione*, *rappresentazione* e *interpretazione* (*discorso del mondo*) spesso «*vive e perde il mondo* che lo circonda»⁷⁵. L'uso di parole, concetti, nozioni, categorie rappresentative, istituite per *familiarizzare* il *mondo* e i suoi *oggetti*, col tempo finiscono col determinare – complice la *consuetudine* e la *costanza degli usi* – il *distacco*, la *perdita*; finiscono col produrre una sorta di *anestesia percettiva*, di *annichimento* della *capacità attentiva* e perciò *decifratrice* del *soggetto*, di

⁷⁵ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa...*, X.

piatto e insensato *automatismo*, di vuota, ripetitiva, meccanica e acritica *algebrizzazione* della realtà. L'*oggetto-mondo* diventa «usuale» e l'uomo, cioè il *soggetto*, tende a *perdere* i *sensi*, a diventare cieco e sordo. La *cecità* e la *sordità* si basano sul fatto che «la sua *visione* rimane non *riveduta*, e che viene percepito e registrato come una *continuità inconsapevole, tradizionale*»⁷⁶. La *perdita* è quindi inevitabile, perché «la *familiarità sensoriale e verbale* col mondo è incline a *ottundere l'attenzione* dell'uomo, a distoglierlo dal rinnovare la *percezione* degli *oggetti* e dal mantenere la coscienza della loro inesauribilità»⁷⁷. Se l'inconsapevole *automatismo percettivo* appiattisce la «*visione*» del mondo e dei suoi *oggetti* a semplice «*riconoscimento*», occorre avere a disposizione un *meccanismo* di «*verifica ininterrotta* del mondo» che ne *rinnovi* la *visione*. Questo *meccanismo*, in grado di restituire il *senso* della *vita* e il «senso» degli *oggetti*, è l'*arte*. Nella sua *opera eversiva* di *trasformazione* del *linguaggio ordinario*, il *segno* «*poetico*» è distanziato dal suo *oggetto*. La consueta relazione tra *segno* e *referente* viene *disarticolata* e *liberata* dalla *consuetudine* della *percezione*. Il *segno* acquista così un valore in sé. L'*arte* restituisce all'*oggetto* una *nuova luce* e una *rinnovata dimensione* di *sensibilità* attraverso il procedimento dello «*straniamento*», ossia mediante la *sottrazione*, appunto, dell'*oggetto* stesso dall'*automatismo* della *percezione*, dal suo *ordinario* «*riconoscimento*», per essere riconvertito in «*visione*»:

Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione⁷⁸.

Per i *formalisti*, dunque, quello *poetico* è un *linguaggio* «straniante» che serve a farci vedere le *cose* con *occhi diversi*, e riesce a farlo grazie a *tecniche* stilistiche e strutturali precise. È Viktor Borisovic Šklo-

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ F. VITTORINI, *Fabula e intreccio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, 15.

⁷⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, 12.

vskij (1893-1984) che teorizza i concetti di «*straniamento*», «*deautomatizzazione*» e «*defamiliarizzazione*» del *linguaggio artistico* e che sostiene che l'*abitudine* conduce l'*uomo* – incapace di mantenere una *visione* sempre «fresca» della sua *percezione* degli oggetti – ad *automatizzare* tutto ciò che si *ripete* e che si ripresenta alla sua *coscienza*. Questo processo di *automatizzazione* ha – per lo studioso di Pietroburgo – il vantaggio di servire all'uomo per la *sopravvivenza*, ma è anche ciò che lo conduce a *perdere* la *capacità* di *stupirsi*, e quindi di *riflettere* su determinate *realtà*. Il fondamentale *compito* dell'*arte* è, per concludere, proprio quello di *ri-creare*, *ri-generare*, *rinfrancare* la nostra *visione delle cose*, di spostare il nostro *modo* di *percepire* dall'*automatico* e *pratico* all'*artistico*.

L'école du regard La *condizione negativa dell'uomo contemporaneo* è il tema di fondo della corrente francese soprannominata «École du regard» («scuola dello sguardo») chiamata anche «École du nouveau roman» («scuola del nuovo romanzo»). Una serie di *scrittori* ritengono che l'uomo si illuda quando ritiene di poter *interpretare* e *spiegare* la *realtà*. Per loro il narratore contemporaneo *non può ordinare i fatti* per raccontare, non è possibile né *dare un ordine* né *interpretare*. Il narratore allora dovrà soltanto *enumerare gli elementi della realtà*, rinunciando ad *interpretarla*, oppure potrà tentare di *raccontare*, mostrando però il *non senso*, proprio perché *la realtà è un labirinto*. Ecco allora che anche il *linguaggio* si deve piegare a questa *pluralità di sensi possibili*, quindi la *struttura del romanzo* ripete la caratteristica del *labirinto*. Questi scrittori *decostruiscono*, da fronti diversi, le *strutture narrative tradizionali* servendosi di *monologo interiore*, *flusso di coscienza*, *sottoconversazione*, *descrizione fenomenologica di gesti e oggetti*. Questa sorta di *antiromanzo* inizia da Nathalie Sarraute con *Tropismi* (1938, e poi con i successivi del dopoguerra come *Ritratto di un ignoto* 1956), seguito da Alain Robbe-Grillet con *Le gomme* (1953) e dalle opere successive che intendono porsi come momenti di *descrizione freddamente oggettiva della realtà* eliminando ogni preoccupazione di tipo psicologico, da Michel Butor con *La modifica* (1957) fino a Georges Perec con cui *viene a perdersi la distinzione di genere* (romanzo, diario, saggio, registrazione di eventi, pensieri, discorsi). Manifesto dell'«École du regard» può essere considerato il saggio di

Robbe-Grillet *Una via per il romanzo futuro* (1956), ma fondamentale è anche quello di **Butor** *Il romanzo come ricerca* (1955). Allo stesso **Robbe-Grillet**, sceneggiatore e regista, si deve lo stretto rapporto tra *ricerca letteraria e cinema*.

L'ermeneutica Nell'età antica l'*ermeneutica* (*hermeneutiké*, «tecnica dell'interpretazione», con il sostantivo *téchne* sottinteso) era l'*arte* o la *tecnica* dell'*interpretare* il *pensiero* dell'altro (*orale* o *scritto*), l'*arte* di spiegarlo («togliere le pieghe»), di renderlo chiaro, trasparente, intelligibile rispetto a un significato oscuro, profondo, nascosto, non immediatamente comprensibile. Anche per questo nel Medioevo l'*ermeneutica* viene a coincidere con l'*esegesi* biblica, ossia con l'*interpretazione* dei *libri sacri* (tà *Biblia*, «i Libri»), *testi* religiosi scritti dal significato *allegorico*. Quanta importanza assuma nella storia delle grandi culture il lavoro di *recupero*, di *trasmissione* e di *interpretazione* di tali *testi* è cosa che abbiamo già scritto nei paragrafi iniziali. La storia dell'umanità è anche la storia delle sue religioni, che affonda le radici nei rispettivi *libri sacri*, i *testi-base* su cui si formava e si educava l'intera comunità. Le vicende storiche di queste religioni sono, pertanto, storia del *modo* in cui questi testi fondanti della loro *identità* sono stati *trasmessi*, *interpretati*, *criticati*, e naturalmente vissuti dai rispettivi popoli. Ai primi dell'Ottocento, nell'ambito del circolo romantico di Berlino, **Friedrich Schleiermacher** (1768-1834) – pastore protestante, docente di filosofia e successivamente di teologia – introduce l'uso contemporaneo del termine *ermeneutica* come dottrina dell'*arte* del *capire* (che analizza le condizioni grazie a cui è possibile *comprendere* le manifestazioni dell'*esistenza*), e quindi come sinonimo di *teoria generale* della *conoscenza* e della *comprensione*. **Schleiermacher** sostiene che la *conoscenza* è sempre mediata dal *linguaggio* e che non esiste *discorso* dotato di *significato* che non richieda un'*interpretazione*. Dal momento che ogni *testo* è, nel contempo, prodotto peculiare di un *autore* storicamente determinato e parte di un *sistema linguistico comune*, si delineano due modi di *interpretare*. Uno cosiddetto **oggettivo** («grammatico»), che «comprende» un *testo* attraverso la *totalità* della *lingua*, l'altro **sogettivo** che lo intende tramite l'*individualità* che l'*autore* stesso immette nel suo *processo creativo*. A ciò fa seguito una seconda distinzione fra un **procedimento**

comparativo, che rivela il *significato* attraverso il confronto delle *posizioni* nel loro *contesto storico e linguistico*, e un **procedimento divinatorio**, che coglie il *significato intuitivamente* tramite l'*immedesimazione*. La *comprensione* deve cioè tendere a scoprire l'*intenzione* dell'*autore* del messaggio, *immedesimandosi* appunto nel suo pensiero e «cercando di ricostruire le condizioni originarie della sua *creazione artistica*». Senza un tale «sforzo di *fusione* con l'*altro*» non è data *interpretazione*. È necessario che queste forme si integrino nel *processo di comprensione*. A tal proposito Schleiermacher parla di «*circolo ermeneutico*», ossia di una corrispondenza tra la *comprensione* di una *singola parte* del *testo* e la *comprensione* del *testo* nel suo *insieme*. La *comprensione* di ogni *parte* dà luce all'*intero testo*, e per converso, la *comprensione* dell'*insieme* illumina la *singola parte*.

L'uomo come dialogo Il legame dell'*ermeneutica* con l'*esistenzialismo* (o «filosofia dell'*esistenza*») si realizza nel Novecento con la concezione heideggeriana per cui l'*ermeneutica* è la *struttura dell'esistenza* che si *articola* in *linguaggio*. Per Heidegger il *linguaggio* è «la *casa dell'essere*». Le *cose* sono ciò che io *dico* di loro. Il *mondo* è il *discorso del mondo* e il *discorso del mondo* avviene tramite il *linguaggio*. Gli *oggetti* della nostra *conoscenza* sono sempre *mediati* dalle *parole*. Se si vuole comprendere l'*essere*, dunque, si deve interpretare il *linguaggio* in cui dimora e «accade» e grazie al quale si manifesta. La *lingua*, esperienza umana fondamentale, si forma nel «dialogo» ed è essa stessa «**dialogo**», cioè *reciprocità*. Essa costituisce un ponte, un terreno di incontro tra il *soggetto* e il *mondo*, tra *noi*, le *cose* e gli *altri*. L'*ermeneutica*, ponendo il fondamento della *esistenza* non più nella *autocoscienza* ma nel «dialogo», nella *relazione*, nella «reciprocità», nella *solidarietà*, nel riconoscimento delle *diversità*, è perciò prima di tutto *arte dell'ascolto* da parte dell'*essere dialogico* per una *verità dialogica*, non *individuale* ma *condivisa*, non *assoluta* ma *relativa*, non *finita* ma *infinita*, proprio in quanto *processo* che *diviene* e si compie nella *storia* e nel *dialogo*.

L'arte come esperienza di verità La funzione del *linguaggio* in Heidegger, secondo cui solo *in esso* il *pensiero* diventa *concreto*, viene ripresa – per chiarire la nostra *esperienza del mondo* – da Hans Georg

Gadamer (1900-2002), il quale con *Verità e metodo* (1960), dà un fondamento forte all'*ermeneutica* del Novecento. Riacciandosi alla «fenomenologia ermeneutica» di Heidegger, Gadamer intende discostarsi da un'*ermeneutica* intesa come *tecnica dell'interpretazione* e da un approccio puramente *gnoseologico* al problema della *verità*. La domanda che si pone è se la *verità* sia soltanto quella delle *scienze sperimentali* o se invece si possono compiere *esperienze di verità* anche nelle «scienze dello spirito». Tale domanda parte dal tentativo di rivedere la concezione propria della *scienza positivista*, secondo cui la *vera conoscenza* è quella «neutrale», incarnata dall'«asettico ricercatore scientifico» e non invece anche quella – tipica dell'*ermeneutica heideggeriana* – *vissuta* dall'uomo storicamente e culturalmente determinato che «dialoga» col *mondo* e entra in *relazione* con le *cose* grazie al *linguaggio* e con «tutta la propria concretezza conoscitiva e affettiva» (dimensione *esistenziale* e *ontologica*). Egli distingue così dall'*idea scientifica di verità* (in quanto *oggettività* che può essere raggiunta mediante un *metodo*) l'*esperienza della verità* che si dischiude nell'*arte*, nella *storia* e nel *linguaggio*. Attraverso un'analisi del concetto di «gioco», Gadamer evidenzia il significato *ermeneutico* ed *ontologico* dell'*arte*, quale *esperienza extrametodica* della *verità*. Essa, infatti, non è attività o contemplazione *soggettiva* ma «*esperienza che modifica* colui che la fa»; essa è *ri-creazione* continua che si compie nella *storia* della sua *fruizione* e della sua *interpretazione*. Nelle *scienze della natura* il *linguaggio* è un *sistema di simboli matematici*, che rappresenta l'unica modalità espressiva corretta. Nelle cosiddette *scienze dello spirito*, accade il contrario; il vero elemento è dato dalla capacità del *linguaggio* di render presente qualcosa. Per il filosofo tedesco, l'incontro con l'*opera d'arte* è un'*esperienza di verità*, poiché la sua fruizione ci modifica nel profondo, ci induce a cambiare il nostro stesso modo di *essere*, di *sentire* e di *pensare*.

L'esperienza ermeneutica del testo Per Gadamer il *significato* di un'*opera letteraria* non si esaurisce nelle *intenzioni* del suo *autore*. Se il *linguaggio* è quello del «dialogo» sviluppato dagli uomini nel loro *reciproco rapporto*, allora l'*ermeneutica* è l'arte di entrare in *dialogo* con i *testi*. L'*interpretazione* è *situazionale* e *culturale* insieme, informata e costruita cioè dai *critici* che appartengono a una data *cultura* e

ad un *momento storico* determinato. Non esiste alcuna possibilità, dunque, di *conoscere* il *testo letterario* «quale esso effettivamente è». Per questo l'*ermeneutica* gadameriana è strettamente connessa al *principio dialogico* della *filosofia*. Perché per Gadamer ogni *interpretazione* di un'opera passata consiste in un *dialogo* tra *passato* e *presente*. Il *testo letterario* non è, infatti, un *oggetto* statico, immobile, inchiodato ad un solo *significato*, valido una volta per sempre, indifferente alla *ricezione*, alla *fruizione* e al «dialogo» più o meno *critico* attivato dai suoi *lettori*. Esso invece vive nella *storia*, *ri-vive* ininterrottamente nella *coscienza* di chi lo legge, si sposta nell'asse *diacronico* e *sincronico*, è continuamente *interrogato*, «intenzionato» e *ri-creato* dentro un *orizzonte sempre aperto* da un *pubblico* eterogeneo e composito, che cambia nel *tempo* e nello *spazio*. Ogni qualvolta si passa da un *contesto storico* e *culturale* a un altro, di un *testo* vi si possono cogliere *significati* che magari non furono mai immaginati dai *lettori* e dall'*autore* stesso. Quando, ad esempio, noi leggiamo e *interpretiamo* la *Divina Commedia*, non ci limitiamo solamente a ricostruire e a restituire la stratificazione di *senso* che ha voluto trasmetterci l'*autore*, ma *attualizzando*, *integrando* e *aggiungendo* nuovi *significati*, di fatto continuiamo *ad infinitum* l'opera di *costruzione* e di *ri-codificazione* del *testo* stesso. Inoltre, ciò che il *poema dantesco* ci dirà dipenderà dal tipo di *domande* che siamo in grado di rivolgerle dal nostro punto di vista *storico-culturale*. E dipenderà «dalla nostra capacità di *ricostruire* la 'domanda' alla quale l'*opera* fu a suo tempo una 'risposta', giacché l'*opera* è anche un *dialogo* con la propria *storia*»⁷⁹. Con la *lettura* si riattiva sempre un *circuito* della *comunicazione* che rende l'*opera d'arte* continuamente *opera aperta*, permeabile ad ogni apporto di *senso*; *opera* che trascende il suo *autore* e si consegna alla sedimentata *tradizione storica*, vivendo delle sempre nuove *interpretazioni* che essa genera. Dalla stabilita impossibilità di ricostruire il *significato testuale* quale lo concepisce l'*autore*, parte quindi la *critica ermeneutica gadameriana* per sostenere che è proprio la *distanza storica* tra il *mondo dell'autore* e quello del *lettore* a permettere il coinvolgimento tra *due*

⁷⁹ T. EAGLETON, *Introduzione...*, 83.

esperienze storiche diverse, «la cui *interazione* («fusione d'orizzonti») favorisce un confronto continuo tra la *modernità* e la *tradizione*. Il *linguaggio* è la dimensione, il «mezzo» di questo *colloquio*, dal momento che ciò che riguarda l'uomo, *testo* o *evento* che sia, è comprensibile e interpretabile solo in quanto si dà *nel linguaggio* e *come linguaggio* («chi ha linguaggio ha il mondo»)»⁸⁰. Infatti, chi parla è sempre *dipendente* dalle *possibilità offertegli dal linguaggio* per esprimere i suoi *pensieri*. L'«esperienza ermeneutica» non può non fondarsi sulla *storicità*, caratteristica costitutiva dell'*esistenza* e condizione di possibilità della *comprensione*. Quest'ultimo evento – quello della *comprensione* – si realizza quando il nostro «orizzonte» di senso si *fonde* con l'«orizzonte» entro il quale si colloca una certa *opera*.

Teoria e critica della ricezione Perché la *letteratura* «accada», si «concretizzi» e prenda vita, il ruolo, la funzione e la partecipazione del *lettore* non sono meno importanti di quelle dello *scrittore*. La *lettura* nasce, infatti, dalla *interazione* tra un *testo* e un *atto*, la *risposta* del *lettore* appunto, per cui l'*opera* sorge in una *dimensione virtuale* che si pone tra lo *scritto* dell'*autore* e l'*esperienza* del *lettore*. L'*opera letteraria* è quindi una sorta di microsmo di *significazione* che si attiva solo nella pratica della *lettura*, che a sua volta si sviluppa nel *tempo* e nello *spazio*. Il critico polacco **Roman Ingarden** (*Fenomenologia dell'opera letteraria*, 1931) sostiene che durante la dinamica della *lettura* il *soggetto* – portatore di un suo generico contesto di *idee* e di *aspettative* («pre-comprensioni») entro cui tenta invano di inquadrare e misurare l'*opera* – nonostante l'illusoria convinzione di poter raggiungere una visione d'insieme organica e integrata, si trovi invece a dover ripetutamente modificare, scartare, sconvolgere, mettere in dubbio le *congetture iniziali* e le *comprensioni* successive. Tutto ciò dopo aver vanamente inseguito la «verità» del *testo* attraverso selezioni, combinazioni, organizzazioni, anticipazioni e retrospezioni anch'esse continuamente e inevitabilmente rivedute e corrette. Il prodotto di questa *attività creativa* è dunque una «realizzazione virtuale» che trasforma il

⁸⁰ G. ZACCARIA - C. BENUSSI, *Per studiare...*, 94-5.

testo in un *evento* sempre da *sperimentare*. Con l'*ermeneutica* di Heidegger e di Gadamer, la «Scuola di Costanza» (Jauss e Iser) e gli orientamenti heideggeriani e fenomenologici (Ricoeur) la *critica letteraria* conosce nuovi percorsi speculativi e nuovi *criteri* di approccio all'*universo letterario* che si fondano sulla *centralità* del *lettore*, sul *destinatario*, sul *pubblico*, sul suo *orizzonte d'attesa*, sulla *ricezione* o *percezione* del *testo* e più precisamente sulle modalità, storicamente determinate, del suo *riconoscimento* e quindi sulla *centralità* della sua *interpretazione*. Il *lettore* nella critica contemporanea è diventato il *centro* di una riflessione che riguarda non solo la *soggettività* dell'*interpretazione* di un'*opera*, ma anche la più generale *ricostruzione delle modalità* attraverso cui il *testo* viene *accolto*. Secondo tali criteri per determinare e comprendere i *testi letterari* ci si deve affidare alla *competenza estetica* ed *ermeneutica* dei *fruitori*. Infatti, sarebbe impossibile trovare caratteristiche *intrinseche* ad un *testo* che consentano di accertare una volta per tutte e con sicurezza la *natura letteraria* e il suo valore.

L'«*orizzonte di attesa*» e le *aspettative del lettore* Hans Robert Jauss, celebre rappresentante della «Scuola di Costanza», teorizza un nuovo modello di *storia letteraria* centrata su una idea di *letteratura* formatasi nei diversi momenti della sua «*ricezione*» storica (*Perché la storia della letteratura*, 1969; *Apologia dell'esperienza estetica*, 1972; *Estetica della ricezione*, 1988; *Estetica e interpretazione letteraria*, 1990). Non sarebbe esatto dire che le *interpretazioni* cambiano mentre i *testi* restano sempre uguali. Anche le *opere letterarie* si modificano in relazione ai mutati «orizzonti» storici e *contesti culturali* entro i quali vengono accolte e fruite. Jauss pone quindi il problema della «*ricezione*» e delle *modalità* di *accettazione* di un'*opera letteraria*, «la cui durata nell'*immaginario culturale* è decretata dal *successo* e dalla *continuità* della sua *lettura*». Infatti un *libro* non è mai accettato passivamente dal *pubblico*. Il *lettore critico*, che *interpreta* i significati del *testo* secondo la sua *esperienza culturale*, dovrebbe tener conto non tanto di una granitica unità di *significato* insita nel *testo* in sé, quanto semmai della *sedimentata tradizione* di *comprensioni* frutto di quel flusso continuo e ininterrotto che è la sua *ricezione storica*, ovvero del rapporto che si instaura nel *tempo* tra l'*opera letteraria* e i numerosi *lettori*, del

«dialogo» tra *passato* e *presente*, tra vecchie e nuove *valutazioni*. La qual cosa confermerebbe che non esiste un'*unica lettura possibile*, ma tante quanti sono i *periodi storici* che si succedono. Jauss propone, quindi, un *approccio al testo* che muova non da chi lo *produce* (*emittente*), ma da chi lo *fruisce* (*destinatario*), indagando come il *pubblico accolga* un nuovo *testo* e quali siano le sue *aspettative* («*orizzonte d'attesa*»). Ogni *lettore* ha, infatti, i suoi *paradigmi*, i suoi *pre-modelli* o *modelli estetici pre-costituiti* forniti di *valore esemplare* che gli derivano dalla *formazione culturale e umana*, dalla *tradizione letteraria* e dalla sua *esperienza* di lettura e che concorrono a determinare quel complesso di *valutazioni estetiche* e di *reazioni esistenziali ed emotive* che ogni *lettore* tende a *far valere* quando entra in contatto con uno dei *mondi* proposti dall'*autore*. Qualsiasi *testo* viene perciò *interpretato* in base a *criteri valutativi differenti* a seconda dello *schema esemplare dato* (*paradigma*) che cambia nel *tempo* e nello *spazio* e che determina nel *lettore dinamico* una serie di *aspettative* ben precise. Così, ad esempio, mentre alla fine dell'Ottocento il *pubblico* esaltava il Carducci cantore di sentimenti quali la gloria, la patria, l'eroismo, già dopo qualche decennio del vate maremmano si apprezzerà di più il tratto più intimo e raccolto, lontano dai motivi polemici e dalle indulgenze retoriche, il lirismo più esistenzialmente pensoso ed il *poeta* che si ripiega in se stesso, nel ricordo di una fanciullezza libera e nel vagheggiamento di una vita incontaminata dalle battaglie quotidiane. L'«*orizzonte d'attesa*» è perciò un vero e proprio *sistema relazionale*, non statico ma dinamico, una sorta di *contesto* che accoglie ogni *opera letteraria* permettendo di misurarne l'*efficacia* su di uno *sfondo codificato*. Di qui il fondamento per una *estetica della ricezione* che guarda alla *tradizione* come *luogo della presenza del testo nella storia*; una *storia* che è *viaggio testuale* e *permanenza delle opere nella memoria dei lettori*.

La «risposta» del lettore Anche Wolfgang Iser, come Jauss, appartiene alla cosiddetta «*Scuola di Costanza*» dell'*estetica della ricezione*. Iser riconosce che perché l'atto del *leggere* avvenga, bisogna avere una minima consapevolezza dei *codici* e delle *regole* che governano il *testo* (per altro è nella sua stessa *natura* permettere una molteplicità di *letture possibili*). Per lui il *lettore* è come un *viaggiatore critico* che at-

traversa i percorsi dell'*opera letteraria* 'vivendoli' secondo la propria *esperienza* e il proprio *punto di vista*, mischiando e combinando *immagini* e *ricordi* ripescati dal suo *vissuto* e dalla sua *memoria* con *immagini* e *ricordi* incontrati nelle pagine che ha letto. In tal modo egli crea un proprio, personalissimo e coerente *modello di lettura* dentro un flusso esperienziale continuo, mai definitivo, sempre aperto, modificabile da altre *pagine*, da altre *letture* e dall'*interazione* con altri *lettori* (*L'atto della lettura*, 1987). Il *lettore* può essere *implicito*, ideale, immaginario, *sottinteso dal testo* (sulla base del quale il *narratore-autore* costruisce, calibra e modula la *narrazione*) oppure *effettivo*, reale, storicamente determinato, che nell'*atto della lettura* riceve determinati *input*, che *rielabora* secondo la propria *esperienza*. L'*esperienza della lettura* è sempre un atto significativo nella vita di una persona. Infatti l'*opera letteraria* ci arricchisce, ci fa crescere e ci modifica. Essa interroga e trasforma continuamente i *paradigmi* e le *aspettative del lettore*, «de-confermando» le sue *abitudini percettive* e la sua *consapevolezza critica*. E per converso, nel momento in cui si cala dentro il *testo*, il *lettore* interagisce modificandolo, *completandone* il *sensu*, portando la propria *esperienza* di vita e di cultura. Così, la *fruizione* diventa un *dialogo* fecondo, interattivo, simbiotico, ininterrotto, tra *testo* e *lettore* (infatti, al posto di «ricezione» Iser utilizza il termine «risposta»): l'*opera* suggerisce *immagini* al *destinatario*, che a sua volta *interpreta* secondo propri parametri valutativi, proprie esperienze e propri vissuti, che vengono poi nuovamente *modificati* dal *testo*. Quindi, se l'*opera letteraria* rappresenta un *effetto potenziale* che si realizza nel *processo di lettura*, compito della *critica* non sarà quello di indagare e di spiegare il *testo* come «oggetto», ma semmai sarà quello di studiare gli *effetti* che esso determina nel *lettore*.

Tra ermeneutica e fenomenologia Per Erich D. Hirsch, invece, il *discorso interpretativo* ed *ermeneutico* deve fare i conti con due orientamenti vettoriali diversi. Il primo si muove dall'*autore* al *testo* e mira «a cogliere il significato riportabile all'*intenzione* dell'*autore* (*meaning*)», il secondo, inverso ma non speculare, si muove dal *lettore* al *testo* e mira «a lasciare libero il *critico-lettore* di *vedere* nel *testo* ciò che vuole (*significance*)». Allievo di Husserl e formatosi a l'*école de la phénoménologie*, è invece Paul Ricoeur (*Il conflitto delle interpretazio-*

ni, 1969) che tenta di compiere l'innesto dell'*ermeneutica* sulla *fenomenologia*. Ricoeur (la cui opera viene tradotta in Italia nel 1977), per fondare l'*ermeneutica* nella *fenomenologia*, contrappone la «via corta» dell'*ontologia* della *comprensione* di Heidegger alla «via lunga» dell'*interpretazione*. Egli propone cioè un itinerario più complesso della *filosofia ermeneutica* che passa attraverso le *scienze umane* (linguistica, psicanalisi, critica dell'ideologia) e attraversa nei diversi livelli l'universo dei *segni*. Per Ricoeur la «via corta» di Heidegger non apre a un'*epistemologia* dell'*interpretazione* che sappia riflettere sulle *forme linguistiche* dell'*esegesi*, e sul *comprendere* storico, psicanalitico e antropologico. Egli cerca di coniugare, quindi, *ermeneutica* e *strutturalismo* riflettendo «sul rapporto tra la *lingua* come *sistema di segni* e la *parola* come *apertura intenzionale*». La produzione di un *sensu nuovo* attraverso le procedure creative del *linguaggio polisemico* e il confronto con le questioni del *tempo* nel e del *racconto*, costituiscono l'asse della riflessione svolta da Ricoeur nelle opere *La metafora viva* (1975) e *Tempo e racconto* (1983-1985). È attraverso la *metafora*, quale esplicazione del *linguaggio creativo*, che si vive l'esperienza della *metamorfosi* del *linguaggio* e della *realtà*. Per Ricoeur, la *metafora* è una «*attribuzione impertinente*», un *evento discorsivo* che nel *ri-figurare* e *ri-creare* la *realtà* si dimostra capace di scoprire *dimensioni ontologiche nascoste* e di produrre una *nuova pertinenza concettuale*, quindi una nuova *visione e/o comprensione del mondo*, in ultimo una *nuova verità*: «la 'verità metaforica', sospendendo la *referenza ordinaria* per attivare quella secondaria, 'divisa', 'spezzata', contribuisce a una *ridescrizione* del *reale* e, più generalmente, del nostro *essere-al-mondo*, in virtù della corrispondenza fra un *vedere-come* sul piano del *linguaggio* e un *essere-come* sul piano *ontologico*. La *metafora* è la *verità* di un *mondo ridescritto* e *ricfigurato* che ha di mira l'*essere* non più secondo le modalità dell'*esser-dato*, bensì secondo quelle del *poter essere*'»⁸¹.

Poststrutturalismo e decostruzionismo Indirizzo del pensiero filosofico e della critica letteraria contemporanea il *decostruzionismo*

⁸¹ D. FUSARO (a c. di), *Paul Ricoeur*, in «Filosofico.net».

– modello di analisi critica di un *testo letterario* basato sulla *decostruzione* – si richiama fondamentalmente alla riflessione elaborata dal filosofo francese Jacques Derrida. Il *decostruzionismo* respinge qualsiasi nozione di *metodo* o di *validità metodologica* e mira a distanziarsi dalla *logica occidentale* della *ragione* e dal *principio* di *non contraddizione*. Esso non solo considera *falsificabile* ogni *epistemologia* che si basa sulla *possibilità* delle *verifiche*, ma sostiene che l'insanabile iato tra *segno* e *referente* (la *referenza* sarebbe infatti annullata in quanto il *mondo* non si dà mai nella sua immediatezza, ma solo tramite la *mediazione* della *lingua*) sovverte ogni principio di *conoscibilità* e dichiara la fine di ogni *validità empirica* riconoscendo nei *meccanismi autonomi* e *incontrollabili* della *lingua* l'unica fonte di *significazione*. Il *decostruzionismo*, che tende a leggere ogni *costituzione* di *forma* non già come *sincronicità strutturale*, ma come *differenzialità dinamica*, ha avuto una notevole affermazione soprattutto negli Stati Uniti (i cui orientamenti della critica sino agli anni Cinquanta erano stati quelli del «New Criticism», della «Chicago School», degli *Intellettuali di New York*, della *critica mitico-simbolica*), mettendo in evidenza l'assenza di una *verità originaria* e il ruolo *creativo* ed *espressivo* sia della *critica* sia della *filosofia*. Fra i suoi esponenti si ricordano: J. Hillis Miller, Paul De Man, Geoffrey Hartman, Harold Bloom, Joseph Riddel, Barbara Johnson, Shoshana Felman. Muovendo dal pensiero di Heidegger, Derrida afferma l'*impossibilità* di *conoscere l'essere* attraverso il *linguaggio*, in quanto l'*essere* è «differenza» rispetto a qualunque forma individuale. Le correnti *post-strutturaliste* e *decostruzioniste*, inoltre, mettono profondamente in discussione i principi del *formalismo strutturalista*. Principi che nello *strutturalismo* assumono una funzione eminentemente *ordinatrice* – la *differenzialità sistemica*, il principio della *linearità* del *significante*, la distinzione *significato-significante* – diventano principi *entropici*, di *disordine*, di *disorganizzazione*, di *liberazione* del desiderio dalle *repressioni* del «*sistema*».

Gli ultimi decenni del Novecento Profonde sono state le trasformazioni della società italiana ed europea avvenute a partire dagli ultimi venti anni. Alle grandi trasformazioni economiche e sociali si sono accompagnate, com'è noto, forme più o meno gravi di instabilità e di crisi. Dopo la fine della cosiddetta «guerra fredda» e del mondo

diviso in blocchi contrapposti, per zone di influenza, complesso è diventato il quadro internazionale. Altrettanto enormi sono stati i cambiamenti a *livello culturale*. Si è affermata in modo massiccio la *società di massa*, con quelle caratteristiche che abbiamo ancora davanti a noi, e si è vorticosamente modificato il *sistema delle comunicazioni* tanto che oggi si parla sempre più di un *mondo* sempre più piccolo e *interdipendente*. Questo quadro di *globalizzazione dei processi* apre questioni inedite anche per coloro che si interrogano sul *senso della letteratura*.

Antologia critica

Crisi della critica, crisi della letteratura

Se c'è letteratura c'è critica Da tempo ormai si parla di *crisi della critica letteraria*, di crisi della cultura in generale, di crisi del romanzo, di crisi della letteratura, e questo è un fatto su cui tutti consentono. Già qualche anno fa Segre parlò di crisi: penso che senz'altro siano condivisibili le sue conclusioni provvisorie sullo stato della critica. Credo che la crisi della critica sia strettamente collegata alla *crisi della letteratura*: se c'è letteratura c'è critica; se non c'è letteratura la critica muore. Non è pensabile una letteratura che non sia nutrita di ragioni, quindi di ragioni critiche. Ciò significa che le sorti della critica restano a mio avviso strettamente legate alle sorti della letteratura negli anni a venire. E d'altra parte pronunciarsi su questo punto è arrischiato. Personalmente ritengo che la letteratura abbia una sua possibilità anche se il *medium* letterario non è più, da un pezzo, il *medium* centrale della cultura. La scrittura resta fondamentale, anche se non ha più e non può più avere quella posizione dominante, anzi esclusiva, che ha avuto a lungo. Sin da quando esistono il *cinema*, la *fotografia* e gli altri *media* la *scrittura* si è ridimensionata, ha assunto un diverso ruolo. E tanto più oggi: sia il *mezzo televisivo* che quello *informatico* offrono possibilità che la scrittura non può più soddisfare. Oggi per esempio un messaggio «d'avanguardia» (in senso stretto) non passerebbe più attraverso il *medium verbale*: è probabile che passi attraverso altri *media*. E tuttavia la scrittura continua ad avere una funzione essenziale, perché la lingua della critica è la scrittura e non riesco a immaginare qualunque nuova produzione separata da una *riflessione*, cioè da una *critica*.

Il destinatario A chi può interessare la letteratura e quindi la critica? Per chi scrive il critico? Io credo che tutti quelli che si interessano della letteratura in maniera non puramente edonistica e impressionistica necessariamente si occupano di critica. Si incontrano giovani che

hanno una fortissima passione per la letteratura, che magari tentano di scrivere loro stessi, o sognano di scrivere. Non mi sembra che in certi ambienti soprattutto di tipo giovanile, che poi sono quelli importanti, l'interesse per la letteratura si debba considerare mancante. Anche se quando io penso ai giovani penso a quelli che incontro in determinate sedi: università, o librerie, quindi giovani non rappresentativi del mondo giovanile nel suo complesso, che è più sensibile ad altri media, di tipo forse *musicale*. Ma questo stesso mondo non rifiuta pregiudizialmente la letteratura. I testi della critica nascono discutendo, elaborando questioni affrontate con gli altri. Si scrive sempre per un *destinatario*. E potrebbe essere magari un destinatario fantasma. Si tratta di un destinatario interessato ad andare oltre l'immediatezza di ciò che legge. Un destinatario quindi che non tanto sia esperto, colto, quanto disposto a riconoscere che non si finisce mai di diventare esperti. Si scrive (e può benissimo servire una storia o un'antologia letteraria) per il destinatario da formare e per mantenersi in formazione. D'altra parte, anche la scrittura letteraria fa i conti con questo medesimo tipo di problemi. Uno scrittore, per chi scrive? Sappiamo che scrive per un lettore da produrre. Lo scrittore che ha un destinatario preciso fa un'operazione diversa, cioè capisce quali sono gli orientamenti del pubblico, quale è la storia che più gli piace e la scrive pensando che venga letta dal numero più alto di clienti e dunque non urti certe attese. Proprio la critica riporta questo scrittore alla sua misura minore; e non se ne occupa se non per studiare il gusto dei lettori: per condurre uno studio sociologico di determinate tendenze sociali. Ma questo scrittore non dirà niente che il lettore già non si aspetti; e nella lunga durata non potrà entrare nel *canone*: si esaurirà nel *tempo del consumo*. Se ne occuperanno poi gli storici, i sociologi, per studiare l'editoria, la lettura, gli indici statistici di lettura ecc. Il critico non si riferisce a un pubblico particolare, predefinito. Ma se mai vuole ampliarlo. Cerca di elaborare un certo pensiero e si affida al lettore. **Stendhal** (per fare un esempio maggiore e per giunta di produzione creativa) diceva «sarò capito nel 1900»: cioè scartava il pubblico della sua epoca e aveva fiducia nella possibilità di un pubblico. È un esempio improprio che faccio. Ma mi servo di esso per intendere che la saggistica, in quanto impegno che non persegua una finalità precisa, una commissione – poniamo una voce di enciclopedia in cui

bisogna spiegare le cose secondo gli standard culturali del momento –, sfugge a determinazioni troppo strette, è un lavoro più arrischiato, più libero. Forse potrebbe trovare qualche eco, essere ripresa, oppure anche cadere nel nulla. Insomma è un impegno di riflessione personale che però viene esposto all'altro e ha bisogno dell'altro. La saggistica è un genere letterario. E tutta la *letteratura moderna* (creativa o critica) scommette su un pubblico, lo anticipa; si sforza di andare al di là degli orizzonti di attesa.

Ogni epoca legge in maniera diversa Si deve davvero guardare all'orizzonte della *ricezione*? Non c'è dubbio. Ogni epoca legge in maniera diversa un medesimo testo, perché cambia la *cultura* in cui è ambientato. Quindi la posizione critica comporta una responsabilità. E i grandi critici sono altrettanto rari quanto i grandi scrittori. Il critico, posto che conti, è sempre *anticipante*: dice qualcosa che suscita una prima reazione negativa di perplessità e poi cambia il modo di pensare e di giudicare. Eliot propone una sua idea di letteratura inglese che scarta Milton, Wordsworth, i romantici, e la impone. La *critica* bisogna considerarla un'iniziativa produttiva quanto la letteratura. Per questo guardo con sospetto alla ricezione, almeno quando la si contrappone alla produzione. È vero che quando leggi un testo ti poni in una *disposizione ricettiva*, ma solo se cerchi di capirlo giungi a goderlo. La *ricezione* è importante quando diventa produttiva, cioè produce la *critica*. Anche il produttore, il poeta, è d'altra parte ricettivo. Eliot, non nasce dal nulla: si è letto tutti quelli che considera maestri. Il fatto è che la produzione è ricettiva e la ricezione è produttiva: non ci si può fermare all'uso impressionistico del testo. Cominci a capire in profondità quando cominci a riflettere, a mettere in gioco le tue categorie culturali. La riflessione ci dice, su Dante, qualcosa di più dell'informazione specialistica: questo di più è la critica, che esprime la relazione tra il testo e la cultura di chi legge. Si può leggere un *testo*, come spesso ci accade, per puro *intrattenimento*: ma se lo riapriamo, comincia il pensiero, comincia la *critica*: e tutto questo non è più *ricezione*.

Una comunità ermeneutica È chiaro che la cosa più facile è *delegittimare la critica*, come la cosa più facile da dire è «la letteratura è

morta»: non si vede più – sembra – una *funzione della letteratura*; e se la letteratura è morta, la critica è sicuramente morta. Se la *letteratura creativa* si spegne, nessuno capisce più la letteratura e dunque non si capisce cosa possa fare la *critica*. Leopardi diceva che il male del suo tempo era la perdita del *sensorio necessario* per capire la poesia, un *sensorio* «acquisito», nato, nel caso di Leopardi, dalla lettura di Virgilio, Orazio, Dante, Petrarca ecc. Se non hai questa sensibilità per un testo, il testo ti sfugge. Per conservarlo Leopardi immaginava due tipi di nuova letteratura: uno per i raffinati (che comprendono ancora Virgilio) e uno grossolano, oggi diremmo di consumo. Leopardi faceva questo discorso due secoli fa. Più di un secolo fa Mallarmé lo ripeteva, quando parlava di «sciopero dei poeti». Il tema della *morte della letteratura* ha accompagnato tutta la modernità; e non si finisce di dibatterlo. Possiamo quindi essere ottimisti. Credo che noi dobbiamo operare come se la letteratura e la critica dovessero «nonostante» tutto continuare. L'espressione non è mia: il giovane Lukacs parlava del romanzo come di «un'arte del nonostante». Lavorare «nonostante»: malgrado tanti segni sembrano chiudere la via a una nuova creatività che abbia lo stesso peso che ha avuto nel Novecento, quando – ricordiamo – anche Gallimard rifiutò il testo di Proust in un primo tempo. C'è il fatto, in primo luogo, che la letteratura almeno fino a ieri ha resistito; e, in secondo luogo, che evidentemente aveva delle ragioni oscure e difficili da analizzare per esistere: c'era una necessità di letteratura. La letteratura d'altra parte non è esistita solo perché c'erano grandi scrittori, che potrebbero non esserci oggi. Oggi invero, e in maniera più determinante di ieri, il vero sapere è la *scienza*; tutto il resto sembra paccottiglia. Ma anche in questa condizione del mondo che non è più umanistica esiste, evidentemente, il bisogno di una verità – e la letteratura funziona se produce verità – che non è di tipo scientifico. Esistono molte culture, molti saperi che sono necessari pur non essendo di tipo scientifico. L'etica per esempio. Non esiste nessuna possibilità di un'universale etico per tutti noi, al quale tuttavia si deve tendere, mentre c'è un'unanimità delle verità scientifiche, che sono controllabili e verificabili da una comunità scientifica. Giustamente Luperini parla di una *comunità ermeneutica*: essa non è una comunità scientifica, è un gruppo che elabora una *verità del testo* che non può pretendere a una universalità di tipo scientifico e che tuttavia

è probabile che sia di importanza essenziale per gli uomini. Occorre insomma distinguere il *sapere della letteratura* dai *saperi esatti* che hanno per fondamento le matematiche, i linguaggi artificiali ecc. La poesia è rigorosa senza essere esatta; e la *critica* è un genere letterario che si muove tra la letteratura e la filosofia. Anche la filosofia del resto non è una scienza. Se invece di parlare di crisi della critica si parlasse (come del resto si fa) di crisi della filosofia, ritroveremmo gli stessi problemi che abbiamo incontrato per la critica e per la letteratura. Mentre non si direbbe mai che esiste una crisi della scienza, se non provvisoria, salutare, e di crescita. La crisi della scienza significa un'altra cosa: la scienza entra in crisi nei paesi in cui non viene alimentata adeguatamente e finanziariamente; e meglio sarebbe parlare allora di crisi delle istituzioni scientifiche (come in Italia per esempio).

Il valore etico della letteratura Direi riassumendo che proprio quei *saperi* che sono più necessari – antropologicamente parlando – perché riguardano il *senso della vita*, i suoi progetti e fini, oggi sono sottoposti all'usura della *ricezione distratta*, di *consumo*. Al contrario, il fenomeno non tocca il sapere scientifico, di cui sono competenti pochissimi, ognuno secondo il proprio specialismo, e che ha d'altra parte sviluppi tecnologici d'enorme importanza, che cambiano la vita del mondo. Questo è il sapere non mercificato che oggi viene difeso e coltivato con piena serietà, con pieno impegno; la letteratura invece non interessa la nostra autoconservazione, non ha conseguenze pratiche e calcolabili. E allora la sua destinazione diventa quella dell'intrattenimento (di cui non si può fare a meno). Ma se si rifiuta l'adeguazione di *arte di consumo* e *arte non di consumo* – qui il discorso è molto complesso, ora non possiamo farlo – occorrerà ribadire che la *letteratura*, come la *riflessione etica* e la *riflessione filosofica*, informa in profondità la *cultura* in senso *antropologico*. Bisogna dunque lavorare come se la critica fosse possibile. E scegliere magari una soluzione un po' pascaliana. Alla crisi della critica rispondiamo con un di più di critica.

[da: G. GUGLIELMI, *Crisi della critica, crisi della letteratura*, in «Bollettino '900», Electronic Newsletter of '900 Italian Literature, n. 1-2, Università di Bologna, 2000]