

Franco Fortini

CORSI UNIVERSITARI

a cura di
Lorenzo Tommasini


FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS


Usiena
PRESS

CARTEGGIE MATERIALI
DEL CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA FRANCO FORTINI

CARTEGGI E MATERIALI
DEL CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA FRANCO FORTINI

Direttore di collana

Niccolò Scaffai, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato direttivo

Eleonora Bassi, Università degli Studi di Siena, Italia
Emmanuela Carbé, Università degli Studi di Siena, Italia
Luca Lenzi, Università degli Studi di Siena, Italia
Stefano Moscadelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato scientifico

Stefano Carrai, Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia
Pietro Cataldi, Università per Stranieri di Siena, Italia
Giovanna Cordibella, Università di Berna, Svizzera
Andrea Cortellessa, Università degli Studi Roma Tre, Italia
Davide Dalmas, Università di Torino, Italia
Irene Fantappiè, Università degli Studi di Cassino, Italia
Leonardo Masi, Uniwersytet Kard. Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polonia
Fabio Moliterni, Università del Salento, Italia
Alessandro Niero, Università di Bologna, Italia
Thomas E. Peterson, University of Georgia, Stati Uniti
Beatrice Sica, University College London, Regno Unito
Michele Sisto, Università “Gabriele d’Annunzio” di Chieti-Pescara, Italia
Jean-Charles Vegliante, Paris Sorbonne Nouvelle, Francia
Emanuele Zinato, Università di Padova, Italia

Franco Fortini

Corsi universitari

a cura di
Lorenzo Tommasini

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2024

Corsi universitari / Franco Fortini, a cura di Lorenzo Tommasini. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2024.

(Carteggi e materiali del Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini ; 3)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221502022>

ISBN 979-12-215-0201-5 (Print)

ISBN 979-12-215-0202-2 (PDF)

ISBN 979-12-215-0203-9 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0204-6 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0202-2

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

La pubblicazione è stata finanziata dal Fondo di ateneo per libri e contributi in volume ad accesso aperto della Scuola Normale Superiore. / This work was supported by the Open Access Publishing Fund of the Scuola Normale Superiore.

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

Presentazione	7
Nota alle trascrizioni	11
ANNO ACCADEMICO 1971-1972	
Moderne metodologie della critica letteraria e fortuna degli <i>Inni Sacri</i> e della lirica manzoniana	17
ANNO ACCADEMICO 1972-1973	
La poesia italiana degli anni 1910-1925 nella critica letteraria del periodo 1950-1970	39
ANNO ACCADEMICO 1973-1974	
Studio dell'opera di Erich Auerbach <i>Mimesis</i> . <i>Il realismo nella letteratura occidentale</i>	101
ANNO ACCADEMICO 1974-1975	
Simbolismo europeo e simbolismo italiano nella critica dello scorso trentennio	141
ANNO ACCADEMICO 1975-1976	
I <i>Canti</i> di Leopardi	175
ANNO ACCADEMICO 1976-1977	
“Ordine” e “Disordine” nella letteratura e nella critica italiana e europea 1918-1925 (I)	177
ANNO ACCADEMICO 1977-1978	
“Ordine” e “Disordine” nella letteratura e nella critica italiana e europea 1918-1925 (II)	213

ANNO ACCADEMICO 1978-1979	
Critica e poesia 1925-1938	257
ANNO ACCADEMICO 1979-1980	
L'opera e la poetica di Torquato Tasso nella critica successiva al 1950	273
ANNO ACCADEMICO 1981-1982	
Manzoni nel 1821	297
ANNO ACCADEMICO 1983-1984	
Tre studiosi di Dante: Auerbach, Singleton, Contini	307
ANNO ACCADEMICO 1985-1986	
Le dieci <i>Canzoni</i> leopardiane edite nel 1824 e la critica 1945-1985	311
APPENDICE DOCUMENTALE	323
Nota	325
Indice dei nomi	345

Presentazione

L'esperienza di Franco Fortini come docente universitario comincia nel 1971 quando viene chiamato a insegnare Storia della Critica letteraria alla neonata facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Siena. Si tratta di una svolta fondamentale nella sua vita e nella sua parabola umana e intellettuale. Dal 1964, dopo il licenziamento dall'Olivetti e dall'Einaudi, aveva insegnato in alcune scuole superiori della Lombardia, ma non aveva avuto occasione di avvicinarsi all'ambiente accademico. La chiamata da parte del comitato che presiedeva alla fondazione della facoltà giunge quindi quasi inaspettata e lo costringe a cambiare improvvisamente i suoi piani e le sue abitudini e ad affrontare una realtà inizialmente sconosciuta.

Questi primi anni sono infatti descritti da Fortini, con una celebre formula più volte citata, come degli «inverni di guarnigione», per indicare lo stato d'animo con cui si avvicinava alla città e ai compiti che gli imponeva l'insegnamento.

A tutto ciò si aggiunge un forte sentimento di estraneità al mondo accademico, che porta Fortini a rappresentarsi – non senza un certo orgoglio – quasi come un dilettante di fronte ai colleghi più giovani e avvertiti di lui e che resterà un marchio che lo accompagnerà per tutta la sua carriera universitaria e ne sarà uno dei tratti peculiari. Non è un caso che infatti sarà sempre attento a porre attenzione a quanto accade fuori dalle aule e a rivolgersi spesso ad un pubblico più ampio dei suoi studenti.

Nonostante le iniziali incertezze sulla sua permanenza a Siena, tutto il suo percorso di docente universitario si svolgerà nella città toscana e qui avrà modo di stringere importanti relazioni sia con i colleghi che con gli studenti. Questo impegno durerà in varie forme fino all'inizio degli anni Novanta, anche dopo la messa fuori ruolo nel 1986 e l'effettivo pensionamento nel 1989.

Si tratta, come ci si può rendere conto facilmente ripensando alla sua biografia e bibliografia, di anni molto importanti in cui Fortini pubblica notevoli volumi sia di saggi che di poesie. Per quanto riguarda il versante poetico si ricordi che *Questo muro* esce nel 1973, *Una volta per sempre* nel 1978 e *Paesaggio con serpente* nel 1984; mentre sul versante saggistico troviamo raccolte come *Saggi italiani* e *Nuovi saggi italiani* (rispettivamente del 1974 e 1987), ma anche *Questioni di frontiera* pubblicato nel 1977 e *Insistenze* uscito nel 1985.

Il fatto di insegnare e di poter avere un rapporto diretto con i giovani sono fattori che incidono in maniera non secondaria sulla sua riflessione e la sua produzione intellettuale. La cattedra infatti gli permette di avere in quel preciso momento storico, in cui la scuola e l'università vivono un nuovo protagonismo sociale che poi si stempererà tra qualche conquista e molte delusioni, un punto di osservazione privilegiato sulla realtà.

Dell'importanza di questa esperienza ci restano varie tracce nelle testimonianze di colleghi e allievi; tuttavia, per entrare davvero nel laboratorio fortiniano di questi anni, una preziosa opportunità è rappresentata dagli appunti relativi ai corsi accademici che si sono conservati. Si potrebbe quasi dire che si tratta dell'altra faccia della luna, dell'altra metà della produzione di Fortini, quella finora rimasta in ombra ma altrettanto importante di quella già conosciuta per comprendere pienamente i suoi pensieri e per avere una visione a tutto tondo della sua figura intellettuale in questo periodo.

Infatti, nel considerare i temi e lo svolgimento dei suoi corsi universitari ci si rende subito conto che, ben lungi dal restare chiusi nell'ambiente universitario, costituiscono spesso lo spunto iniziale e il primo sviluppo di tesi e ragionamenti che ritroviamo poi nei saggi e nelle riflessioni contenute nei volumi sopracitati. In realtà, dal momento che Fortini usava gli appunti come una specie di canovaccio da cui poi partiva per le più svariate riflessioni, non potremo mai sapere cos'abbia detto effettivamente durante le sue lezioni, tuttavia il materiale rimastoci rappresenta comunque un insieme di testi d'autore molto interessante da studiare che potrà sicuramente essere foriero di nuovi spunti e stimoli per la ricerca.

Nonostante la rilevanza di tali testi, le indagini in tal senso sono state finora ostacolate dalla mancanza di un'edizione di questo materiale e dalla difficoltà di avvicinarlo a causa della sua frammentarietà e incompletezza. Si capisce bene dunque l'intenzione che sta all'origine del presente lavoro di edizione che vuole di rispondere a tali problemi mettendo a disposizione di lettori e studiosi le trascrizioni degli appunti che Fortini prese per i suoi corsi universitari con un testo che sia da un lato affidabile, ma dall'altro che possa essere il più possibile leggibile e fruibile.

La speranza naturalmente è che questo sia solo il primo passo verso una generale riconsiderazione e rivalutazione della figura del Fortini docente che possa proficuamente inserirsi nella ricca messe di studi che negli ultimi anni, in particolare dal centenario del 2017 in poi, hanno arricchito di importanti nuove acquisizioni la bibliografia critica su Fortini.

Nota e ringraziamenti

Questo libro nasce dalla revisione di una parte della mia tesi di dottorato elaborata presso l'Université de Lausanne in cotutela con l'Università di Siena e discussa il 6 aprile 2020 dal titolo *Le lezioni inedite di Franco Fortini: studio e edizione*. Tale lavoro è nato all'interno di un progetto del Fondo Nazionale Svizzero intitolato *Franco Fortini critico letterario e intellettuale europeo: studio e edizione delle raccolte critiche inedite e dell'epistolario*. L'altra parte della tesi, in cui i testi qui presentati vengono studiati e inseriti nel percorso intellettuale fortiniano, è stata pubblicata nel 2023 dall'editore Quodlibet di Macerata con il titolo *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*.

La realizzazione di questo libro non sarebbe stata possibile senza il prezioso supporto del mio direttore di tesi, Niccolò Scaffai, e senza le occasioni di dialogo e confronto con gli altri partecipanti al progetto, Elena Arnone e Francesco Diaco. Durante e dopo la stesura della tesi ho inoltre avuto la possibilità di confrontarmi a più riprese con alcuni generosi amici e maestri che mi hanno aiutato in varie maniere e che voglio ringraziare: Luca Baranelli, Stefano Carrai, Riccardo Castellana, Luca Lenzini, Giacomo Magrini, Ariele Morinini, Roberto Norbedo, Luca Zorzenon. Sono debitore di importanti consigli anche al mio co-direttore di tesi, ai membri della commissione e ai delegati che sono intervenuti durante la discussione e che con le loro domande e i loro commenti mi hanno permesso di migliorare e chiarire il mio lavoro: Letizia Lala, Clelia Martignoni, Matteo Pedroni, Pierluigi Pellini, Lorenzo Tomasin.

Un sentito ringraziamento ad Elisabetta Nencini per la disponibilità con cui mi ha accolto all'Archivio Franco Fortini di Siena.

Infine un pensiero agli amici losannesi e senesi, con cui ho condiviso momenti belli e importanti durante il periodo del dottorato.

Nota alle trascrizioni

I materiali rimasti relativi alle lezioni tenute all'Università da Franco Fortini sono conservati presso l'Archivio Franco Fortini (d'ora in poi AFF) della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena nei due faldoni XXXIX e XL in diciotto cartelle che riportano le seguenti intestazioni:

1. (varie) Programma corso 1971-72, programma 1974-75;
2. Franco Fortini «Boine, Sbarbaro, Michelstaedter, Rebora», a.a. 1972/1973;
3. F. Fortini, «Mimesis di E. Auerbach», a.a. 1973/1974;
4. F. Fortini, «Il Simbolismo», a.a. 1974/1975;
5. F. Fortini, «Leopardi» I Canti 1975-1976;
6. F. Fortini, «Ordine e disordine I», a.a. 1976/1977;
7. F. Fortini, «Ordine e disordine»;
8. F. Fortini «Ordine e disordine 1918-1925», a.a. 1977/1978 (+seminario sulla Colonna Infame);
9. F. Fortini «Lezioni di teoria della letteratura», a.a. 1978/1979;
10. Franco Fortini «Corso sul Tasso», a.a. 1979/1980;
11. F. Fortini, «Alessandro Manzoni del 1821», a.a. 1981/1982;
12. Appunti corsi 1973/74, 1974/75, 1977/78. Seminario sulla critica di F. Orlando;
13. Corso su «I canti di Leopardi» 1985-1986 (parafrasi di F. Fortini donate da Luca Lenzini);
14. F. Fortini Trascrizione del corso «Le canzoni di Leopardi» e del seminario su «L'inconscio politico» di F. Jameson a cura di Laura Bolognesi;
15. F. Fortini Trascrizione del Seminario «Problemi di metodo nello studio della letteratura» (1987) a cura di Laura Bolognesi;
16. F. Fortini, Trascrizione del seminario «Gli anni del Politecnico» (marzo 1988), a cura di Laura Bolognesi;

17. F. Fortini, *I poeti traduttori* (seminario, marzo 1988) a cura di Laura Bolognesi;
18. *Materiali per Seminario su La Storia di Elsa Morante a.a. 1974/75*. Donato da Marco Muzzi 27/09/2016.

La descrizione del materiale presente sul catalogo on-line OneSearch¹ della Biblioteca Umanistica, dovuto ad un più approfondito intervento di Elisabetta Nencini, l'archivista dell'AFF, è in parte differente perché fornisce ulteriori informazioni, in particolare sulle donazioni successive alla costituzione dell'archivio:

Appunti dei corsi universitari tenuti da Franco Fortini presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Siena dal 1971 al 1986.

I. Programma del corso di Storia della critica letteraria 1971-1972; programma del corso di Storia della critica letteraria 1974-1975; appunti del corso 1971-72 su Manzoni – 30 carte dattiloscritte e manoscritte. II. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1972-1973 “La poesia italiana degli anni 1910-1925 nella critica letteraria del periodo 1950-1970” – 106 carte dattiloscritte, manoscritte e in fotocopia. III. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1973-1974 “Mimesis di Erich Auerbach” – 47 carte dattiloscritte e manoscritte. IV. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1974-1975 “Simbolismo europeo e simbolismo italiano nella critica dello scorso trentennio” – 87 carte dattiloscritte, manoscritte e fotocopie. V. Appunti del Corso di storia della critica letteraria 1975-1976 “I Canti di Leopardi” – 40 carte dattiloscritte e fotocopie, due relazioni. VI. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1976-1977 “Ordine e disordine” – 32 carte dattiloscritte, manoscritte e fotocopie. VII. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1975-1976 “Ordine e disordine” – 20 carte manoscritte. VIII. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1977-1978 “Ordine e disordine” – 60 carte dattiloscritte, manoscritte e fotocopie. IX. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1978-1979 “Lezioni di teoria letteraria” – 29 carte dattiloscritte, manoscritte e stampate da computer. X. Appunti del corso di Storia della critica 1979-1980 “L'opera e la poetica di Torquato Tasso nella critica successiva al 1950” – 28 carte dattiloscritte e manoscritte. XI. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1981-1982 “Alessandro Manzoni nel 1821” – 11 carte manoscritte. XII. Appunti dei corsi di Storia della critica 1973-1974, 1974-1975, 1977-1978 – 1991; Seminario su “La critica di Francesco Orlando” – 84 fotocopie curato da Valentina Tinacci. XIII. Appunti del corso di Storia della critica letteraria 1985-1986 “Le Canzoni di Leopardi” – 5 carte. XIV. Trascrizione del corso di Storia della critica letteraria 1985-1986 “Le Canzoni di Leopardi”, seminario su “L'inconscio politico” di F. Jameson, curata da Laura Bolognesi – 178 carte in fotocopia. XV. Trascrizione del seminario “Problemi di metodo nello studio della letteratura” febbraio 1987, curata da Laura Bolognesi – 17 carte in fotocopia. XVI. Trascrizione del

¹ Consultato l'ultima volta il 22 aprile 2023.

seminario “Gli anni del Politecnico” marzo 1988, curata da Laura Bolognesi – 6 carte in fotocopia. XVII. Trascrizione del seminario “I poeti traduttori” marzo 1989, curata da Laura Bolognesi – 57 carte in fotocopia. XVIII. Materiali per Seminario su La storia di Elsa Morante A.A. 1974-1975, donato da Marco Muzzi, 27.09.2016, fotocopie, 36 c.

Tali raccoglitori sono piuttosto vari per la quantità di carte contenute. Il materiale delle cartelle dalla 1 alla 11 è stato raccolto da Fortini e inserito in alcune buste che al momento del deposito presso l’AFF sono state aperte e sistemate nella loro nuova collocazione senza alterarne la suddivisione e l’ordine. Dunque nella selezione del materiale conservato in questa sezione dei faldoni è possibile individuare una, sia pure problematica, volontà d’autore. I materiali delle cartelle dalla 12 alla 18 sono invece frutto di successive donazioni da parte di ex studenti (l’ultima risale al settembre 2016) che avevano conservato appunti o materiali relativi ai corsi di Fortini². In questo caso la considerazione del materiale si complica ulteriormente perché è necessario tener conto di una successiva mediazione.

Si è deciso di proporre la trascrizione dei materiali prodotti da Fortini fino alla messa fuori ruolo nel 1986. In alcuni casi le carte relative allo stesso corso sono suddivise in più cartelle. Nonostante ciò, si è ritenuto opportuno proporre le trascrizioni attinenti alle lezioni dividendole per anno accademico.

Sfogliando le cartelle dei corsi, la prima cosa che salta all’occhio a chi si accinga allo studio di questo materiale è la sua natura estremamente eterogenea. Si tratta di testi manoscritti e dattiloscritti, originali e fotocopie (anche in più copie), copie in carta carbone e stampe da pc, che talvolta si alternano anche all’interno dello stesso documento. Ci si trova davanti a testi compiuti preparati come dispense da distribuire agli studenti, a brevi note estemporanee che probabilmente Fortini aveva preso per se stesso, a primi appunti di difficile classificazione, a fotocopie di materiale usato per le lezioni. A volte ci si imbatte anche in testi evidentemente posteriori, magari nati dalla rielaborazione delle considerazioni sviluppate durante i corsi, ed inseriti in queste cartelle probabilmente per l’affinità del tema. Anche il supporto cartaceo è di varia origine e di varia forma.

Un caso particolarmente significativo in questo senso appare quello di alcune pagine dedicate a Rebora conservate nella cartella relativa al corso dell’a.a. 1972-73. Si tratta di alcune stampe da pc, dunque successive alla data del corso, che rappresentano una prima versione di alcune parti del saggio su Rebora pubblicato nel 1995³, probabilmente nate dalla rielaborazione delle idee esposte agli studenti. Questo esempio fa capire la stratificazione sia testuale che cronologica in cui ci si può imbattere prendendo in esame tale materiale.

² Comunicazione orale di Elisabetta Nencini.

³ F. Fortini, «Frammenti lirici» di Clemente Rebora, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, Einaudi, Torino 1995, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, Mondadori, Milano 2003, pp. 1706-1752.

A ciò si aggiunga il fatto che non sempre il materiale dattiloscritto è stato battuto a macchina da Fortini. Capitava infatti che desse da trascrivere i propri testi manoscritti ad altri, tra cui vi erano, in particolare nel periodo dei primi corsi, delle dattilografe milanesi che non avevano precisa cognizione degli argomenti trattati e incappavano in grossolani errori⁴. Questo spiega alcuni strafalcioni, i punti di domanda e gli spazi bianchi che si possono notare nei testi, dovuti probabilmente a dubbi ed incertezze nella lettura del manoscritto, e le conseguenti correzioni e aggiunte manoscritte da parte di Fortini.

Oltre a ciò, va evidenziata la parzialità di queste testimonianze che in nessun modo possono restituire le vere lezioni che Fortini tenne. Infatti a lezione, partendo dai propri appunti sul tema, aveva l'abitudine di divagare dialogando con gli studenti giungendo con il discorso anche molto lontano da dove era partito. Dunque il materiale rimasto può costituire solo una traccia, a volte più e a volte meno fedele, di quello che accadeva nelle aule universitarie. Inoltre va ribadito che spesso i testi rimastici sono evidentemente lacunosi, mancando talvolta le pagine iniziali, talvolta quelle conclusive, o – in alcuni casi – quelle centrali. Altre volte la frase, anche dopo una lunga argomentazione, si interrompe a metà della pagina testimoniando così il carattere di lavoro *in fieri* che caratterizza alcuni di questi appunti.

La varietà della natura materiale e della destinazione, la differente completezza e la stratificazione dei testi suggeriscono da una parte un approccio particolarmente prudente, ma dall'altra rendono dubbia l'utilità di una trascrizione che renda tutte le varianti attestate dai documenti, il che, tra l'altro, rischierebbe di rendere il risultato difficilmente fruibile. Si è scelto dunque di riportare solo i testi ritenuti maggiormente significativi e di questi quella che sembra essere l'intenzione dell'autore relativa alla preparazione dei corsi e alla realizzazione delle lezioni per come è ricostruibile dai testimoni, tralasciando le porzioni di testo modificate o corrette in seguito.

Per offrire un quadro d'insieme dei documenti si è ritenuto comunque di riportare all'inizio di ogni parte dedicata ad un corso l'elenco dei materiali presenti nella relativa cartella (o cartelle) anche se poi non trascritti.

Laddove possibile, si è creduto inoltre utile presentare al lettore i materiali – che talvolta nelle cartelle non risultano conservati in ordine logico e cronologico – riordinati secondo lo sviluppo dell'argomento in modo da proporre un discorso il più possibile coerente. Negli indici iniziali sono stati dunque utilizzati i numeri arabi per indicare l'ordine in cui i documenti sono conservati e i numeri romani per indicare l'ordine in cui sono stati trascritti.

I documenti fin qui descritti rappresentano dunque la prima fonte delle nostre trascrizioni. A questi però vanno aggiunte altre testimonianze delle lezioni che è possibile individuare sfogliando gli zibaldoni inediti conservati presso

⁴ Comunicazione orale di Luca Lenzini. L'errore più grossolano (ma per certi versi anche divertente) si può individuare nei nomi che a testo compaiono come «Boiler» e «Fassier» che, con ogni probabilità, sono dovuti ad una lettura sbagliata di Boine e Jahier.

l’AFF. In realtà anche in tale caso la considerazione dei materiali non è semplice. Si tratta a volte degli originali da cui sono state fatte le fotocopie presenti nelle cartelle dei corsi, altre volte di documenti non presenti altrove e in altri casi ancora di testi che rappresentano un primo stadio di quelli che poi si trovano – con varianti – nelle cartelle. Partendo dalla considerazione che comunque Fortini non li inserì nelle buste dedicate ai corsi a tali testimonianze è bene assegnare uno status differente rispetto alle altre. Perciò si è ritenuto anche in questo caso di riportare solo i testi più significativi inserendoli nei punti in cui sembrano essere logicamente legati agli altri materiali segnalandoli però non con i numeri romani, ma con delle lettere maiuscole per evidenziarne l’estraneità dai faldoni dei corsi. Solo in pochi casi, agli zibaldoni si è attinto per integrare alcuni testi conservati nelle cartelle che si presentavano in una forma evidentemente lacunosa, segnalando ciò in nota.

Nell’intento di proporre un testo accessibile e leggibile si è scelto di attenersi ai seguenti criteri durante la trascrizione. Si è ritenuto di sciogliere le abbreviazioni che spesso si trovano in questi testi senza segnalarlo ogni volta. Si è intervenuto per correggere quelli che sono evidenti errori (presenti soprattutto nei dattiloscritti). Davanti a punti di domanda o ad altri segni grafici che segnalano parole mancanti, dovuti all’incomprensione di chi stava copiando i testi, anche laddove Fortini non sia intervenuto ad integrare la lacuna, si è scelto – ove fosse possibile ricostruire attendibilmente la porzione di testo mancante – di integrare la frase; ove ciò non è stato possibile con una ragionevole sicurezza si è riportato invece il testo con i segni grafici che indicano la mancanza come appare nell’originale. Si è inoltre intervenuto per chiudere le parentesi o le virgolette ove queste fossero mancanti. Sono state sistemate alcune concordanze di genere e numero (di solito rese problematiche da una modifica del testo). Si è scelto di uniformare gli accenti, gli apostrofi e i puntini di sospensione secondo l’uso odierno e di rendere in corsivo le parti sottolineate. Si è ritenuto inoltre, in rari casi, di intervenire su alcune incongruenze nella punteggiatura che sembrano frutto di una svista o di un *lapsus calami*. Gli esponenti di nota sono sempre stati preposti ai segni di interpunzione. Alcune note ai margini, non riconducibili ad un preciso punto del testo sono state poste nel corpo del testo tra parentesi quadre. I nomi stranieri (in particolare quelli degli autori russi che ritornano variamente traslitterati) sono stati ricondotti alla grafia corrente al giorno d’oggi.

Si è scelto invece un atteggiamento conservativo nel caso delle oscillazioni nella resa dei titoli, nella segnalazione delle citazioni all’interno del testo e nella resa dei numeri ordinali. Similmente sono stati mantenuti alcuni tratti che sembrano essere tipici dello stile dell’autore, in particolare l’alternanza tra soprattutto/soprattutto e l’uso sistematico delle parole cosiddetto o sopradetto prive della geminata. Si è prestata anche particolare attenzione a riportare le intestazioni, ove presenti, nella convinzione che possano fornire interessanti informazioni sui testi, ma riducendole alla sola prima occorrenza, in genere la più completa.

Si è cercato anche di mantenere il sistema citazionale dei titoli e dei brani nonché l’alternanza tra parentesi tonde e quadre (spesso usate da Fortini, per approfondimenti e incisi) presente nei testi, intervenendo solo in pochi casi per

rendere più chiara l'esposizione. Brevi ed essenziali integrazioni del testo compiute dal curatore sono state poste – solo nei punti dove si sono rese necessarie – tra parentesi angolari. Il contenuto delle note a piè di pagina è da attribuire al curatore, tranne nel caso delle note contrassegnate con la formula n.d.F. (= nota di Fortini) tra parentesi graffe, a cui talvolta è stata aggiunta qualche ulteriore considerazione esplicativa da parte del curatore. Sempre tra parentesi graffe sono stati segnati alcuni brevi interventi esplicativi del curatore.

ANNO ACCADEMICO 1971-1972

Moderne metodologie della critica letteraria e fortuna degli *Inni Sacri* e della lirica manzoniana

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1971-1972 è conservato presso l'AFF nella scatola XXXIX, cartella 1. All'interno di tale cartella sono presenti anche dei documenti ascrivibili al corso del 1974-1975. L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

- 1.VIII Riassunto del corso di Storia della Critica Letteraria tenuto nell'a.a. 1971-1972: una fotocopia di un dattiloscritto.
- 2.III Corso di Storia della Critica Letteraria, lezione del giorno 7 febbraio 1972 sul problema critico delle varianti: cinque fogli dattiloscritti solo sul recto con correzioni dattiloscritte e alcune correzioni e aggiunte manoscritte. L'ultimo foglio è una fotocopia della prima senza le note manoscritte. I fogli 3 e 4 riportano i numeri 2 e 3 dattiloscritti in alto a destra.
- 3.I Corso Storia della Critica Letteraria, quarta lezione, lettura di un saggio di Jean Starobinski: un foglio dattiloscritto con correzioni dattiloscritte sul recto e numerato a mano in alto a destra con penna rossa: «4^a». La stessa carta presenta un testo manoscritto a penna rossa e nera sul verso (nella seguente trascrizione tale testo comincia da «6 dicembre 1971»).
- 4.IV Corso di Storia della Critica Letteraria, lezione del 20 marzo 1972 su Contini critico di Pascoli: un foglio dattiloscritto con correzioni e aggiunte dattiloscritte e una fotocopia di un altro foglio manoscritto.

Franco Fortini

Lorenzo Tommasini, Scuola Normale of Pisa, Italy, lorenzo.tommasini@sns.it, 0000-0003-0328-8380

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Franco Fortini, *Corsi universitari*, edited by Lorenzo Tommasini, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0202-2, DOI 10.36253/979-12-215-0202-2

- 5.II Corso di Storia della Critica Letteraria, appunti per la 10^a lezione: un foglio dattiloscritto con correzioni dattiloscritte.
- 6.VII Corso di Storia della Critica Letteraria, lezione del 14 marzo 1972, la fortuna critica degli *Inni Sacri*: un foglio dattiloscritto con correzioni e aggiunte dattiloscritte.
- 7.V Corso di Storia della Critica Letteraria, seconda lezione su “La fortuna degli *Inni Sacri*”: quattro fogli dattiloscritti, i primi due originali. I secondi due sono copie dei primi fatte a macchina con la carta carbone.
- 8.VI Corso di Storia della Critica Letteraria, appunti per la lezione del 14 dicembre, quarta sulla fortuna degli *Inni Sacri*: fotocopia di un foglio dattiloscritto con aggiunte e correzioni dattiloscritte.
9. Foglio sparso: un foglio dattiloscritto, forse estraneo al corso, con aggiunte e correzioni dattiloscritte.
10. Foglio sparso: una fotocopia di un foglio dattiloscritto con correzioni e aggiunte dattiloscritte. Si tratta di una fotocopia di una parte del documento 9 della cartella 8 che contiene il materiale relativo all’a.a. 1977-78 (dall’inizio a «“mondo ingenuamente realistico”»).
11. Bibliografia e programmi d’esame: dieci fogli con fotocopie e originali di manoscritti e dattiloscritti con programma d’esame e bibliografia per il corso 1971-72 e per il corso 1974-75.
12. Appunti su Mallarmé: due fogli con fotocopie delle dispense manoscritte sul simbolismo relative al corso 1974-75 (presenti anche nella relativa cartella).
13. Fotocopie delle pagine degli annuari con la descrizione dei corsi con i programmi di quelli di Fortini in vari anni: quindici fogli fotocopiati.

A. DAGLI ZIBALDONI

{Di seguito si riporta il testo della prima lezione dell’anno accademico 1971-72 per come appare nello Zibaldone (AFF, 25). Il testo è manoscritto a penna nera, rossa e verde.}

Prolusione per Siena, del giorno 15 novembre 1971

8 novembre 1971

Nel nome della disciplina cui si intitola il corso che oggi imprendiamo, ossia storia della critica letteraria, sono contenute alcune referenze rilevanti: quella di “storia” e quella di “letteratura” sono comuni alle discipline di storia della letteratura e si espongono a comuni interrogativi di legittimità, mentre la referenza contenuta nella parola critica parrebbe richiederne altri o diversi. Nondimeno, non credo fruttuoso chiedersi direttamente che sia stata o sia o debba o possa essere una indagine storica che abbia per suo oggetto la critica della letteratura; ma riferirsi, per un primo momento e grado, al senso e alle conoscenze co-

muni che sono poi quelle nelle quali è dato leggere con maggiore trasparenza, proprio perché comuni, le idee ricevute e manipolate e gli schemi ideologici. In questo senso, le scuole secondarie superiori hanno già fornito a chiunque una idea approssimativa di che cosa letteratura, storia e critica possano significare.

Ma è proprio nell'ambito del lavoro universitario che l'accettazione dello schema ossia della¹

1. La storia della critica letteraria va ridefinita a partire dalla indagine di quel che la critica letteraria realmente è. Sue motivazioni apparenti e sue motivazioni sostanziali.
2. Distinguere fra problemi di condizione sociologica e problemi di metodo. Loro rapporti reciproci.
3. Difficoltà di una sociologia della critica letteraria e di una indagine sugli istituti. Suo aspetto forzatamente interdisciplinare.
4. Funzione pratica della storia della critica nella prospettiva della «riproduzione».

3. Ma il compito di una adeguata identificazione e descrizione dell'aspetto pratico-sociale della cosiddetta critica letteraria è reso difficile da quelle stesse difficoltà che ostacolano l'identificazione dei medesimi aspetti nelle discipline umanistiche in genere; nelle quali non può non essere presente sia la dimensione storica che quella critica. Queste difficoltà si riassumono in una deficienza di accertamento sociologico.

Tutti sappiamo quanto poco diffuse tra noi siano le opere e le ricerche di sociologia della cultura e della cosiddetta "Storia delle idee". Nella sia pur parziale e manchevole e iniziale bibliografia classificata di sociologia della letteratura a cura di Laura Benzi e Mario Marchetti pubblicata sul n° 1-2 di Quaderni di Sociologia, gennaio-giugno 1968, Torino, gli scritti che definiscono la sociologia della letteratura e impostano il problema, su 66 voci una sola (e si tratta di un articolo di 32 pagine) è italiana; e fra quelli che riguardano la sociologia della critica e della censura, su 58 voci nemmeno una viene dal nostro paese.

Non siamo in condizione di avere dei dati numerici elaborati e attendibili sulle sedi di esercizio dell'attività critica applicata alla letteratura; e mi limiterò ad indicare alcune di quelle sedi: l'università, il giornalismo, l'editoria, la scuola.

La critica letteraria è oggi esercitata al livello universitario sotto forma di ricerca filologica e di interpretazione delle letterature scritte in lingue antiche e moderne, ad opera di docenti, di ricercatori e di studenti. I risultati scritti assumono la forma di esercitazioni e tesi delle quali non esistono cataloghi o repertori se non parzialissimi, nulla comunque di simile ai riassunti delle tesi a carattere scientifico che vengono stampati in enormi volumi in alti paesi; e poi di comunicazioni, articoli, contributi, memorie, recensioni, in genere pubblicati su periodici o raccolti in volumi, in prefazioni, introduzioni, annotazioni; l'atti-

¹ La frase si interrompe così.

vità critica si trasmette per questa via ai vari ordini di scuole anzitutto attraverso il meccanismo di formazione e selezione del personale docente e in particolare attraverso il sistema di concorsi che, per quanto riguarda l'insegnamento della lingua e letteratura italiana è fondato soprattutto sulla conoscenza della letteratura critica, come testimonia la fortuna editoriale (non solo nel nostro paese) di collezioni di antologie della critica su autori o periodi o partizioni della storia letteraria. L'attività critica si riproduce quindi nell'editoria scolastica etc.

Ma con questo si passa ad un'altra e capitale sede della attività critica, quella editoriale. Si tratta del lavoro critico che precede ed accompagna le operazioni editoriali, ne formula ipotesi e scelte. Dalle schede di lettura delle case editrici – che molto spesso sono l'aspetto meno pubblico ma anche più rilevante della vita della critica letteraria nei suoi più cinici e quindi più veri rapporti con le situazioni e le forze economico-ideologiche, al complesso lavoro dello editing che non di rado comporta vere e proprie scelte critiche, fino alla attività semi-pubblicitaria ma

...²

Si tratta dunque di un'imponente massa di attività critica i cui criteri, i cui tempi spostano rilevanti forze ideologiche che si traducono in o si originano da centri di potere economico e politico e che costituiscono veri e propri centri di pressione, sotto forma di scuole critiche, di tendenze dell'editoria.

Ma anche una elementare conoscenza della storia della critica e anche solo della nostra società è sufficiente per farci rilevare un fenomeno del quale, fra l'altro, è una prova la mia presenza e la mia parola. L'attività della critica letteraria è diventata e sempre più sta diventando una attività connessa con l'insegnamento universitario. Almeno dalla fine della guerra, ad esempio, esiste l'istituzione del conferimento di una attività accademica agli scrittori, per cui ogni università americana ha avuto o ha i suoi poeti residenti, stanziali, che vi esercitano una³

Il nostro tema, per essere chiari, è il rapporto fra questo fenomeno e quello che si suol chiamare la industrializzazione della letteratura. Per quest'ultimo ossia per un excursus sulla questione rimando ad un testo che esamineremo più particolarmente, la comunicazione di Ezio Raimondi oggi raccolta nel suo *Tecniche della critica letteraria*, Torino Einaudi 1967⁴.

Ora una delle funzioni capitali dell'insegnamento universitario è quella della trasmissione di un sapere, trasmissione affidata a determinate tecniche.

La storica, la fondamentale ambizione e meta della università umanistica, quale si è venuta configurando nell'età della filosofia classica tedesca, è stata quella di indagare, elaborare e trasmettere il sapere. E questo "sapere" ci si proponeva

² La frase precedente si interrompe così. I tre puntini sono presenti del manoscritto.

³ La frase si interrompe così.

⁴ Seguono una serie di appunti bibliografici e alcune frasi che non si riportano.

di attingerlo mediante la pratica di determinate procedure che dovevano servire a distinguere quel che era serio da quel che non era, l'autentico dall'inautentico.

Sono persuaso che è possibile trasmettere veramente solo quel che non si conosce già ma che si va tuttavia conoscendo e che si chiarisce a noi stessi mentre lo chiariamo altrui. Per questo mi sembra doveroso che le mie riflessioni sulla critica letteraria, quali sono venute conducendo al di fuori della forme accademiche – posto che esse esistano ancora – debbano intrecciarsi alle vostre.

Piuttosto che fissare la vostra attenzione su di un'opera singola di critico o su di una singola personalità ho creduto potesse essere utile ripercorrere le vicende della fortuna critica di un'opera di poesia, anzi di un'opera di poesia assai controversa quali sono gli *Inni Sacri* del Manzoni. È mia opinione – che naturalmente non intendo svolgere ora – che nella storia della⁵

I. DOCUMENTO 3

FRANCO FORTINI / STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA / A. AA.
1971-72 / SIENA

QUARTA LEZIONE / LA CONDIZIONE DELLA CRITICA / LETTURA
DI UN SAGGIO DI JEAN STAROBINSKI

1. Vi sono – dice Starobinski – tradizioni che continuano: accertamento dei testi, datazione, attribuzione, filologia delle varianti, confronto fra le stampe e manoscritti; vi sono nuovi strumenti, come ad esempio le apparecchiature elettroniche che permettono di moltiplicare le ricerche statistiche, di facilitare attraverso un sistema di concordanze, l'indagine sui temi, le idee, gli stili. Tuttavia, ripete Starobinski, “dietro ogni procedimento positivo c'è una libera determinazione a favore di un obiettivo ritenuto importante”.

Ma, a questo punto, Starobinski non spiega che cosa ci sia dietro l'arbitrarietà della scelta critica. Manca, appunto, la critica della scelta critica implicita o silenziosa. Manca il riferimento alla “visione del mondo” che, in ultima analisi, congiunge l'interesse teorico-scientifico e l'interesse pratico. È caratteristico di Starobinski, e rivelatore, l'uso, qui, del termine “libertà” e, poco dopo, di quello di “esistenza”: è chiara l'influenza sartriana. Per Starobinski, il critico ha sempre, alle spalle, una scelta inconscia. Su questo si può essere d'accordo. Ma che cosa la determina? Starobinski risponde: la sua libertà, la sua “decisione esistenziale”. Noi crediamo si debba criticare, ossia sottoporre ad indagine, quella decisione, allo stesso titolo per cui criticiamo le scelte stilistiche o tematiche di un poeta. Altro elemento di origine sartriana è qui l'idea dell'opera come “progetto”.

⁵ La frase si interrompe così.

Si aggiunga che a Starobinski sembra sfuggire la complessità della critica sociologica ottocentesca; che non è davvero riducibile al determinismo. Se ne avvedrà solo di passaggio, con una allusione a Goldmann e Lukács.

2. Starobinski avverte benissimo che la società non è presente soltanto alle spalle dell'autore (e del critico) ma anche di fronte a lui, come pubblico di destinatari o di fruitori che dir si voglia.

—
Note di chiarimento di alcuni termini:

(a) FALSIFICABILITÀ. “Ogni volta che uno scienziato pretende che la sua teoria sia sostenuta dall'esperienza e dalla osservazione dovremmo porgli la seguente domanda: puoi descrivere una qualsiasi osservazione possibile che, effettivamente compiuta, confuterebbe la tua teoria? Se non lo puoi, allora è chiaro che la teoria non ha carattere di teoria empirica... Se tutte le affermazioni concepibili vanno d'accordo con la teoria non si ha diritto di pretendere che una qualsiasi affermazione particolare offra un sostegno empirico alla teoria...” (da Karl Popper, *Scienza e filosofia*, trad. it. Einaudi, 1969)⁶

(b) “COSCIENZA POSSIBILE”. “Nella misura in cui la coscienza viene riferita all'intero della società, si riconoscono quelle idee, sentimenti ecc. che gli uomini *avrebbero avuto* in una determinata situazione di vita, *se fossero stati in grado di cogliere pienamente* questa situazione e gli interessi da essa emergenti, sia in rapporto all'agire immediato sia in rapporto alla struttura... dell'intera società... La coscienza di classe è la reazione razionalmente adeguata che viene attribuita di diritto ad una determinata situazione tipica del processo di produzione...” (da G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. it., pgg, 65-66)⁷

(c) STRUTTURALISMO. “Un sistema non è costituito dalla somma delle parti, il senso del tutto è immanente a ognuno dei suoi elementi costitutivi”: questa è l'intuizione prima dello strutturalismo. “È dal tutto solidale che bisogna partire per ottenere mediante l'analisi gli elementi che esso racchiude (de Saussure). Il metodo strutturale mira a comprendere adeguatamente gli organismi complessi nella loro organicità originale e secondo la rete delle relazioni interne che ne definiscono la coerenza”. (Jean Starobinski)⁸

⁶ La citazione (che presenta qualche inesattezza di trascrizione) è tratta da p. 130.

⁷ Si tratta del volume edito da Sugar nel 1967. Nel testo trascritto ci sono delle lievi inesattezze rispetto all'originale. Una copia di questo volume è presente nella biblioteca di Fortini, conservata presso la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena (coll. Fortini 2633).

⁸ La citazione è tratta dall'intervento di Starobinski contenuto nell'inchiesta *Strutturalismo e critica*, a cura di Cesare Segre, pubblicata nel 1965 all'interno del *Catalogo generale 1958-1965* della Casa editrice il Saggiatore. L'inchiesta è stata poi ristampata autonomamente dallo stesso editore e con lo stesso titolo nel 1985. In questa seconda edizione il passo citato da Fortini si trova a p. 34. Il testo presente negli appunti fortiniani presenta delle lievissime inesattezze rispetto all'originale.

6 dicembre 1971 lunedì

3. *Problemi della sociologia letteraria*

È impossibile, secondo Starobinski, fondarsi su di una sociologia semplicistica per la quale l'opera sarebbe un mero prodotto dell'ambiente e del momento (sociologia deterministica ottocentesca, alla *Taine*). La società precede l'opera non si limita a seguirla. E poi una dimensione che eventualmente si riporti alle classi sociali rischia di trasformare una variabile in causa finale. La critica sociologica di tipo marxista (*Lukács, Goldmann*) sfuggirebbe a questo pericolo in quanto la grande opera letteraria svilupperebbe la "coscienza possibile" (cfr. lezione precedente) di un gruppo sociale. È a questo livello che si possono introdurre le indagini micro-sociologiche e quelle psicanalitiche (cfr. *Sartre* – psicanalisi esistenziale). Queste indagini colgono il passaggio dalla socialità generica a quella specifica o individuale.

Osservazioni: eccessiva semplificazione nel valutare il sociologismo ottocentesco. E non si indica (dopo averne parlato di passaggio) attraverso quali vie l'opera compiuta venga consumata. Manca, insomma, ogni accenno alla sociologia del lettore (e della critica).

4. *Problemi dell'analisi psicologica*

Starobinski nega che i dati psicobiografici possano costituirsi in "sistema causale". L'opera diverrebbe "figlia della propria ombra. Si può sfuggire a questo pericolo (a) considerando quei dati come soltanto "probabili"; (b) analizzando psicologicamente non più una persona ipotetica ma i testi [*Mauron*] mettendo in evidenza gli elementi ossessivi. C'è il rischio di una posizione soggettiva, del lettore-critico. Il metodo di G. Poulet⁹ indaga invece l'ipotetica coscienza che organizza le categorie spazio-temporali dell'opera; e può estendersi ai motivi, ai temi e di qui rendere legittime le indagini di letteratura comparata. Di qui di passa alla critica simbolica [*N. Frye*]. Gli elementi psichici vi appaiono come entità universale e intemporale. La via è aperta per la lettura formalista che considera il testo come una "figura verbale" [*New criticism*].

Osservazioni: Applicare la psicanalisi ai testi è una contraddizione in termini, vi mancano alcuni elementi fondamentali della vera psicanalisi. La critica simbolica, d'altra parte, si fonda su di una scarsa indagine del carattere storico dei simboli: per un verso è la critica cui è esposta la psicanalisi junghiana, per un altro quella cui è esposta l'antropologia strutturale alla Lévi-Strauss. Per quanto è del formalismo si veda il paragrafo seguente.

5. *Lo studio formale*

Anzitutto, la stilistica [*Spitzer*, sposata all'indagine sociologica, *Auerbach*] che si appoggia alla linguistica (ma con eccessiva pluralità di metodi). Lo strutturalismo applicato alla critica letteraria nasce dalla linguistica di Saussure ma si

⁹ Si tratta di Georges Poulet (1902-1991).

coniuga con altre correnti filosofico-metodologiche contemporanee. Lo strutturalismo è, in sostanza, un metodo di formalizzazione che però esige, per ogni ambito, uno specifico vocabolario descrittivo. Qui interviene (secondo Starobinski) il momento del lettore come colui che “preleva strutture preferenziali” e orienta le proprie domande. Di qui il problema della integrazione di successive strutture [cfr. Umberto Eco]. Il rischio di a-storicità sarebbe (secondo Starobinski) evitato se si tenesse sempre presente la nozione di “coscienza strutturante”, dunque di “intenzionalità”. Importanza della lettura “ingenua” e delle domande relative ai destinatari, che autorizzano l’idea di una circolarità della critica.

I vari metodi si completano a vicenda. Non si dimentichino *poi* le domande di fondo sulla legittimità e sulla funzione della letteratura: infatti la critica ha bisogno di tecniche ausiliarie ma il suo adempimento è metatecnico.

Osservazione: Qui Starobinski riconosce tutto il valore del momento del destinatario che aveva omesso precedentemente. Manca tuttavia l’apertura verso le ipotesi della semiologia come sistema generale di segni.

II. DOCUMENTO 5

FRANCO FORTINI / STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA / A.A.
1971-72 / SIENA
APPUNTIPERLA 10^a LEZIONE (7^a SULLA CRITICA CONTEMPORANEA)

Lo scritto di Lukács va situato nel quadro della polemica che opponeva l’Autore a una parte della emigrazione tedesca (cfr. polemica con Seghers)¹⁰ e, meno direttamente, a Brecht; e anche alla letteratura documentaristica staliniana. La polemica su due fronti si avverte in molti passi del saggio. È impossibile intendere le affermazioni del saggio fuor del pensiero estetico complessivo di Lukács (si veda, nella prefazione all’edizione italiana del 1952, la allusione alla disputa sulla valutazione dell’espressionismo svoltasi fra gli scrittori tedeschi nel 1938-39) e anche di quanto dice nella prefazione alla traduzione italiana di *Storia e coscienza di classe*, 1967 (p. XLI/XLII).

Il saggio si divide in quattro parti: (1) Definizione dei due estremismi, arte-per-l’arte ed espressionismo (a) letteratura e critica di propaganda (b); (2) Critica e capitalismo, sociologia volgare e formalismo estetico; il critico ipercontentutista e il critico che separa contenuto politico e valore estetico: difetto di storicismo; ne consegue, la anormalità dei rapporti fra scrittori e critici; (3) Lo scrittore-critico: comprensione della realtà e ripensamento dei problemi letterari e artistici. Opposizione fra Manzoni e Flaubert. Il problema dei generi e Lessing; (4) Il critico-filosofo. Rapporto arte-realtà: che è a priori per il critico-scrittore, è la vita stessa. Nel critico-filosofico l’attenzione è alla totalità dei fenomeni e di

¹⁰ Il riferimento è alla polemica tra Lukács e Anna Seghers sul concetto di realismo per cui cfr. G. Lukács, *Una discussione epistolare tra Anna Seghers e Georg Lukács*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964, pp. 378-415.

qui passa ai generi come “zona intermedia” e ai microcosmi dei fenomeni singoli. I due tipi di critici si integrano (“Ogni fenomeno è una unità della unità e della diversità”, Hegel): esempio, Goethe e Hegel. Rapporto Goethe-Schiller (cfr. i saggi di Lukács: Goethe e il suo tempo). “Fenomenologia dello Spirito” e “Divano”. Come si perviene all’oggettivismo estetico. (E finale apologetico).

La comprensione del saggio esige (i) la separazione della parte polemica (capp. I e II) dal resto; e (ii) un certo grado di informazione sugli autori citati. Questi rappresentano un orizzonte di letture possibili non in vista dell’esame ma dell’arricchimento culturale degli studenti, in relazione sia al corso generale di studi che alla preparazione all’insegnamento o alla ricerca.

Si citano in particolare: dal cap. 1 E. A. Poe; nel 2°, Taine (“Philosophie de l’art”, 2 voll., Paris, 1865; “Histoire de la littérature anglaise” 5 voll. Paris, 1863) Nietzsche (conviene leggere alcuni fra i testi maggiori, ricchissimo di notazioni di critica letteraria). Per Spengler e Worringer, cfr. Lukács, “La distruzione della ragione”, Einaudi, Torino, 19<59>; per H. Heine, molto difficile farsene un’idea in italiano...; cap. 3°: si citano alcuni dei massimi autori della letteratura mondiale. Mentre per Diderot, Goethe, Schiller, Puškin, Balzac, Shakespeare (e in misura ben minore, Gor’kij) è necessario rinviare alle letture-base dello onest’uomo – sono autori che non si leggono “tutti” né per “intero”, ma di cui almeno un’opera fondamentale e per intero dev’essere ben conosciuta) per il rapporto Balzac-Zola si veda il saggio di Lukács “Narrare o descrivere” e quanto in “Saggi sul realismo”. La manzoniana “Lettre à Monsieur Chauvet” si dà per saputa; meno rilevanti le prefazioni e gli epistolari citati (da Corneille, Racine, Alfieri, Hebbel, Keller, Ludwig). Sarebbe invece importante una lettura, anche parziale dell’epistolario di Flaubert; per la polemica con Sainte-Beuve, si vedano le opere di quest’ultimo. Due grandi testi del 700 tedesco: la Drammaturgia di Amburgo di Lessing e Poesia Ingenua e Sentimentale di Schiller, interessano la storia del teatro e l’estetica. Per la 4ª e ultima parte, le opportune indicazioni saranno date a loro luogo.

III. DOCUMENTO 2

Prof. Franco Fortini / Corso di storia della critica letteraria
Lezione del giorno 7 febbraio 1972 [sul problema critico delle varianti]. *Appunti*

Il vero «problema delle varianti» non è un problema di metodo della critica letteraria o della scienza della letteratura. Fosse tale, nessun dubbio che il filologo-critico avrebbe, come ha, ogni diritto di e ogni utilità a fare uso di qualsiasi strumento gli giovi meglio. Si tratti dello studio di progresso verso una perfezione (De Robertis) o della descrizione del sistema di compensi per entro una struttura (Contini), il discorso sul modo migliore di far uso della varianti d’autore è interno alla disciplina che i nostri contemporanei seguitano a chiamare “critica letteraria” anche se a questo termine danno un significato assai diverso da quello della tradizione.

Il significato dello «scandalo» che le varianti continuano a indurre può essere interrogato solo se ci si pone completamente al di fuori dell'ottica corrente della filologia e della scienza della letteratura per inquadrare il fatto letterario nell'ordine di un sistema di comunicazioni rilevabile con strumenti di tipo storico-sociologico. Le domande alle quali si deve rispondere diventano allora le seguenti: chi legge le varianti e le studia e perché? Che uso concreto ne fa? Tentando di rispondere a queste domande, è probabile si scopra che le leggono e le studiano anzitutto coloro i quali credono alla ininterrotta riproduzione dell'eredità, al sapere come partenogenesi e glossa perpetua di se stesso. Cioè i professori, nella misura in cui identificano la propria funzione con quella mandarinale o sacerdotale. Ma in questa prospettiva, com'era prevedibile, la questione delle varianti rientra in quella più generale del rigore filologico e dei sussidi ermeneutici. Mi pare che, in conclusione, si debba rifiutare tanto l'atteggiamento di impazienza che ci coglie di fronte alla critica delle "minuzie" quanto l'atteggiamento di sufficienza tradizionale ai custodi del cosiddetto rigore scientifico e metodologico. La critica delle "minuzie" e degli accertamenti esatti serve infatti a modificare a poco a poco le prospettive critiche di una letteratura e quindi, trasmettendosi quelle lungo gli ordini diversi degli studi, viene a modificare il modo stesso di leggere la letteratura antica e moderna e in definitiva il nostro mondo morale e intellettuale. In questo senso, quelle indagini hanno lo stesso valore indiscutibile che hanno le opere di restauro dell'eredità figurativa del passato (anche se si svolgono con i fondi di quelle medesime fondazioni e in nome di quella medesima politica che nello stesso momento fa distruggere dai suoi bombardieri cento volte più numerose opere del passato, per non dire uomini viventi). E quella loro funzione non va sottovalutata, pena la caduta nella ingenuità dell'utilitarismo volgare. Ma, per un altro verso, quegli studiosi debbono essere continuamente tenuti a freno dall'incorrere nella tentazione di scambiarsi per latori di valori assoluti; quando si tratta invece di sapere che la loro legittimità è strettamente limitata e continuamente discussa; ossia che esistono altri valori, i quali possono entrare in conflitto con i loro. La necessità armata di disperazione, nelle civiltà in agonia, impone non solo di cacciare fuori delle mura assediate le bocche inutili ma anche di fare una scelta fra quel che si può portare e quel che si deve abbandonare. Si dovrà allora scegliere fra la presenza e l'assenza di varianti, fra la presenza di questo o di quel testo, fra la presenza o l'assenza della letteratura: e in un certo senso, quella scelta va fatta continuamente e ogni giorno. Occorre aggiungere che, per me, le migliori interpretazioni di poesia sono quelle che si fanno alla luce delle società in fiamme? Anche se tale luce può sembrar lontana da quella del nostro tavolo di lavoro. Ma in verità non si tratta di una scelta di gusto o di temperamento, si tratta di una scelta di interpretazione del mondo, del nostro mondo o, meglio, del modo in cui il mondo (la realtà sociale e storica) ha scelto e sceglie noi.

Il problema delle varianti ha due aspetti. Per uno, si tratta di valutare l'utilità pratica dello studio delle varianti per la comprensione migliore di un testo, di un'opera, di tutto un autore o di tutta una corrente letteraria; per un altro invece si pone la questione teorica del significato dei diversi e successivi testi. Que-

sto secondo aspetto implica una concezione generale di che cosa sia letteratura e quindi di una teoria del linguaggio, di una estetica, di una teoria della storia.

Sembra plausibile che l'oggetto della attenzione critica possa essere considerato solo una sottospecie dell'oggetto della attenzione del lettore e quindi debba essere ricondotto al processo di consumo di beni, in questo caso, culturali, quale si svolge in una data società e, in questo caso, nella nostra. Se si esclude quindi l'aspetto primo sopradetto, ossia quello che nello studio delle varianti è puramente strumentale (o pedagogico, come dice il Contini), si è portati a supporre che le cosiddette varianti, se sono – come vuole Segre – una sequenza di sistemi, ognuno dei quali in sé, almeno teoricamente, concluso, rientrano nel catalogo o repertorio delle cosiddette “opere” letterarie; sì che i motivi della attenzione elettiva che portiamo loro non si differenziano da quelli che portiamo a qualunque altra opera.

Le varianti si trovano così ad essere né più né meno che uno degli innumerevoli elementi della eredità culturale. L'interesse – nelle sue diverse forme e specie – sceglie, di quella eredità, come degna di attenzione, questa o quella parte; di cui le tecniche specifiche di appropriazione di quei settori dell'eredità ossia la formazione di discipline, di rationes studiorum, di specializzazioni eccetera. Le quali ultime, fissate in istituzioni – come le istituzioni universitarie – tendono alla autosussistenza e alla autoriproduzione, come tutti sappiamo. Ma la vera contraddizione inerente alla nozione di eredità (o di tradizione) non è tanto fra una e altra parte di quella, quanto fra l'idea di eredità (o di cultura; nel nostro caso, di eredità letteraria) come ininterrotta addizione e crescita e quindi come catalogo illimitato, come tessuto continuo di sapere (le cui sole lacune sarebbero quelle materialmente prodotte dalle ingiurie del tempo, della natura o degli uomini) e l'idea di eredità come elezione di una o più linee privilegiate in opposizione, ossia in negazione, dell'idea stessa di un “tutto”. È la contraddizione fra l'idea di un tempo continuo e omogeneo, enciclopedico e, a un tempo, specialistico, insomma di una cultura della tolleranza e della coesistenza e l'idea di un tempo discontinuo e non omogeneo, dove le negazioni creano lacune e vuoti non facilmente recuperabili, insomma di una cultura della parzialità e della dilacerazione. Senza insistere qui su questa concezione del tempo – di cui ha parlato W. Benjamin nella sue Tesi sulla filosofia della storia (19<40>) – basti dire che assumerla significa abbandonare la gradevole illusione di una totalità culturale oggettivamente esistente, nella quale il sapere di un dipartimento incontra quello di un altro dipartimento senza soluzione di continuo, e riconoscere invece il carattere perentorio, violentemente necessitato e legato ad interessi, in ultima analisi, di potere e di classe, degli interessi culturali e dei campi di attenzione e di ricerca. All'interno di questi campi – dati, in genere, ossia ricevuti e la cui definizione oppone una energica resistenza ad ogni innovazione – esiste, per chi rifiuti l'ottimismo della cultura-museo e della università-catalogo o archivio, uno stato di arbitrio e di casualità, le scelte degli oggetti di studio e di attenzione vanno individuate – paradossalmente – tanto come meno rivolte a comporre una enciclopedia organica quanto più appaiono scrupolose e accompagnate da precetti di microanalisi; e, in sostanza, proprio per la loro separazio-

ne artificiale dai problemi e dai bisogni capitali del genere umano, rinviano di fatto da una particolarità ristretta ad una universalità astratta, ad un inespresso o indicibile o carismatico ordine di veri supremi sì che anche l'accertamento e l'acclaramento filologico assume l'ambiguo aspetto della operazione simbolica.

Dobbiamo allora, nei confronti del problema delle varianti, sapere bene il grado di casualità che ha presieduto alla elezione del campo di studio; il grado di arbitrio che ci fa considerare, di un testo dato, finale un dato testo e non un altro. La tendenza implicita alla semiologia contemporanea è di distruggere la nozione medesima di opera letteraria o di poesia per sostituirla con quella di "sistema dei segni". Ne consegue, al limite, l'indistinzione fra letteratura "creativa" e "critica", fra generi e linguaggi, in una sorta di scritturazione universale e di ininterrotto discorso. In questo caso, tutto è variante e il problema delle varianti non esiste più, il nostro discorso si inserisce – come chi ponesse il piede su di un tappeto o una scala rotante – in un qualunque punto del discorso universale. Se questa è una delle conseguenti conclusioni di taluni autori francesi, i nostri apologeti della variantistica ne rifuggono, come quelli cui è cara la distinzione dei campi di ricerca e la loro coltivazione e tendono piuttosto ad appoggiarsi alla nozione di continuo psichico, di flusso vitale, di energhèia – propria di molta cultura francese degli Anni Venti, che viene da Bergson o Valéry ma pur sempre riservandosi di vederla coagulata in un ergon, le "opere che ti sia dato di compiere" di cui si legge nella epigrafe pindarica di quel "Cimitero Marino" che è invece celebrazione della Vita come Logos più che come Prassi.

Di qui il paradosso per il quale, nella disputa degli Anni Trenta sulla variantistica, Croce, sotto l'apparenza del tardo romantico affidato ai sentimenti e alla intuizione lirica, sembra puntare classicamente, ossia da borghese dell'età classica della borghesia, sulla qualità del prodotto finito, ponderabile, rilegabile, destinato, al limite, al corpus degli Scrittori Italiani di Laterza; mentre i variantisti alla De Robertis e alla Contini, sotto le apparenze dei difensori della tecnica fabrile¹¹ e delle istituzioni oratorie e formali, vengono da un rispetto eredo-romantico per la misteriosa fluidità del soggettivo e per le sue metamorfosi che spiega la loro attuale reviviscenza. Manca all'uno come agli altri la capacità di assumere, con un certo sprezzo ed un certo cinismo, il punto di vista del destinatario di massa, sospeso fra analfabetismo e specializzazione, tra raffinatissimi e intimidatori strumenti esegetici ed edizioni economiche, che passa dagli atri muscosi e dai fori cadenti della grande civiltà paleoborghese alle cabine pressurizzate degli aerei da cultura o da bombardamento delle grandi Corporations.

Per colui, il metodo del campione con il quale stilcritici e strutturalisti (ma anche sociologi) hanno lavorato negli ultimi decenni, è valido ma in un senso ben diverso da quello dei suoi maestri. Per coloro, il campione era estratto da una totalità omogenea e conoscibile; per il nostro consumatore – che poi è an-

¹¹ Sic.

che il cosiddetto intellettuale o studente – è un frammento meteorico un aggregato di frammenti cui è possibile dare un senso, una direzione; ma l'uso degli strumenti di indagine offerti dalla tradizione sarà sempre accompagnato da scetticismo sul grado di necessità dei campioni prescelti, dei testi nel nostro caso; dovremo leggere qualsiasi autore al condizionale, come se fosse nel canone avvenire ma senza la minima certezza che lo possa essere. Sulla bancarella dei secoli, la mano indugia sui volumi con diffidenza e indifferenza giustificate; il rifiuto delle biblioteche è più significativo delle biblioteche stesse, hanno la medesima assoluta importanza dei cosiddetti testi compiuti, hanno diritto ad una attenzione integrale, ad una glossa perpetua; ma nello stesso tempo, sono colpite da una luce di futilità e di illegittimità non diversa da quella che colpisce le massime opere dello spirito umano quando non siano riscoperte e impugnate da una sete e da una fame quasi fisicamente perentorie, usate e quindi interpretate, chiamate a colmare le lacune del presente più che ad essere conservate. Il giusto destino delle Kore ateniesi, più che di essere oggi esposte nel museo dell'Acropoli, fu dopo la distruzione persiana – con un atto insieme di utilità e di pietà, quello di venire sepolte a formare il fondamento di un altro edificio sostenuto da figure di ragazze.

IV. DOCUMENTO 4

CORSO DI STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA / UNIVERSITÀ DI SIENA / A. A. 1971:1972
 PROF. FRANCO FORTINI / LEZIONE DEL 20 MARZO 1972

G. Contini: Il linguaggio del Pascoli, 1955. II^a lezione. Da pag. 226, 1^o paragrafo¹²

Quello che il Contini chiama “equivoco e compromesso fra linguaggio non semantico e semanticità del linguaggio” (fra la pre-grammaticalità – ossia onomatopeia – e la grammaticalità) sarebbe confermato da alcuni caratteri della *metrica*: eccezioni subito corrette dalle regole. Ritengo (io F. F.) questo parallelismo poco persuasivo: (a) perché la rilevanza del linguaggio asemantico in Pascoli è a mio avviso minore di quanto affermi il Contini (b) perché il rapporto innovazione-tradizione nella metrica pascoliana si verifica su di un'area assai più vasta.

E così “la parodia mutua dell'elemento aulico e dell'elemento umile” di cui sarebbe prova la metrica di *Ida* (1886) mi pare discutibile [si tratta di un tipo di parodia storicamente vetusta, dall'epigrammatica tardo settecentesca al “Prode Anselmo” ecc.; e una analoga situazione metrica la troviamo – in *Odi e Inni*, 1896-1911 – nelle poesie *Il cane notturno*, *La cutrettola*, *Al Serchio*, *A riposo*, *Alba*:

¹² Si tratta del saggio raccolto in *Varianti e altra linguistica*. L'edizione del 1979 di questo volume è presente nella biblioteca di Fortini (coll. Fortini 939).

la 1^a e la 3^a (e le due ultime) con 2 endecasillabi sdrucchioli, come in *Ida* (in *Ida*, settenari), a rendere l'alcaica, e con 2 novenari rimati a rima baciata; la 2^a, con un senario e un novenario, rimati AA] mentre va rilevata la perfetta definizione critico-storica: quella del "controcanto intimistico" dei *Conviviali* da mettere sullo stesso piano del "controcanto epico" dei *Poemetti*.

Ne consegue che la conclusione seguente (p. 229): "egli ha rotto la frontiera fra determinato e indeterminato" e "elementi... vengono dessemanticizzati" sembra esageratamente univoca: non esiste poeta lirico antico o moderno che non tenda a oltrepassare il limite della semanticità, grazie ad artifici metrici o sintattici. Non è chiaro che, nell'esempio di p. 229, vi sia un parallelo fra "zillano" e "vertiginosamente"; e anche gli altri esempi si ritrovano nella tradizione. Certo si ha una "dilatazione a scopo fonosimbolico, a scopo non semantico, di elementi semantici" (230)¹³.

Ed è accettabilissima la conclusione (p. 231): "Non c'è in Pascoli..." ecc. fino a "... anticlassico". Contini fa riferimento ad una disputa fra pascolisti.

Una terza parte del saggio si inizia all'ultimo paragrafo di pag. 231. "Quale funzione abbiano nel complesso della situazione pascoliana gli elementi che abbiamo reperiti". Si veda la prefazione a *Myricae* (1894). La natura sostituisce l'uomo, gli uomini sono una "massa teorica", esiste solo l'io dilatato, manca la storia, il tempo è una dimensione cromatica: di qui il nesso (almeno in *Myricae*) di gnomico, diaristico, frammentario. La tradizione letteraria frena la tendenza al frammento (come in Rimbaud, Mallarmé ecc.). V'è in Pascoli un "espressionismo" o tendenza a far parlare le cose, tutte le cose, senza privilegiarne alcuna; di qui (p. 234-235) il "doppio settore", quello dell'illustre e nuovo e quello del subumano. [In realtà, Pascoli esprime, con la riduzione a nomenclatura dell'universo, la tentata e ideologica naturalizzazione dei rapporti umani: ma questo discorso, a questo punto, implica la critica del soggetto "marxista" di Sanguineti, prefazione ai *Poemetti* pascoliani editi da Einaudi, dove è veduto solo l'aspetto "passivo", il "riflesso" della piccola borghesia nella poesia pascoliana, non quello "attivo" (stilistico) che, ad esempio, può eventualmente implicare una "apertura" verso un rapporto diverso, non borghese, fra uomo e cose].

Alla fine della p. 235, si passa alla nozione che Pascoli ebbe della lingua. "Il problema della morte delle parole lo ossessiona quanto il problema della morte delle creature". Lingua come "comunione dei morti", come, letteralmente, evocazione spiritica. "Taglio" con il passato e "recupero" da un passato, unificato come la natura. C'è una esatta corrispondenza non solo, come vuole Contini, con la più avanzata cultura (decadente) del tempo ma anche col socialismo dei "placidi tramonti" e col socialismo evoluzionistico. La poesia pascoliana costituisce il primo elemento dell'"arca" e della "cellula di miele" montaliana. Cfr. l'ultima parte di "La piada" (*Nuovi poemetti*).

¹³ Il corsivo in questa citazione è di Fortini.

Sulla ultima parte del saggio di G. Contini "La lingua del Pascoli" in "Varianti", 1970

L'anticlassico Pascoli (pag. 231) sostituisce all'uomo la natura, gli uomini figurano nella sua opera come "una specie di blocco astratto" (p. 232): c'è una vera e propria assenza di storia. Si tratta di poesia gnomica, epigrammatica (cfr. Hegel, *Estetica*, sull'epigramma) e impressionistica = diaristica = frammentaria. Tutto questo è tuttavia frenato dal lusso della tradizione letteraria (come in Rimbaud e Mallarmé; p. 233). In Pascoli le "cose" sono introdotte a discorrere (espressionismo come forma di antropomorfismo. Di qui le onomatopее e il fonosimbolismo, p. 234). Ma non esistono oggetti privilegiati, c'è una sorta di paradossale "democrazia poetica", quella delle cose umili. (La "democrazia sotto l'uomo", perfetta formula). La polarità (messa in rilievo da D. Petri) del "preziosismo e parnassianesimo dell'illustre e, nello stesso tempo, del subumano", provoca e giustifica la "fenomenologia alessandrina" di cui il Contini ha parlato all'inizio del suo saggio.

Di qui il sogno e il desiderio di una lingua morta ("Il problema della morte delle parole lo angoscia quanto il problema della morte delle creature", p. 236) e/o nuova (la tradizione nella variante latina, segno di trasferirsi in un ambiente sprovvisto di esperienza anteriore. L'esempio di George non mi pare probante).

Nelle pag. 239-240 si discute se l'esigenza di determinatezza che è dichiarata in Pascoli (cfr. la polemica contro l'indeterminatezza leopardiana). Afferma Contini che la determinatezza pascoliana "si accampa sempre su di un fondo di indeterminatezza che la classifica dialetticamente"... il "fondo" è ciò cui verranno restituite le determinazioni (cfr. "Il soldato di S. Piero in Campo").

Il rapporto suddetto "si articola e si varia "con modalità" molto diverse da fase a fase pascoliana". Un esempio viene dato (pp. 241-243) dalla analisi di *L'assiuolo* e *Il gelsomino notturno*, dove si pone in evidenza l'inversione del rapporto di sostanza ed epiteto ("impressionismo linguistico"). La discontinuità della pagina pascoliana è dovuta alla varietà della fortuna delle innovazioni stilistiche e corrisponde ad una discontinuità culturale preesistente. Pascoli mira a costruire una "enciclopedia tonale": esempio la serie di elementi fantastici in *Gelsomino notturno* o *La servetta di monte*; una "chiarezza" ma "evocativa e suggestiva". Il "mistero" di Pascoli è la sua irrazionalità ottenuta a forza di chiarezza. In questo è simbolista, decadente, ecc. Il sincretismo della componente romantica e di quella classica è di tipo crociano, paradossalmente.

Il saggio di Contini tende a stabilire un certo numero di opposizioni tra loro equivalenti: lingua speciale – lingua normale, linguaggio non semantico – semantico del linguaggio, aulicità – umiltà (preziosismo bivalente), determinato – indeterminato, lingua morta – lingua nuova, razionale – irrazionale; ov'è la chiara tendenza a forzare l'interpretazione nel senso di una "novità" della lingua del Pascoli. L'assenza di riferimenti ad un significato storico della cosiddetta "irrazionalità" pascoliana apre paradossalmente la strada alle più rozze interpretazioni sociologiche (Sanguineti). E tutto il saggio è dominato dal pregiudizio

che la risoluzione delle forme tradizionali sia un iter che corrisponde ad un aumento del tasso di irrazionalità. Il saggio del Contini va veduto come un'ottima introduzione al Pascoli, che porti ad una indagine di ciò che è vivo e ciò che è morto nella sua poesia.

V. DOCUMENTO 7

FRANCO FORTINI / STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA / A.A. 1971-72 / SIENA SECONDA SU "LA FORTUNA DEGLI INNI SACRI". 30 NOV. 1971

1. Ottobre 1815. Lo stampatore Pietro Agnelli pubblica in 37 pagine un opuscolo con i primi 4 "Inni". Nell'ordine, Risurrezione, Nome di Maria, Natale, Passione. Le p. mss. avevano avuto scarso successo (lettera al Fauriel, 9/2/14).
2. Nel 1818 Goethe scrive alcune parole di elogio.
3. G. B. De Cristoforis sul "Conciliatore" (n. 88, p. 355, 1819). Generico elogio, con alcune citazioni entusiastiche.
4. Theilname Goethe's an A. Manzoni, Jena, 1827. E trad. Camillo Ugoni, Lugano 1827.
5. G. Salvagnoli Marchetti: Intorno agli Inni Sacri di A. Manzoni, dubbi di – Macerata, 1829.
6. Edizione fiorentina delle Opere di A. Manzoni con introduzione di N. Tommaseo Firenze, Battelli, 1827.
7. Replica di N. Tommaseo ai "Dubbi", in "Ispirazione e Arte o lo scrittore educato dalla società e educatore", Firenze, 1858 (ma gli articoli su A. Manzoni che ne compongono la Terza Parte risalgono al 1927 e agli anni immediatamente seguenti e sono stati rielaborati dall'Autore)

I giudizi di Tommaseo sugli "Inni Sacri" ("La Pentecoste era stata pubblicata nel 1822, per i tipi di V. Ferrario, Milano; e solo nella edizione Redaelli, Milano, 1845-55, gli "Inni Sacri" assumono la disposizione cronologica delle feste cristiane (Natale, Passione, Risurrezione, Pentecoste, Nome di Maria) – e sono seguiti dalle "Strofe per una prima comunione").

Il Tommaseo – personaggio complesso e contraddittorio come poeta e linguista ma soprattutto come critico – aveva conosciuto il Manzoni a Milano fin dal 1822, appena ventenne. Gli scritti manzoniani si fondano su di una concezione della poesia cui sempre poi si mantenne fedele: il primato del "sentimento del bene", dei valori etici, religiosi ed educativi su quelli puramente estetici-edonistici: "Non basta che il poeta senta; deve sentir co' più, per i più; rammentarsi d'esser cittadino; rammentarsi che gli uomini han bisogno di chi faccia loro sovente tornare all'anima quelle verità e quegli affetti che sono i fini e i mezzi per vivere..." ("Ispirazione e Arte", p. 314).

Ed ecco, a proposito degli "Inni Sacri" parlare di "forza e grazia dell'amore fraterno" (p. 316); ma poi, nel paragrafo che direttamente li considera, non si

va oltre affermazioni del tipo: “all’altezza e alla semplicità dell’idea noi troviamo in questi passi congiunta la profondità del pensiero”. Più prossimo al senso degli Inni è la formula del “sublime del buono” ma che non è chiarita (p. 323). Altre osservazioni sparse: “avvicinare (nella “Risurrezione”) l’idea del nuovo secolo alla idea della maternità, e avvicinarla in modo sì franco, ecco la poesia”. Tommaseo avverte il nesso – capitale, in Manzoni – del rovesciarsi della gloria in umiltà (“...questa fanciulla ebrea”, p. 327) ma gli sfugge il tragico senso della storia che accompagna il giudizio morale. Capisce che Manzoni si rifà “all’istinto della popolare pietà” (ib.) – e questo diventerà poi un giudizio corrente, per gli “Inni Sacri”; capisce che “in tutti (gli “Inni”) troverete gli ultimi termini di due idee, toccato d’un volo, aprire alla mente largo spazio fra mezzo...” (331). L’orecchio finissimo del Tommaseo ci dà delle preziose indicazioni, come quando, a proposito di “A rapirvi al muto inferno...” della Risurrezione e di “Spose cui desta...” della “Pentecoste”, parla di “lentezza che aggiunge quasi impeto a quel che segue”. Nella parte del suo saggio che si intitola “Ordine delle idee – Sapienza poetica” intuisce – per la Risurrezione – che “il Manzoni ha con quest’inno aperta la sua nuova via”. Ma si deve concludere che il valore critico di queste pagine è scarsissimo e che il Tommaseo non è di molto superiore all’abate Salvagnoli Marchetti, alle cui censure egli replica con minuta dottrina e pedanteria, da p. 334 a p. 354; le sue osservazioni alle varianti non si innalzano affatto, né vanno oltre la curiosità erudita i confronti fra alcuni modi degli “Inni” e i classici. Assai più interessante il paragrafo che reperisce e discute i calchi biblici del “Natale”. Si tratta di un tipo di erudizione critica cui lo stesso Manzoni doveva, con garbo, accennare in una lettera al Tommaseo da Milano, del 1830: “i poeti... sovente tanto poco si curano della proprietà dei vocaboli, che la sacrificano non solo alla necessità della rima e del metro, *ma al capriccio di parlare diversamente del parlare comune*, e preferiscono talvolta il vocabolo che esprime una idea affine al vocabolo che esprime l’idea propria, per la sola avversione al servirsi di questo”. (A. Manzoni, Lettere, Milano, 1970, tomo primo, p. 582-83). Con esattezza ed eleganza, Manzoni si libera qui della nozione di “proprietà” che tanta importanza aveva avuto nella cultura letteraria neoclassica.

ADDE ET CORRIGE alla pag. precedente, al n. 5.

Gli “Inni” erano stati criticati dal *Giornale Arcadico*, classicista, di Roma, diretto da Salvatore Betti. Li aveva invece difesi, sulla Antologia del Vieusseux, la rivista fiorentina, Giuseppe Borghi. L’opuscolo del Salvagnoli Marchetti fu scritto e pubblicato in replica a questo ultimo scritto. La polemica non finì lì, sia per l’intervento del Tommaseo che per quello di un “giovane italiano” ossia di Luigi Fratti di Reggio Emilia che in opuscolo pubblicato del 1830 prendeva le difese del Manzoni. Fra il 1827 e il 1830 ebbe luogo uno scambio di lettere fra il Betti e il milanese G.G. Trivulzio, in parte pubblicate nel 1852 ma oggi più largamente nel vol. III degli Annali Manzoniani, Mi-

lano, 1942, pp. 313 sgg., dove il Betti chiama il Manzoni “quella bestiaccia”, “Fra cipolla della letteratura”, “Guccio Imbratta del Romanticismo” e “autore di baroccherie in verso e in prosa norcina”. Ma va notata l’acutezza con la quale il Trivulzio valuta, nel 1827, che Manzoni “combatte con se stesso per riuscir a far cattivi versi”.

VI. DOCUMENTO 8

FRANCO FORTINI / STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA / ANNO
ACCADEMICO 1971-72 / SIENA

APPUNTI PER LA LEZIONE 11^a del 14/12 / QUARTA SULLA FORTUNA
DEGLI INNI SACRI

Il periodo che va dal 1827, pubblicazione dei Promessi Sposi, al 1848, è un importantissimo periodo della critica manzoniana ma, come si è già visto, gli Inni Sacri assumono grande importanza solo per riflesso della fama dell’Autore dell’Adelchi, del Carmagnola, del Cinque Maggio, della Morale Cattolica. Di queste opere scrivono Goethe, Tommaseo, Paride Zaiotti, U. Foscolo, Giovita Scalvini; per i Promessi Sposi si aggiungono ai precedenti G. Mazzini, Francesco Salfi; e i massimi risultati sono dello Scalvini.

Manzoni è al centro del pensiero di De Sanctis. Lo si legga nel vol. X delle Opere a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, 1955. La prefazione ricostruisce la storia di questa meditazione critica, durata 40 anni. Tre i periodi dello studio desanctisiano: 1/ 1839-1848, la sua prima scuola napoletana, con lezioni raccolte in vol. dal Croce nel 1926 (cfr. Introduzione di C. Muscetta, op. cit. pag. XI-XVIII; 2/ Lezioni di Zurigo (1856-59); 3/ Lezioni della Seconda Scuola Napoletana (1871-72) poi condensate in quattro saggi su “La Nuova Antologia”, 1872-73.

Nelle prime lezioni il De Sanctis prehegeliano e neocattolico pone in altissimo luogo il Manzoni degli Inni e del Cinque Maggio (“Lezioni sul genere lirico” 1842-43) chiamato “poema lirico-eroico”; e ammira il carattere epico-lirico degli Inni Sacri.

A Zurigo, nel semestre 1858/59, V. Imbriani raccoglie una celebre lezione sul “5 Maggio”. Vi si rileva una analisi della metrica (“Il metro scelto dal Manzoni è la morte della cantilena... il sesto verso deve essere il principal verso della stanza” p. 341 ed. cit.). “Il meraviglioso umano”, “paragone fra un cadavere e una moltitudine” “Tre punti epici... il conquistatore... Napoleone intimo... giudice”. C’è il passaggio melodico (“E sparve...”) poi la ripresa epica e le battaglie immaginate; finalmente si aprono “i giardini della speranza”. “Poesia, vasta come Napoleone” (p. 348).

Nella 1^a e 2^a lezione della Seconda Scuola Napoletana (gennaio e febbraio 1872) (alle pp. 109-144) si parla del passaggio dal Classicismo al Romanticismo e degli Inni Sacri e dell’Adelchi. La 4^a lezione è sul “5 Maggio”. Per gli Inni Sacri il concetto fondamentale è: “Gli Inni del Manzoni sono un ritorno del mondo religioso, ma per le condizioni dello spirito moderno e appunto perché quello è

un ideale di ritorno, non è immediato, diretto... La parte teologica è soverchiata dalla parte morale, il sentimento religioso del sentimento artistico... Gli Inni producono le altre poesie del Manzoni e i Promessi Sposi..." (p. 127)

"Non bastava che Manzoni ricostruisse i lineamenti generali dell'ideale cristiano, bisognava si sentisse commosso e si ribellasse contro la profanazione... se per esempio nella Pentecoste fosse entrata la contraddizione storica ed egli avesse preso il flagello di Dante..." "Manca nell'ideale degli Inni il contenuto storico... qui il contenuto è... vuoto della vita contemporanea". "Sentimento democratico degli Inni... L'eroe cristiano... Adelchi è l'ideale degli Inni Sacri, l'uomo dal carattere indeterminato che Manzoni abbozzò, ci cominciò a mostrare ne' suoi Inni" (138). Naturalmente occorrerebbe integrare questo concetto desantisiano con le lezioni successive, dove si parla di Ermengarda e del "Cinque Maggio" (p. 161)

La lezione sul "Cinque Maggio" e quella successiva sul coro dell'Adelchi sono così importanti che dovremo fermarci nelle prossime lezioni. Basti ora notare un punto *essenziale*: per De Sanctis negli Inni, in forma indiretta poi sempre più diretta nel 5 Maggio, nel Carmagnola e in Adelchi, "la storia è guardata con l'occhio dell'altra vita, come storia di Dio" (e da questo deve svilupparsi il capolavoro: più storia = più concretezza artistica). Tesi nostra è invece quella di una eterogeneità fra Inni Sacri, 5 Maggio, Adelchi, Carmagnola (e poesie successive) e Promessi Sposi; vedendo nel primo gruppo una tensione tragica che cerca la storia ma per "irritarsene" non ancora per vedervi la Mano provvidenziale.

VII. DOCUMENTO 6

CORSO DI STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA / LEZIONE DEL 14 MARZO 1972 / LA FORTUNA CRITICA DEGLI INNI SACRI

Le 25 brevi pagine di B. Croce (1921; pp. 133-50 di "Poesia e non poesia", Bari, 1923) hanno avuta grandissima importanza per la critica successiva. A noi interessano per i sgg. punti: (1) la "poesia" come espressione degli "affetti e delle libere passioni umane" è nel Manzoni antecedente i Promessi Sposi (2) L'Adelchi è "geniale", la politica (come "gagliarda forza") è presente, contro le stesse convinzioni del Manzoni. Il personaggio Adelchi è "sommamente poetico", il coro "Dagli atri..." è "stupendo" (nello stesso anno, pubblicandolo in "La critica", XX, pp. 120-124, tornerà sull'argomento, con acute osservazioni sulle varianti) (3) Ermengarda è personaggio "shakesperiano" (4) Il "Carmagnola" è "opera debole"; (4) "La Pentecoste si estolle di gran lunga sugli altri quattro" Inni Sacri. Non canta "miti della Chiesa" ma "un rinnovamento spirituale dell'umanità nella formazione della Chiesa; un divenire e non un divenuto..." c'è impeto, ardore, entusiasmo sacro. (5) nel "Cinque Maggio" la "finale catarsi religiosa... non vieta quella della sublime grandezza profana dell'eroe".

Queste note crociane contano per noi in quanto fissano lo schema già dello Scalvini e in parte del De Sanctis. Per Croce poesia viene da libertà vitale (concezione romantica) addita e formata (classicismo): fede religiosa quando non

sia “libera” ma dogmatico-ecclesiastica è freno ecc. / Di qui una lettura dei Promessi Sposi come opera della “pacificazione” o “saggezza” o “equilibrio”; mentre la poesia precedente sarebbe aperta alle “passioni”.

Sostanzialmente, la critica crociana del Manzoni è fatta di alcune parole d’ordine, sulle <quali> alcuni discepoli hanno a lungo lavorato. Ma sotto a quelle sta una intuizione fondamentale (che Croce stesso avrebbe rifiutato di riconoscere): che nel corpo medesimo di quella borghesia che “faceva” l’Italia di B. Croce si annidava una contraddizione lacerante fra storia e antistoria, fra passione terrestre e volontà di morte; e che questa contraddizione non era stata affidata agli intellettuali eredi del libero pensiero laico e democratico, ai figli di Foscolo, Settembrini, Cattaneo e Carducci, ma a due “atipici”, Leopardi e Manzoni.

VIII. DOCUMENTO 1

RIASSUNTO DEL CORSO DI STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA TENUTO NELL’A.A. 1971+1972

A – 1. La prolusione ha esposto la condizione della critica letteraria attuale come prodotto a parte dell’industria culturale. Ha messo in evidenza la progressiva diminuzione della funzione metadisciplinare e l’aumento della sua specializzazione di tipo accademico.

B – 2. La parte del corso dedicata alle moderne metodologie della critica letteraria si è iniziata con la lettura di un saggio di J. Starobinski. Le tendenze principali (sociologica, psicologico-psicanalitica, stilistica) vi sono esaminate nella prospettiva di un accorto eclettismo. È seguita la lettura di “Lo scrittore e il critico” di G. Lukács¹⁴ ossia la presentazione di una teoria della critica marxista come studio sociologico della letteratura, veduta nella sua natura di rispecchiamento formale dei fondamentali conflitti storici. Il periodo letterario del “grande realismo” vi è veduto come quello di un “rapporto normale” fra scrittore e critico; e l’attività di quest’ultimo si manifesta nelle due figure complementari, quella del critico-scrittore e quella del critico-filosofo.

3. È seguito, introduttivo ai metodi critici di tipo strutturalistico, un excursus sulla variantistica in De Robertis e Contini. Di Contini sono stati letti tre saggi: uno sulle varianti della “Pentecoste”, il secondo sulle “Implicazioni leopardiane” (teoria dei “compensi a distanza”) e il terzo sulla “Lingua del Pascoli” (teoria della presenza nel Pascoli di una poesia translinguistica e cislinguistica ossia di linguaggio fonosimbolico, di linguaggi speciali [gerghi], di “alessandrino”).

La “dilatazione a scopo semantico di elementi asemantici” induce a leggere nel Pascoli un antropomorfizzazione delle cose, tutte egualmente interessanti per il poeta (“democrazia poetica”): di qui una preziosità dell’illustre e una del subumano. E finalmente ricerca della indeterminatezza attraverso la determi-

¹⁴ Si tratta del saggio raccolto in Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 416-59.

natezza apparente. “La sostanza della immaginazione pascoliana” starebbe negli intervalli (indefiniti) fra immagine e immagine.

L'irrazionale si inquadra in linee ben definite.

4. Lo scritto di C. Segre sulla critica strutturalista – con un esempio di lettura petrarchesca – ha voluto dare una informazione sommaria dei metodi di quella critica. Ma tutta questa parte del corso ha comportato anche letture da Raimondi (“Industria e critica letteraria”), da Cases (sulla critica sociologica) e numerose transizioni estemporanee su argomenti quali la metrica, i generi letterari ecc.

C – 5. La parte del corso dedicata alla fortuna degli Inni Sacri e di altra lirica manzoniana ha comportato anzitutto la recognizione¹⁵ del terreno biografico e di quello ideologico dal quale sorgono gli Inni Sacri, poi la loro storia interna, le polemiche iniziali, i giudizi del Goethe e del Tommaseo. Alcune lezioni sono state dedicate agli scritti desanctisiani, una allo scritto del Carducci e uno a quello di Croce. Una esercitazione ha avuto per oggetto gli studi di Momigliano e quelli di Russo, altra quelli di G. Petrocchi, A. Accame Bobbio, G. Barberi Squarotti.

Alcune lezioni sono state dedicate alla interpretazione della Pentecoste del Natale del 33 e dell'Ognissanti.

¹⁵ Sic.

La poesia italiana degli anni 1910-1925 nella critica letteraria del periodo 1950-1970

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1972-1973 è conservato presso l'AFF nella scatola XXXIX, cartella 2. All'interno di tale cartella sono presenti anche dei documenti ascrivibili al corso del 1974-1975.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

- 1.X Appunti su Giovanni Boine (dispensa del corso): due fogli manoscritti solo sul recto in orizzontale numerati in alto a destra.
2. Appunti sui simbolisti: un foglio manoscritto sia sul recto che sul verso in orizzontale diviso in colonne.
3. Appunti su Michelstaedter: cinque fotocopie di fogli manoscritti in orizzontale su due colonne. Il testo è lo stesso del documento 15.
- 4.XI Appunti per il corso di Storia della Critica Letteraria, conclusioni: undici foglietti dattiloscritti solo sul recto con correzioni e aggiunte autografe numerati da 1 a 11.
- 5.I Corso di Storia della Critica Letteraria, appunti: due fotocopie di dattiloscritti numerati in alto a destra 1 e 2.
- 6.II Foglio sui vociani: un foglio dattiloscritto solo sul recto su scheda per pareri di lettura della Mondadori.
7. Schema sui vociani: quattro fogli stampati da pc con annotazioni autografe numerati parzialmente e in maniera discontinua. Il primo foglio non è numerato e riporta un lungo passo presente anche nel secondo foglio. I fogli dal secondo al quarto sono numerati a penna rispettivamente 1, 2 e 4, manca un foglio intermedio. Si trat-

- ta di una porzione del testo poi stampato, con qualche modifica, in *Il frammentismo della rivista "La Voce" e Piero Jahier*, Fondazione Calzari Trebeschi, Brescia 1990.
- 8.III Appunti sulla «Voce»: venti fogli dattiloscritti solo sul recto con correzioni e annotazioni autografe. I fogli sono numerati in maniera discontinua. Il primo con il numero 3. Poi da 3 a 11, poi da 15 a 23 e poi 25 e poi 30. Il testo presenta diverse incertezze, punti di domanda, nomi non compresi e storpiati, puntini di sospensione o spazi bianchi al posto di alcune parole. Tutto ciò fa supporre che il testo non sia stato battuto a macchina da Fortini, ma da una delle dattilografe milanesi. Le note e le correzioni autografe appaiono invece di mano di Fortini, testimoniando una sua revisione successiva. La parte iniziale riprende la parte finale di un testo presente negli Zibaldoni (AFF, 27) che prosegue fino alla frase «È il senso di una rottura e disarmonia irrecuperabile fra il mondo e sé di una volontà individuale in lotta con una passività, della natura e della storia». Si è dunque usato questo secondo documento, ritenuto il più vicino alle intenzioni dell'autore, per emendare il testo presente nella cartella del corso ove necessario e fin dove possibile. Si è inoltre ritenuto di integrare su questa base l'inizio mancante del documento trascrivendolo direttamente dallo Zibaldone limitandosi a tralasciare alcune note a margine.
9. Fotocopie di testi: due fotocopie, una con un testo di Sbarbaro e una con un testo di Lalla Romano.
10. Appunti su Giovanni Boine: fotocopie del documento 1.
11. Foglio di dispensa su Reborà: fotocopia di un foglio del documento 17.
12. Corso di Storia della Critica Letteraria: si tratta di fotocopie del documento 5, in tutto sono tre fogli e il secondo è in doppia copia.
13. Fotocopie delle dispense su Sbarbaro: si tratta dello stesso testo del documento 20 più un foglio. Il testo si trascrive direttamente nella parte dedicata al documento 20 a cui si aggiunge di seguito la trascrizione del foglio in più qui presente.
- 14.IV Corso di Storia della Critica Letteraria, Clemente Reborà: in totale si tratta di dodici fogli. I primi otto sono dattiloscritti solo sul recto con correzioni e annotazioni autografe e sono parzialmente numerati. Inizialmente era presente una numerazione alfabetica dal secondo foglio in poi (da "b" a "h"), poi sostituita da due numerazioni numeriche, la prima con una penna rossa (che contrassegna il primo foglio col numero 3, i successivi regolarmente fino a 7 e poi i rimanenti da 11 a 13) e la seconda che riguarda solo gli ultimi tre fogli dove si cancella il numero a penna rossa e lo si sostituisce con uno a penna nera da 8 a 10. Dopo questi otto fogli sono presenti altri quattro in fotocopia che riportano quelli contrassegnati originariamente da "b" a "e" senza le correzioni e le aggiunte presenti negli altri.

- 15.IX Dispense su Carlo Michelstaedter: cinque fogli manoscritti in orizzontale solo sul recto numerati in alto a destra da 1 a 5. Il testo è lo stesso del documento 3.
16. Alcuni fogli di dispensa su Rebora: si tratta di otto fogli in fotocopia come i primi del documento 14 con qualche piccolo appunto in meno.
- 17.V Dispense su Rebora: un foglio A4 usato in orizzontale con due colonne di testo manoscritto solo sul recto.
18. Altri appunti su Rebora: un foglio A4 e tre fogli più piccoli manoscritti solo sul recto tranne il secondo che riporta un epigramma sul verso. I fogli 2-4 sono numerati in alto a destra con questi numeri. I primi tre fogli riprendono considerazioni simili a quelle già svolte nella prima parte del documento 14. Il quarto ed ultimo contiene appunti sparsi. Sul verso del secondo foglio si legge a penna rossa: «Venne per una croce e n'ebbe due / Emilio Castellani il traduttore. / Doppia Germania, dalle pietre tue / doppio commendatore».
19. Dispense su Rebora: fotocopia della trascrizione dattiloscritta di *Spunti demoniaci* di cui al punto 17 e al punto 11 (tre fogli).
20. Appunti su Rebora: alcune stampe da pc su Rebora (otto fogli, il primo riporta degli appunti manoscritti sul verso) variamente numerate con correzioni e note autografe (si tratta del lavoro in vista del saggio su Rebora del 1994).
- 21.VIII Dispense su Sbarbaro: tre fogli manoscritti scritti in orizzontale solo sul recto numerati in alto a destra da 1 a 3. Un quarto foglio legato a questi è conservato in fotocopia nel documento 13. Nella trascrizione si riporta questo quarto foglio dal documento 13 di seguito agli altri.
- 22.VII Dispensa su Piero Jahier: fotocopie di tre fogli manoscritti parzialmente numerati.
- 23.VI Foglio di appunti su Jahier: un foglio manoscritto sia sul recto che sul verso con appunti.

I. DOCUMENTO 5

Corso di storia della critica letteraria. Appunti dalle lezioni di Franco Fortini. La poesia italiana del secondo decennio del secolo nella critica degli anni 1945-65.

1.

L'ultimo decennio ha veduto – tanto negli studi accademici come nella attività editoriale – un rinnovato interesse per le origini della letteratura italiana contemporanea. La determinazione degli inizi, in qualunque campo, è decisiva: essa implica un criterio di *rilevanza*. Informa sulle tendenze sui desideri del ricercatore. Inoltre pone un netto discrimine fra chi, quella determinazione degli inizi ritiene legittima e chi la nega. L'estetica di origine crociana, ad esempio, vede solo la concretezza artistica della singola opera; l'odierno neoformalismo di tipo strutturalista, per converso, tende a leggere e definire il sistema di segni di un testo dato indipendentemente dal giudizio di valore letterario o poetico. Il

problema degli “inizi” è estraneo all’una come all’altra tendenza perché implica l’affermazione che non solo vi sono legami essenziali fra una e altra opera di un medesimo autore ma tra forme diverse della espressione e della comunicazione; legami che possono essere studiati solo nel quadro di una decifrazione di quel che chiamiamo “cultura” di una società data: ossia da una *semiologia storica*. Le difficoltà oggi esistenti – e delle quali non è il caso di occuparci ora – non ci devono nascondere che esse non sono diverse da quelle di qualsiasi indagine storica. Se ne accenneremo alcune, sarà per introdurre al nostro argomento e delimitarlo.

2. Quando si sia d’accordo che la partizione cronologica implica giudizio – o pregiudizio – e che non può essere considerata soltanto un sussidio pratico (e lo stesso si dica per le classificazioni, tanto imbarazzanti quanto spregiate: “crepuscolari”, “futuristi”, “vociani”, ad es.) ci si deve chiedere se la discussione sugli inizi della letteratura italiana contemporanea equivale a quella sugli inizi di un’altra qualsivoglia periodizzazione. Si direbbe di no. La famosa frase secondo la quale ogni storia è storia contemporanea va corretta in questo senso: che ogni storiografia essendo scelta, ogni scelta privilegia ed elegge un dato ordine di elementi e li carica di un segno di valore, positivo o negativo. Si pensi, ad esempio, al problema di che cosa sia “moderno”. Da almeno tre secoli – vale a dire dal dispiegarsi di alcuni dei caratteri decisivi della borghesia – la disputa sulla nozione di “moderno” si rinnova; e a quella nozione si sono via via aggiunte quelle di novità, giovinezza, anticipo, avanguardia. Ma – ed è questa una singolarità che va meditata – da circa settant’anni lo sforzo di identificare le caratteristiche dello “spirito moderno” (almeno nella cultura e nelle attività letterarie e artistiche) continua a porre quelle caratteristiche in conflitto e in contrapposizione a quelle di un’età che, approssimativamente, si fa tramontare con l’ultimo decennio dello scorso secolo o col primo del nuovo. In più semplici parole, il problema di che cosa sia, in positivo o in negativo, il “moderno” non si pone per lo scorso ventennio o trentennio se prima non si sia tornati a definire quel che all’inizio del secolo fondò – come è stata chiamata – la “tradizione del nuovo”. Un esempio è dato da un libretto più fortunato che meritorio, ma del quale non saprei non consigliare l’uso giudizioso, che Hugo Friedrich pubblicò nel 1956 (“Die Struktur der modernen Lyrik”, trad. ital. 1971, Garzanti, Milano, come “La struttura della lirica moderna”). Il “moderno” è identificato con una linea di sviluppo della espressione poetica che viene fatta risalire a Baudelaire. Discutere insomma se la “moderna” poesia italiana si inizia con Pascoli o con d’Annunzio o con Gozzano o con i futuristi o con Campana, equivale a definire noi stessi, lo storico si fa critico e il critico si fa fornitore di schemi letterari, di “poetiche” come si dice, agli autori di oggi. Ebbene, quale che sia il giudizio su queste illusioni del nuovo, è innegabile che, almeno in Italia, esse hanno trovato la loro prima formulazione nel periodo che immediatamente precede quello di cui intendiamo occuparci. Il nostro paese ha avuto indubbiamente la sua avanguardia letteraria e artistica o almeno ha avuto scrittori e artisti che hanno sentito se stessi come innovatori rispetto ad altri scrittori e artisti.

Ma per poter affrontare i problemi di principio e di metodo che si pongono a chi voglia studiare le forme della lirica italiana intorno al 1910, sembra neces-

sario posporli, anzi trattarli man mano che essi si porranno alla lettura sia delle opere sia delle interpretazioni critiche che di quelle sono state date dopo l'ultima guerra. Cominceremo quindi nel modo più tradizionale, quello d'una ricognizione dell'ambiente sociale e culturale di quella letteratura.

Ci rifaremo per questo ai testi indicati nella nota bibliografica preliminare. Si dà un accordo unanime fra gli storici della società italiana nel valutare il primo decennio del XX secolo come quello di una trasformazione senza precedenti nella vita economica del paese.

II. DOCUMENTO 6

Sembra che il problema critico dei vociani – adottiamo anche noi questo termine impreciso che ha un modesto valore segnaletico – si sia posto solo nel corso degli anni trenta, quando la letteratura italiana dei gruppi di avanguardia cominciò a prendere coscienza di quel che la distingueva dagli scrittori del decennio precedente. Che fra quelli scrittori il più caro agli ermetici fiorentini fosse Campana è facilmente comprensibile così come si comprendono le severe riserve di un Carlo Bo nei confronti di Jahier. In verità il gruppo dei giovani autori dell'ermetismo e anche quelli che in qualche modo si trovavano dalla medesima parte, allora, per motivi generazionali, tendevano ad accettare, dei padri vociani, le innovazioni formali non i contenuti e le tensioni etiche. Per dir tutto con una parola, la cultura letteraria d'avanguardia degli anni trenta, se per un verso era sensibile al significato del surrealismo francese, dall'altro tendeva con ogni energia a respingerne la dimensione tragica (e non solo, come era già stato fatto per il gusto liberty, quella demoniaca). Mi pare che non si comprenda nulla della situazione imbarazzata della critica e del gusto degli anni trenta nei confronti di Jahier, Boine e anche Rebora se <si> dimentica che il clima della cultura legata all'esercizio della poesia lirica era, negli anni trenta, ancora largamente tributaria dei modelli della restaurazione, come Valéry e Rilke e lo stesso Eliot, ossia di forme poetiche che escludevano radicalmente l'aspetto "espressionistico". Quando si guarda ai gusti dominanti fra gli scrittori del quinquennio che precede la seconda guerra, è facile vedere, ad esempio, negli scritti giovanili di un Vittorini, che l'eredità della prosa lirica della voce passa, se passa, attraverso Comisso o Cardarelli, passa attraverso Solaria, non attraverso Sbarbaro o Jahier.

Quando Mengaldo parla "per un poeta autentico come Rebora che a lui continua a sembrare il maggiore del gruppo o a livello meno alto Boine" "di una sorta di drammatico squilibrio tra la continua ossessiva moltiplicazione di verba e invenzioni stilistiche e l'indeterminatezza dei referenti, quasi un brancicare mimico del linguaggio che tenti di afferrare e quasi produrre contenuti sfuggenti che il prelogico élan morale non è in grado di selezionare dal magma del vissuto..."¹

¹ P. V. Mengaldo, *La poesia italiana del Novecento secondo Sanguineti*, «Strumenti critici», 14, febbraio 1971, p. 112.

tocca, mi pare un punto capitale e va assai al di là del problema di intender criticamente questo o quell'autore. Infatti il prelogico élan morale non è diverso dal prelogico élan vitale dei vitalisti²

III. DOCUMENTO 8³

Inizio del corso

Che cosa significa realmente proporsi di parlare della poesia lirica in lingua italiana scritta e pubblicata nel periodo 1910-25? Per questo come per altri periodi della nostra letteratura disponiamo di un certo numero di schemi. Questi schemi in genere fanno riferimento ad una situazione storica, ad uno sfondo storico generale e ad una situazione economico-sociale; poi ad una situazione culturale ossia ad un clima intellettuale, con le sue varie tendenze o scuole. In queste vengono messe in rilievo singole personalità e, per queste, singole opere che vengono così a comporre una sorta di antologia.

Invero, le cose non sono così semplici e i passaggi dalle sintesi storiografiche ai vari piani della situazione culturale, da questa alle personalità letterarie e finalmente da queste alla lirica presentano dei salti difficilmente superabili.

D'altra parte, un criterio che volesse partire da un testo per ritrovarvi tutta la ricchezza delle condizioni intellettuali e storiche urterebbe in un'altra difficoltà: quale criterio non arbitrario spinge a scegliere questo piuttosto che quel testo? Questo piuttosto che quell'autore?

Possiamo affermare con un elevato grado di probabilità che agli inizi del nostro secolo, nella grande maggioranza di quella parte della società italiana che aveva compiuto studi del livello medio superiore ossia che era passata attraverso il liceo classico [per i dati numerici e percentuali si veda...] la letteratura e la poesia fossero anzitutto una tradizione di tipo umanistico (i greci e i latini), la letteratura italiana delle grandi figure canoniche fino a Carducci. Una parte di quella società colta era aperta sia alla letteratura del verismo e della scapigliatura, a Pascoli e D'Annunzio sia alle maggiori espressioni delle letterature straniere. Il catalogo di queste ultime comprende classici universali (Shakespeare, Cervantes, Goethe) i maggiori autori dell'Ottocento (i francesi, con Balzac e Hugo, i russi con Tolstoj, gli scandinavi con Ibsen, gli inglesi con Dickens) e alcune delle forme più recenti della letteratura decadente.

All'interno di questa cerchia assai ristretta bisogna porre coloro che per situazione sociale o per tendenze personali erano capaci di sviluppare una attenzione alle cose letterarie italiane e straniere molto più specifica e quasi professionale.

² Il testo si interrompe così.

³ La prima parte di questo documento, mancante tra le carte conservate nella cartella del corso, viene trascritta dal testo presente negli Zibaldoni (AFF, 27).

*La classe dei "colti"*⁴

“La particolare situazione di arretratezza della borghesia italiana aveva concorso a formare un blocco culturale-ideologico attraverso cui venivano filtrati tutti i fatti della cultura italiana prima di diventare parte operante della vita del paese” (pp. 15/16). Permanenza della dottrina mazziniana in tematiche diverse “e in un certo senso contrastanti, nel nazionalismo e nell’ interventismo democratico, nel fascismo e nell’ antifascismo...” (p. 16).

“l’ interventismo mescola tutti, vociani, lacerbiani, futuristi, in una comune disponibilità aggressiva e attivistica” (E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, Bari, 1966, p. 399) [Cfr. la data!]

“non è corretto qualificare gli esperimenti culturali del primo Novecento in Italia sotto il profilo di movimenti di avanguardia” (17)⁵

Non è corretto scindere il nazionalismo dei letterati da quello dei politici, poi risolto nel fascismo [p. 18]⁶

N.B. Vedere se in Tommaseo il tema giobertian-mazziniano della “pacificazione delle classi” c’è e quando.

Osservazione personale⁷: Il tema espresso nella “traduzione” si rifà ad una nozione di popolo che è certamente romantica ma che suppone compiuta la rivoluzione politica. Necessità di chiarire a me stesso questo sofisma nascosto nei miei generosi ragionamenti.

[Per difendersi bisogna cominciar con l’offendere]

“La parte migliore, più moderna della ‘voce’ per essersi posta in condizione di soggezione rispetto alla iniziativa degli antidemocratici, non arriva a trovare terreno di espansione...” (40)

Come sintesi si vedano le pagg. 41-43

A livello ideologico (dice l’Autore) non verrebbe colto in Italia il mutamento trans-nazionalistico intervenuto nel capitalismo: di qui una incomprensione generale dell’ imperialismo come fase di ristrutturazione del capitalismo. La tesi mi pare avventurosa. Una analoga incomprensione sarebbe stata (a mio parere) anche in Germania, in Inghilterra, in Francia...

Interessante invece quanto a p. 42 viene detto circa la arretratezza ideologico-culturale. Più in generale si può parlare di letteratura (e poesia) operante in una situazione di “ignoranza”. (Bisognerebbe mettere in evidenza come, dopo i poeti-

⁴ Qui e in seguito il riferimento è a L. Strappini, C. Micocci, A. Abruzzese, *La classe dei colti. Intellettuali e società nel primo Novecento italiano*, Laterza, Bari 1970.

⁵ La citazione presenta alcune modifiche rispetto al volume.

⁶ Qui Fortini presenta, riassunto in poche parole, il contenuto di ivi, p. 18.

⁷ Da «Osservazione personale» comincia il testo conservato nella cartella del corso, che tuttavia risulta cassato fino alla successiva frase tra parentesi quadre.

professori, ci sia stata una generazione di poeti antiprofessori: Campana, Montale, i futuristi, Quasimodo, Ungaretti). C'è un forte grado di antiintellettualismo nella generazione degli Anni Dieci.

Stando ad una citazione (p. 44-45) di Prezzolini la polemica idealistico-crociana restaura la dignità della filosofia e apre le porte alla letteratura. Ma si veda subito l'agghiacciante diagnosi crociana (p. 45) di "insania irrazionalistica". E giustamente l'Autore rammenta come all'inizio del secolo Croce medesimo avesse acceduto a taluni fenomeni irrazionalistici (p. 46).

Oriani E Papini che l'Autore vede come (nel Leonardo) volontà di proporsi quale alternativa ideologico-culturale positiva collegata al nazionalismo (48). Non isolare la "Voce" dai precedenti.

Nazionalismo letterario. Con D'Annunzio si ha il rilancio del mestiere di letterato.

"Tra l'estetismo dannunziano che si afferma in polemica con la civiltà "materialistica" dell'industrialismo e l'irrazionalismo attivistico dei Leonardiani in funzione antipositivistica e antidemocratica non esiste antinomia di principio né di fatto, così come non rappresenta alcuna rottura rispetto al clima della cultura dannunziana" (56-57)

Carocci

Interessante la citazione dell'"Amendola" di G. Carocci (a p. 61. Nel Carocci a p. 13)⁸. Ma di Carocci bisogna vedere il libro su Giolitti e l'età giolittiana⁹.

La tesi dell'Autore È di una sostanziale adeguazione fra Croce e l'antipositivismo leonardiano. Ma (fra parentesi) l'Autore non si avvede quanta ignorata eredità hegel-marxista si nasconda sotto le tonanti sparate antidemocratiche di Papini. Croce invece lo sapeva.

La "Voce"

Mi pare che all'Autore sfugga il senso oggettivo del discorso alla Papini. La vaghezza e il desiderio di grandezza della sua retorica era o no condizionato dalle forme del socialradicalismo di allora? Non abbiamo noi vissuto qualcosa di analogo? "Convegno di sbandati e di transfughi teorizzato e voluto da Prezzolini" (p. 72)

Polemiche con i nazionalisti. Ma "valore morale della guerra, eccitamento all'energia e alla difesa di classe" (Prezzolini)

Sei anni di "rinnovamento interiore".

Sul numero 28 del 1910 un "Che fare?" "conservare l'ordine, le leggi, la regola, la natura" "non c'è che un rinnovamento: la continuazione di ciò che è stato fatto, l'opposizione a quelli che dis fanno".

⁸ Si tratta di G. Carocci, *Giovanni Amendola nella crisi dello Stato italiano. 1911-1925*, Feltrinelli, Milano 1956.

⁹ Si tratta di G. Carocci, *Giolitti e l'età giolittiana*, Einaudi, Torino varie edizioni.

Boine

Cattolicesimo-tradizione per una robusta e duratura educazione nazionale.

Boine capisce che non è l'attività filosofica che governa gli uomini (p. 84). Citazione importante Boine rifiuta la traduzione in termini attivistici e praticistici che della filosofia aveva proposto Prezzolini.

“E fuori di me non so uscire. Io scrivo, io penso ed il mio scrivere ed il mio pensare è un impeto lirico; è, quando qualcosa dentro mi tormenta, una individuale vibrazione di liricità, non un sistematico costruire, non un porre obiettivi”. (p. 85 da M. Costanzo, *Giovanni Boine*, Milano, 1961, pag. 22 agosto 1911)

Consiglio ai giovani di “preparare con lo studio e con proprio perfezionamento morale un'Italia migliore”.

“Gli uomini di cultura hanno il dovere... di occuparsi di questioni politiche onde arricchire la coscienza politica della nazione”.

“L'ascesi... la lotta... la conquista del mondo dello spirito”. Tremendo balismo, questo Amendola.

Il tema del valore morale della guerra. Vedi il discorso per la guerra di Libia. Salvemini per i dodici uomini e il centinaio di tecnici. Interclassismo salveminiiano, suo appoggio alla guerra di Libia.

Più tardi (p. 121) Salvemini si pronuncia “non solo per il socialismo contro le oligarchie proletarie ma anche per il capitalismo autentico contro il capitalismo parassita”.

Michelstaedter, Boine, Slataper, Jahier e Rebora sono gli autori di una esperienza che conviene definire esistenziale. Da essi nasce il Montale degli Ossi. Le formulazioni filosofiche non sono l'elemento più importante. Il “greco” Michelstaedter, il “cattolico” Boine, il “calvinista” Jahier, il socialista umanitario Rebora sono uniti da qualcosa di molto più profondo. È il senso di una rottura e disarmonia irrecuperabile fra il mondo e sé; di una volontà individuale in lotta con una passività, della natura e della storia¹⁰.

Si parla comunemente del rapporto fra una società e la sua cultura e poi del rapporto fra questa e la sua letteratura. Si stabilisce cioè, anzitutto una relazione tra la sfera cosiddetta dei rapporti di produzione (che finiscono col diventare rapporti fra le classi) o le interpretazioni che di quei rapporti medesimi vengono date dalla coscienza di diversi gruppi sociali. E poi si stabilisce una relazione fra quelle interpretazioni e quello specifico modo di interpretazione che si fonda su di un particolare uso del linguaggio e che chiamiamo letteratura. Questa seconda specie di rapporti pone un problema storico molto severo perché, per un verso i rapporti fra letteratura e quadro generale ideologico di una società data in un tempo dato sono riducibili alla prima, rientrano nelle relazioni generali che, per intenderci in modo sommario, chiamerò relazioni struttura-sovrastuttura, mentre, per un altro verso, paiono sfuggirne. Gli scrittori sono coloro che (ad un vario livello di autocoscienza del proprio operare) usa-

¹⁰ Con questa frase termina il testo in comune con gli Zibaldoni. La trascrizione da qui in poi è effettuata dunque esclusivamente sul testo conservato nella cartella del corso.

no il linguaggio scritto nel modo che chiamiamo letterario, sono direttamente condizionati dalla loro situazione storico-sociale ossia dalle forme ideologiche dominanti anche attraverso l'uso letterario del linguaggio. Ma quelle forme si manifestano particolarmente cogenti, per lo scrittore, quando si pongono come diretta emanazione degli individui e gruppi cui la società ha demandato, esplicitamente o di fatto, la produzione ideologica: i cosiddetti gruppi intellettuali. Fra le componenti ideologiche dello scrittore e del poeta, l'importanza di quella rappresentata dalla produzione letteraria cronologicamente precedente o coeva si manifesta come complesso positivo di tradizioni (e quindi come necessità di scegliere fra modelli) e come complesso negativo del passato (e quindi come necessità di variazione e innovazione). Tutta una parte rilevante della critica tende ad attribuire una importanza capitale allo studio del contesto letterario di un'opera o di un autore non per individuarvi le "fonti", ma per comprendere quale codice letterario si ponga come orizzonte stilistico ad ogni autore. Di qui la grande importanza giustamente accordata alla tradizione delle forme prosodiche o metriche, e ai generi, o più generalmente, alle istituzioni retoriche. Di qui anche la tendenza ad una descrizione – più che ad una storia – della poesia di un periodo dato come descrizione di un generarsi della letteratura dalla letteratura, di un processo di traslazione e di innovazione nel quale le trasformazioni avvengono con una tale sfasatura cronologica e tale molteplicità di mediazioni e motivazioni rispetto a quello che è il movimento intellettuale negli altri campi (pensiero storico o sociale, della ricerca scientifica e tecnica eccetera) che il rapporto tra la creazione letteraria e le vicende della lotta sociale e politica perde quasi completamente di rilievo. Questa tendenza viene chiamata formalistica. È, in sostanza, la tendenza che accentua il valore degli elementi linguistici (e non linguistici) nelle opere letterarie ricercando, mentre quella ad essa opposta è quella che nei suoi vari aspetti di sociologismo, di marxismo o di storicismo idealistico tende a stabilire dei rapporti causali tra la letteratura e quel che letteratura non è.

Se questo fosse l'oggetto etc. potrei dimostrare che ora non v'è dubbio che sia possibile fare una storia e fornire un quadro delle condizioni storiche, sociali ed economiche dell'Italia sul fiorire del primo decennio del secolo; e vedere di quali gruppi fossero espressione le ideologie dominanti a livello di massa e quelle che esprimevano in pubblicazioni riservate a gruppi ristretti di estrazione intellettuale-borghese; e finalmente attraverso le tendenze ed i conflitti interni di quei gruppi, identificare le più limitate componenti delle ideologie estetiche e letterarie e da queste venire alla lettura e allo studio della singola personalità, anzi della singola opera. Ma questo processo, oltre ad avere una delle caratteristiche proprie della storiografia e cioè la teorica inesauribilità, proprio per questa adizione infinita di elementi, può spiegare tutto quel che è confluito nell'opera a renderla quello che è ma non ci dice che cosa è nel tutto che oltrepassa la somma dei particolari, il significato suo, è un processo che, per poter essere non ingannevole, deve (come appunto lo storico sa) saper interrompere la catena illimitata della causa/effetto per il momento sintetico della definizione e del giudizio. Questa è la via che abbiamo chiamato formalista.

Leggiamo ad esempio questa pagina su tre dei maggiori “vociani” (Slataper, Jahier, Boine) che scrivono fra il 1910 e il 1920:

Nessun dubbio che questo rapido inquadramento risponda al vero. Resta tuttavia da chiedersi come mai questa sintesi per un verso sembri esaurire il nostro interesse per quegli autori tanto da rendere quasi superflua la lettura delle loro opere (se così ora sono stati delimitati pregi e limiti e quelli non paiono tanto rilevanti quanto questi paiono invece abbastanza gravi che cosa fuor di un obbligo scolastico può tollerare: ad una lettura?) e, per un altro verso, non ci dica nulla della differenza specifica non solo di uno Slataper da un Jahier e di un Jahier da un Boine, ma di quella esistente fra uno dei tanti autori che parteciparono della medesima esigenza etica e culturale, si espressero suppergiù con analoghe preoccupazioni formali e di contenuto e tuttavia non occupano un luogo analogo nelle storie letterarie e si ritrovano tutt'al più nei repertori specializzati. Bisogna dire che questi giudizi si presentano appunto come la conclusione provvisoria di un processo di selezione critica che non si conclude mai. Sarebbe estremamente interessante seguirlo: bisognerebbe seguire quindi la fortuna di quegli autori nella storia della critica ma soprattutto la fortuna delle tendenze.

(Va qui aggiunto, fra parentesi, che il tipo di destinazione del discorso critico incide in modo decisivo sulla attenzione che dedichiamo a questa o a quell'opera letteraria: si vuol dire con questo che una valutazione spregiudicata della critica contemporanea deve esercitarsi a interpretare non solo quelli che pretendono di essere i massimi critici ma dal livello della ricerca erudita fino a quello della voce di enciclopedia la concentrazione corrisponde ad una reale eliminazione o riduzione della lettura).

La linea del formalismo invece tende a rovesciare il procedimento e a partire dal testo.

Ma questo procedimento impone¹¹ un elevato grado di arbitrio nella scelta dei testi medesimi. Ed infatti i più coerenti autori di questa tendenza vengono condotti a concludere con la eliminazione di qualsiasi criterio di valore, anzi col proclamare la fine della critica letteraria come disciplina giudicante e classificante e tendono ad affermare che qualsiasi testo ha le caratteristiche (cfr. A. Gramsci, Letteratura e vita nazionale, (?), Torino, 19., p. 5)¹².

In sostanza, la critica storico-sociologica rischia sempre di fornire gli addendi ma non la somma, di dirci tutto quel che sta prima dell'opera e che la condiziona ma non quello che l'opera è; mentre la critica esplorativo-formalista rischia di non saper giustificare la propria scelta iniziale, l'arbitrarietà.

Come sappiamo, il tema delle partizioni cronologiche – che a sua volta è solo una sottospecie del tema della classificazione e, in ultima istanza – del giudizio – diventa particolarmente arduo quando si tratta di distinguere fra gli elementi del passato, quindi del proprio passato, quelli che si trovano ad essere eletti come più importanti e attivi, come più presenti. Non tutta la storia, in questo

¹¹ Sic.

¹² Sic.

senso è storia contemporanea come non tutto il presente è presente. Ne viene che, almeno nel nostro occidente e almeno da tre secoli, la nozione di attualità e di modernità è tanto importante (pensiamo, un secolo fa, alla affermazione di Rimbaud “Il faut être absolument moderne”). Questo spiega la vastità del dibattito storiografico, nel campo della letteratura e delle arti, per una classificazione, non solo cronologica di quel che chiamiamo “moderno”. Tutti conosciamo la straordinaria fortuna che almeno dalla *Ru* romantica hanno avuto qualificazioni di giovinezza, di novità, modernità, attualità, anticipo e avanguardia. Nell’ultimo decennio, il dibattito sulle cosiddette avanguardie ha riproposto il problema di che cosa sia “moderno” e di che cosa quindi rappresenti una frattura con la sensibilità del passato.

Le discussioni che continuano per sapere se il vero iniziatore della moderna poesia sia D’Annunzio o sia Pascoli o sia invece Gozzano. Se il mutamento di sensibilità debba essere attribuito al gusto decadente o agli elementi innovatori del futurismo. Queste e simili questioni non sono affatto oziose come sembrano perché in verità sono altrettante proposte di lettura di questi o quelli autori. Va da sé che il medesimo può essere fatto (e in realtà viene fatto) con tutte le maggiori figure della nostra storia letteraria. Ma con la xxxxx (?)¹³, la mediazione storico-linguistica si fa ardua e complessa. È sufficiente guardare alle antologie per rendersi conto dei mutamenti di prospettiva. Le antologie sono quasi sempre state un indice importante delle disposizioni critiche di un periodo dato. Per questo può essere interessante confrontare quali indicazioni ci vengono dalle maggiori antologie che dopo il 1945 si sono occupate del periodo da noi preso in considerazione ossia quello che, all’incirca può essere detto del secondo decennio del secolo. Se si chiedesse perché si prende come termine di questa frazione di vicenda critica il 1945 si può rispondere che se è discutibile che la seconda guerra mondiale e la guerra civile italiana possa essere considerata uno spartiacque nello svolgimento delle forme letterarie non sembra discutibile che lo sia stato per quanto riguarda le tendenze intellettuali, i propositi, i criteri delle attività culturali e che quindi la critica letteraria, e particolarmente l’aspetto di essa rivolto maggiormente, attraverso l’editoria, ad un pubblico.

L’antologia “Poeti d’oggi” di Papini & Pancrazi, la cui prima edizione è del 1920 e la seconda è del 1925. Fra i cinquanta autori della 1ª edizione leggiamo già i nomi oltre a Gozzano e a Campana, dei maggiori crepuscolari come Fausto Maria Martini e Corazzini e Govoni, dei futuristi come Palazzeschi e Soffici, dei vociani come Slataper, Boine, Rebora, Sbarbaro, di Saba, Ungaretti. (Ma dieci anni più tardi un Momigliano nella sua *Storia della letteratura italiana* non avrebbe nemmeno ricordati alcuni di quei autori). Guardiamo l’antologia dello Spagnoletti: tra i 62 poeti che vengono inclusi i primi 17 appartengono ad una generazione di autori che hanno pubblicato i loro primi scritti nel primo ventennio del secolo: Palazzeschi, Soffici, Govoni, Papini, Rebora, Jahier, Pea, Sibilla

¹³ Sic.

Aleramo, Diego Valeri, Sbarbaro, Saba, Cardarelli, Villaroel, Onofri, ??¹⁴, Dino Campana, G. Ungaretti.

Sono scomparsi, come si vede, Gozzano, i crepuscolari e i futuristi. Guardiamo quella di Anceschi Antonielli che è del 1953: la "lirica del Novecento" si apre con Gozzano, Corazzini, Moretti, Fausto M. Martini, prosegue con S. Aleramo, Carlo Michelstaedter, Mario Novaro (che ha sostituito il più famoso fratello Angiolo Silvio) Marinetti Govoni Soffici Papini Sbarbaro Jahier Rebora Palazzeschi Campana il milanese Delio Tessa, Antonio Onofri, Umberto Saba, Cardarelli, Ungaretti. Se si eccettua l'estensione a Gozzano e ai crepuscolari i nomi che si trovano in tutte e due le antologie sono una dozzina: Palazzeschi, Soffici, Govoni, Papini, Rebora, Jahier, l'Aleramo, Sbarbaro, Saba, Cardarelli, Campana, Ungaretti. Si aggiunga che la rilevanza attribuita a ciascuno di questi autori è presso a poco la medesima: il numero di liriche più alto è in ordine decrescente, di Ungaretti, Saba, Campana, Cardarelli, Rebora, Govoni, Palazzeschi; il più basso quello di Papini. Le differenze più rilevanti sono nella importanza attribuita a Govoni e Sbarbaro.

Se si leggono le più autorevoli e serie sintesi storiche sulle condizioni del nostro paese nel periodo 1905-1915 si ha l'impressione in quel periodo, sia cresciuta abbastanza rapidamente fino a diventare insuperabile la distanza tra l'ordine dei problemi e di linguaggio della classe ideologica, ossia degli elaboratori di interpretazioni della realtà, e la condizione sociale della nazione. Allo sviluppo economico dell'Italia giolittiana e l'azione politica del riformismo corrisponde un clamoroso e profondo allontanamento dei ceti intellettuali ossia di quella che è stata chiamata la classe dei colti dai temi del socialismo e dai problemi delle masse. Questo allontanamento, questa scelta è una scelta di classe e di campo, destinata ad aver conseguenze tragiche e, in definitiva, ad arrestare per mezzo secolo l'ipotesi rivoluzionaria nel nostro paese e comincia ad essere compiuta in Europa in date diverse, a seconda dei vari paesi.

Da noi, si suole indicarne i termini con il sorgere e l'affermarsi del neoidealismo o con l'irrazionalismo, il misticismo e con decadentismo e il futurismo letterario e simili, tendenze fra loro contraddittorie ma egualmente avverse alle maggiori ideologie dell'epoca precedente, il positivismo, il socialismo, l'umanitarismo e simili. Ora non si deve mai dimenticare che la classe portatrice di questi dibattiti nell'ordine del ???¹⁵ e della cultura è, anzitutto, molto vicina alla classe economicamente e politicamente egemone; ma che partecipa almeno in una sua parte, di strumento di comunicazione intellettuale con il mondo della cultura europea che nelle generazioni precedenti erano stati molto minori e, soprattutto, è sempre più largamente coinvolto nell'industria della cultura e dell'opinione. Non solo gli uomini della Voce ma tutto quello degli altri gruppi di allora, da Croce e i suoi a Salvemini e i suoi, e i futuristi e insomma tutti operano nel campo della persuasione e della convinzione. Quando si parla di

¹⁴ Sic.

¹⁵ Sic.

tensione morale per i vociani si dimentica che si ha a che fare in realtà con una tensione politica e che si crede o si finge di battersi per l'anima dell'Italia là dove in verità ci si batte per l'anima della borghesia dirigente.

Ora il nostro compito è quello di esaminare in concreto la poesia italiana di quegli anni. Appare verosimile che alla trama dei rapporti di classe e dei loro antagonismi, quella delle contraddizioni non antagonistiche all'interno delle classi e in particolare all'interno della grande borghesia; e, ancora delle contraddizioni di secondo o di terzo ordine interne ai ceti intellettuali corrispondono altrettanti elementi delle interpretazioni della realtà. Ma sarebbe errato supporre che la poesia, ad esempio, di Lucini o di Rebora, di Ungaretti o di Jachier possa essere riferita...¹⁶

<...>rarsi¹⁷ progressivamente, quasi un inoltrarsi nel buio ("come un'occhiaia" è una metafora antropomorfa che, a mio avviso, risulta dalla abolizione di un nesso: le occhiaie sono evidentemente da riferirsi ad elementi architettonici delle case urbane. È che i nuclei visivi sono due, quello della figura naturale e quello della città come luogo morale. Le faccende, ossia gli affari e l'ansia della città uccidono gli uomini. È una morte dell'anima, certo. Questo è uno dei temi ricorrenti più frequenti nella letteratura e nella iconografia del tempo, quello della solitudine, della necessità di fuggire dalle città terribili. In sostanza, l'urbanesimo diventa, in Italia, in quel momento, un tema di attualità proprio perché non lo era stato nel periodo precedente. E qui va rammentato che si tratta di un atteggiamento ambivalente, di repulsa e di attrazione per l'umanità cittadina. Ricordiamo l'importanza per i futuristi della città come sede di una corruzione positiva, antiborghese (manifesto del futurismo: possiamo noi rimanere insensibili alla *frenetica attività* – sono le "affollate faccende" di Rebora, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *viveur*, della *cocotte*, dell'*apache* e dell'*a???*)¹⁸

Si tratta, non occorre dirlo, di elementi di riporto, soprattutto se si pensa alla lunga tradizione semisecolare, almeno da Baudelaire in poi, di questa tematica. Ma basta collocare questa ambivalenza nei confronti della città – che, a parte l'eredità classicheggiante e rinascimentale – si era potuta rinnovare con Carducci e Pascoli – nel contesto dello sviluppo industriale di allora per comprendere come Rebora si faccia *nello stesso tempo* e contraddittoriamente l'apologeta della vita contadina (e di quella simbolica magnificazione della vita contadina che è la vita delle Alpi) e della vita urbana.

Sotto questo punto di vista è facile accorgersi che si ... la maggior parte delle poesie dei *Frammenti lirici* e dei *Canti anonimi* ne viene che il tema del rapporto città-campagna e della dialettica di negatività e positività simbolica-

¹⁶ Si interrompe così a metà della pagina. A questo punto mancano dei fogli, stando alla numerazione delle pagine presumibilmente tre.

¹⁷ Sic. Prosegue da fogli mancanti.

¹⁸ Sic.

mente connessa a questo stato diventa rivelatrice di una fase drammatica della coscienza borghese.

- 1 *Nella verde*¹⁹ *turchina oscurità* Slancio di creazione / Perché sì duro t'incrosta / Negli urbani sviluppi / o men chiaro traluci / O doloroso affondi? Eppure qui si cimenta / il sublime destino... Qui si combatte e muore / nelle faccende è l'idea.
- 2 *Città* (dove lancia il torrente / a galoppo i cavalli / del suo corso irrompente...) C'è l'ipotesi di una conciliazione, che il "risuono delle valli" avvii sul suo battuto "il grido delle macchine e dei lucri".
- 3 *Per l'acre fluir dei minuti* "violenza di strade... romba il contrasto" dell'uomo, del mondo, di Dio.
- 27 4 *Quassù* la purezza alpestre
- 28 5 *Chiedono i tempi...* la città vorace / che nella fogna ancor tutti affratella e s'avvelena / nell'ansietà del costume / l'insoddisfatta lena (tutta questa poesia è sul tema del recupero dell'umanità alienata: "Dove la sana limpida dolcezza / che accomuni a un suo fedele / senso l'anima infranta / degli uomini accigliati?")
- 35 6 *Pioggia* "vibra chiuso il lavoro / Mentre s'incava respinta l'ebbrezza / Ma tu, ragione, avanzi... La vita che qui di respiro in respiro / È con noi belva in una gabbia chiusa / un'eletta dottrina / un'immortale bellezza / uscirà dalla nostra rovina"
- 39 6 *Sole* "opposizione campagna-città come giovinezza-maturità: S'apri la voragine / della città rombante. Si lasciarono / e lasciarono la giovinezza"
- 45 7 *Primavera* "La crosta cittadina..." lascia città senza / amore... "Nei plausi fraterni / Dell'ilare gente codarda... tu (primavera) scavi tediata la fossa... (i cittadini sono i) "tronfi bastardi della primavera / Civil risma di errori...".
- 48-51 8-9 *Corale notturno* – *Sera estiva* contrapposizione
- 60-62 10-11 *Salve* atrettale²⁰ contrapposizione
- 66 12 *Natura* "... a domani l'anelito e le voci / dell'astuta avidità! / A doman, chiuso il petto negli incroci / l'ironico sorriso dei saluti!"
- 13 *Scienza vince natura* "... e di macchine suona e di monete / l'uman contrasto / mentre in disparte l'umiltà dei vinti / geme o s'invischia, e vana / La melodia silvana / Inascoltata giace..." "L'anima soffre mentre ama il suo tempo" "E nell'... civil, per la vicenda / d'ogni dì, scopro il tremito d'un Dio.
- 87 14 *Pioggia in città* "... L'ansiosa città"... "Vita misera e grande / Dà infine un luogo ove stare"
- 94 15 *La tenaglia del giorno* Il tema della alienazione e della radicale impossibilità di vivere.
Cantico familiare La famiglia sul lago... La città sono gli uomini

¹⁹ Sic, le citazioni che seguono non sempre sono esatte.

²⁰ Sic.

- 163 16 *Sempre più in là* (Michelstaedter) La condizione esistenziale assoluta
 110 17 *Senza risposta* Lo stesso tema di “Primavera”.
 134 18 *O pioggia feroce* Come *Pioggia e Pioggia in città* (E fra genti e lavoro)
 “scintilla il similoro / Di tutti, e s’empiono i vuoti rimorsi”
 136 19 *Strutture di monti* Le “schiave pianure”, “moto isterico”, “clamorosi
 grovigli di bolle”, la vetta è la meta interumana.
 139 20 *Questa vita che è vita*

Per un verso la vita della produzione del guadagno, del conflitto civile e quindi della politica e della pratica è sentita come valore positivo, come attività nella quale l’Idea (o Dio) si manifesta e l’umanità si²¹ e in questa pare evidente l’eredità laico illuminista (Cattaneo) che a Rebora doveva essere venuta attraverso il proprio padre, il combattente di Mentana. Si tratta di un atteggiamento antidecadente che ritroviamo anche in Slataper e in Jahier; un atteggiamento al quale certamente non sono estranei né il pragmatismo né alcuni aspetti dell’idealismo crociano.

Atroce (a) Caro / Tasso 20-127 Marino 6-142 / Bartoli / Pellico
 (b) *che fa orrore; Ariosto: funesto*. Ariosto (“tiranni atrocissimi”)
 Sarpi (bias²² atroce) Vico (crude e atroci) Manzoni Promessi
 Sposi 13 (229) fatti atroci. Promessi Sposi 34 atroce e maledetto ghigno
 (c) Feroce, disumano, inesorabilmente malvagio
 Tasso Il Saracino atroce 26.17 E in condur loro a morte è sì veloce

Cuoco: il colore del volto pallido cinereo, quale suol essere il colore degli uomini atroci 1.35

Manzoni Promessi Sposi 20 (343) L’atroce giovane...

Festo “*Atrox dicitur ab eo quod nihil temeat*” Isidoro “*Atrox quod sit moribus*”

Comincia di lì la storia della *prosa d’arte* del Novecento Italiano (prima genuina manifestazione, forse di ciò che possiamo intendere per esperienza decadente), ma comincia come *prosa d’arte morale* cioè con una accentuazione alla parte del contenuto che magari più avanti si perderà, senza peraltro produrre effetti di maggiore consapevolezza dell’autonomia assoluta (secondo una *totale* poetica decadente) del fatto artistico.

Se si riesce a capire – e non è facilissimo – si dovrebbe concludere, illuminati però da altre pagine dell’Asor Rosa, che l’acquisizione di una totale poetica decadente sarebbe da considerare un fatto positivo. Per il Nostro le tendenze culturali (e i relativi gruppi) si succedono con la stessa necessità dei cicli tecnologici. Né la natura né la storia, per il nostro, fanno salti; e quindi è importantissimo

²¹ In questo punto è presente uno spazio bianco come per una parola da completare in seguito.

²² In questo punto è presente uno spazio bianco come per una parola da completare in seguito.

che nulla vada perduto. Siccome le società guida sono le società capitalistiche occidentali, lo sviluppo intellettuale italiano viene scritturato col criterio (primo) della sua capacità di anticipare la fase socioeconomica che maggiormente avvicina allo sviluppo capitalistico borghese e (secondo) dalla sua vicinanza a quei modelli. Dato per certo quello che non è affatto certo – e che è invece assolutamente falso – e cioè che l'autonomia assoluta del fatto artistico (ossia l'art pour l'art) fosse un elemento non so che cosa...

È inutile e ridicola saggezza quella che fa dire talvolta alla cosiddetta critica di "sinistra" che il dilemma vitale di questi poeti è un dilemma "arretrato" come quello che non può essere risolto fuori della assunzione di una posizione di classe. Certamente Rebora, come Boine e Slataper e Jahier erano capaci di un livello di riflessione sulla realtà sociale superiore a quello espresso dalle loro poesie. Eppure uno deve riconoscere che nessun poeta aveva fino ad essi espresso in modo altrettanto aperto un tipo di specifica sofferenza "moderna".

La poesia di Rebora, come quella degli altri vociani, si pone dunque in rapporto con alcuni dei maggiori temi ideologici del tempo, primo fra tutti le conseguenze alienanti della urbanizzazione e industrializzazione. Jahier ad esempio, ha una piaga iniziale, quella del rapporto fra "il paese delle vacanze" e la città, fra una autenticità perduta e una inautenticità cui si è condannati. Questa piaga si riproduce come rapporto con la religiosità dei padri e con l'*alpino* (universo anche dialettale) dopo essersi presentato come scherno dell'impiegato piccolo borghese. In Slataper è l'antitesi fra "Firenze e il Carso", con l'esaltazione dei valori della "pratica" e del lavoro ecc. Anche in Sbarbaro sarà reperibile il medesimo tipo di conflitto.

È il tema delle "radici" e dello sradicamento: della autenticità e della inautenticità. Non è un caso che in Rebora la negatività urbana sia rappresentata dai "traffici" ossia dal momento commerciale dunque tipicamente borghese e non da quello produttivo-industriale.

L'esaltazione del lavoro industriale e della macchina non è soltanto ... del futurismo, come sappiamo. Di locomotive fumanti non è solo quella dell'inno a Satana ()²³ di "Alla stazione in una mattina d'autunno" e dell'ode a un ferroviere di Adolfo De Bosis. Il primo decennio del secolo è pieno di figurazioni dedicate al lavoro, di allegorie del lavoro.

I *traffici* e le *faccende* sono a un tempo il negativo e il positivo, l'intollerabilità del rapporto alienato (la ... del rapporto tra gli esseri umani, la sua artificialità, che incanta e seduce come elemento di perversione). Il "grido delle *macchine e dei lucri*" (*Città*) qualora fosse intonato sul ritmo dei torrenti montano potrebbe tornar positivo.

²³ Tra parentesi uno spazio bianco come per una parola mancante.

- A questo punto diventa necessario guardare oltre le frontiere d'Italia.
- Yeats nel 1910 ha 45 anni, Chamber Music di Joyce è del 1907 e Joyce ha 28 anni.
 - Machado ha 35 anni Soledades e Campos de Castilla sono del 1907. Juan Ramón Jiménez, 29. Ha già 10 raccolte
 - Francis Jammes ha 42 anni. Valéry 39. Léon Paul Fargue è del 1876 (*Poèmes* 1912). Apollinaire ha trent'anni (Alcools è del 1913). I *Poèmes en prose* di Reverdy sono del 1915. Éluard ha 15 anni nel 1910.
 - George (Hymnen 1890 e poi tutte le raccolte prima del 1908). Hofmannsthal ha 36 anni. Rilke 34. Heym 23 (muore nel 1912)
 - Williams 27 anni. Stevens 31. Pound 25 ed è in Italia nel 1908, Eliot 22 e non è ancora in Inghilterra.
 - Vjačeslav Ivanov 44 anni. Quasi tutta la sua opera fondamentale Alexandr Blok... 30 anni – Le sue prime poesie sono pubblicate fra il 1903 e il 1905
Gumilëv 24 anni. Pasternak 20 anni (le prime poesie ai futuristi: nel 1913)
Mandel'stam 19 anni (Prima raccolta nel 1913. Scrive soprattutto fra 1910-1920)
Majakovskij 17 anni nel 1910. Primo volume 1910.
... 15 anni primo libro nel 1916

“L'espressionismo – scrive Ladislao Mittner in *L'espressionismo*, Laterza, Bari, 1965, p. 6 – fu solo una delle molte correnti di quell'“arte nuova” che, nel primo decennio del Novecento si oppose all'impressionismo naturalistico o simbolistico; fu indubbiamente la tendenza più radicale... distinguendo entro l'espressionismo varie tendenze più o meno indipendenti anche opposte, in particolare la tendenza mistico-comica degli eternisti e quella politico-sociale degli attivisti, che si contrapponevano talora molto chiaramente nel campo ideologico, rischiamo di non cogliere uno degli aspetti più originali e validi dell'espressionismo la tentata e talora realizzata sintesi *stilistica* della tensione cosmico-lirica e di quella politico-morale.”

Nel 1910 abbiamo il primo grande successo pubblico della lirica impressionista (lettura pubblica nel 1910 della poesia *An der Leser* di Werfel)

1907 Kokoschka (“*Mörder, Hoffnung der Frauen*”), Barlach *Der tote Tag*, romanzo; Kubin, *Die andere Seite*, un pittore, uno scultore, un disegnatore (Törlless: di Musil 1906, *Beschreibung eines Kampfes* di Kafka 1904-1905).

Il grado di coscienza storica che Rebora rivela non è davvero molto grande. I collaboratori della *Voce* hanno un livello di conoscenza dei rapporti reali molto più elevato. Ma quel che è grave non è tanto che in questi autori i contenuti espliciti delle loro poesie non abbiano alcuna credibilità teoretica e che quindi questa “poesia filosofica” lo sia così poco da residuare poco più o poco meno del luogo comune. (Qualcosa del genere sembra affermare, se non vado errato, Pier Vincenzo Mengaldo quando nota in questi autori che il livello espressivo è di troppo più forte della loro capacità di pensiero). Ma che è proprio la struttura formale quella che... ad una deficienza intellettuale ossia, nel più pieno e profondo senso, poetica.

Nel caso di Rebora l'argomento è quello di una meditazione occasionata da una situazione spaziale e temporale oppure di una considerazione generale autobiografica o di un intento simbolico. (Del primo tipo sono le liriche tipo "Pioggia" o "Primavera", del secondo "Cantico familiare", del terzo "Strutture di monti" o anche "Turbine"). Ora l'intento comunicativo è immediatamente e energicamente posposto ad un sovraccarico espressivo ottenuto con la strumentazione linguistica che conosciamo; tanto che il messaggio principale che ci giunge è appunto quello, di lacerazione e frattura, determinato dal cozzo dei piani lessicali (Vedi l'analisi di F. Bandini). Ora la caratteristica di questo discorso poetico è che quel processo di lacerazione e frattura è esteso, come un procedimento, anzi come una specie di vero e proprio lessico speciale, ad ogni parte del testo poetico; ne viene, paradossalmente, un effetto non molto diverso da quello dell'autore di tradizione classicistica che disponeva di una lingua "poetica" tutta di convenzione.

Rebora non lascia senza intervento stilistico nemmeno un pollice del proprio testo. E anche le sue prose lo testimoniano. Non allentando la tensione in nessun punto, la tensione tende a farsi sussultoria e, nel suo sussulto, uniforme. Sono in lui eccezionali quei mutamenti di registro con i quali i grandi lirici si portano ad indicare l'esistenza di piani diversi della letteratura. Sicché il lettore sente che la soggettività – intesa come temperamento, come nesso psicologico fondamentale o, se vogliamo, nevrotico – del soggetto parlante, dell'autore insomma, si distaccasse dalla oggettività ossia dai suoi temi.

Ne consegue l'impressione che di questa poesia si possa parlare bensì come riflesso di una condizione di violenza e di lacerazione ma come un riflesso passivo e quindi relativamente statico.

Sfugge d'altronde quasi sempre agli autori portati all'uso degli stonamenti del registro espressionista che quella sazietà, quel repleto dell'intervento stilistico ha come suo correlativo il senso del vuoto e del vacuo come insegnano le forme tipiche del barocco (Nell'opera di Tommaso Campanella ad esempio, i processi di controazione e di concettosità dei madrigali s'interrompono tra l'uno e l'altro la presenza del connettivo-disgiuntivo del commento come è confermato ad usura da più recenti autori operanti nella stessa direzione (Gadda ad esempio) dove l'irritazione stilistica coincide con un fenomeno metaletterario di carattere nevrotico.

In questo senso è vero che questa poesia è di frammenti. Vale a dire è possibile consumarla per elementi singoli non in sequenze perché la sequenza determina (e indica) una monotonia patologica.

Il linguaggio di Rebora secondo Bandini

Ecco qui di seguito gli elementi del linguaggio reboriano quali risultano dallo studio del Bandini: *verbi prevalentemente di movimento*, procedimenti *elittici* (scarsa presenza del "come"); *contaminazione* fra lessico ottocentesco e nuovi processi linguistici; complicazione del continuo stilismo lombardo ossia dell'accostamento astratto-concreto; applicazione analogica del verbo / dell'aggettivo / elencazione sinestesi determinate dal verbo o da sintagmi predicativi ("generoso sforzo di ag-

giornamento su modi tardo-romantici e simbolistici”) e l’influenza della poetica futurista, di Govoni.

“ornatus difficilis” (p. 13 ma andare a vedere in Auerbach) accoppiamento degli aggettivi / gusto per gli ossimori qui il Bandini cita P. Nardi un *capitolo della biografia di Sibilla* Venezia, 1965 p. 16. Ma la dilacerazione e il dissidio in Rebora come fatto psicologico raggiungono il rilievo stilistico solo in un dato contesto storico.

Lingua di Rebora secondo Bandini

verbi intransitivi trasformati in transitivi-causativi
 verbi transitivi riflessivi trasformati in intransitivi-assoluti
 uso di verbi parasintetici (invilire, ingorgare, intoscare)
 uso di verbi con “s” prefissa in funzione separativa
 accumulazione asintetica dei verbi

infiniti e participi che traspongono l’idea verbale sul piano del sostantivo, participio presente in funzione di aggettivo, deverbali, sostantivi ottenuti per suffissazione (cremitii)

arcaismi → dantismi, apocopi, toscanismi, derivazioni da Pascoli e d’Annunzio, locuzioni coeve a quelle di Palazzeschi, Grossi, Soffici e lombardismi (ma pochi) prevalgono i termini arcaici.

Sintassi verbale (e nominale)

Parallelismi e *refrains* rime e rimalmezzo

Nelle *Prose Liriche* è maggiore l’aspetto sperimentale che corrisponde a Boine

La citazione di Rebora su Leopardi in “Rivista d’Italia” XIII 1910 pp. 373-439 “Per un Leopardi mal noto” per questo cfr. Guglielminetti c.r. p. 97

Nei *Frantumi* la rima più frequente è la *a* ossitona

“produttrice di rime” dice Bandini “è la suffissazione” come in *Péguy* funzione arcaizzante della strofe monorima (a proposito A. Monteverdi)

Non troppo paradossalmente i limiti dei poeti vociani sono quelli della letteratura che avevano intorno: e cioè gli ultimi dannunziani, i crepuscolari e i futuristi.

Si trattava di tre ipotesi di poesia che non si ponevano in nessun modo al centro della domanda: che rapporto può avere la letteratura con la cultura ossia il sapere?

Molto importanti mi paiono le due citazioni di Montale che stanno all’inizio dello scritto di Mengaldo su “da d’Annunzio a Montale”²⁴.

I vociani si pongono questo problema. Paradossalmente se lo pone nel suo modo oscuro e apparentemente arretrato, anche un Campana. Mentre chiaramente non lo pone affatto né d’Annunzio, né Gozzano, né Marinetti né Palazzeschi. Per questi poeti la poesia non è almeno apparentemente problematica. Meno di tutti lo è quello che sembra porsi il problema esplicitamente ossia Gozzano.

²⁴ Il riferimento è a P. V. Mengaldo, *Da D’Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Liviana, Padova 1972² (1^a ed. 1966), poi nella prima serie de *La tradizione del Novecento* (Feltrinelli, Milano 1975).

M. Costanzo, *Studi critici*, Roma 1955²⁵.

In costoro le questioni di poesia stanno a monte dell'atto di fare poesia. Non si pongono come l'oggetto stesso dello scrivere. La contestazione formale che è di ogni atto letterario si maschera di ovvietà e di superiore giuoco.

Altrettanto preziose le conclusioni di Mengaldo (pagg. 256-259 del suo saggio) e quanto in 13... in nota 257 sul monostilismo montaliano, veramente acutissima interpretazione.

Ora queste sono le condizioni che circondano Jahier, Rebora, Slataper, Boine, e li fanno esasperare taluni elementi li illudono che la verità poetica potesse consistere nella scelta di una serie di ipotesi polemiche. C'è, questo limite polemico, in ognuno di loro. Di qui quel qualcosa di non compiuto e di sofferente che si accompagna ad ognuno di loro e che viene correntemente chiamato con una parola che non significa nulla (il "moralismo") perché dovrebbe poter significare molto di più. Troppo tesa la loro polemica con un mondo sostanzialmente nemico. Essi sono destinati a scomparire ed il loro unico vero erede, cioè Montale, farà il suo miele anche con tutti i loro errori, come di chi è sopravvissuto alla guerra e a tutto quel che ne è seguito.

Tenere presente la raccomandazione finale di Mengaldo di non subordinare l'individuo alla specie.

Non si tratta di una difficoltà linguistica. La crisi del linguaggio ottocentesco non avrebbe impedito ad un poeta di compiere la propria opera (Saba insegna) se il poeta non si fosse sentito *troppo* coinvolto. (Saba inframetteva tutto il soccorso che gli veniva da una situazione ... dal ritardo triestino etc) Si è trattato di una crisi della nozione medesima di poesia che solo la restaurazione europea ha evitato, per un ventennio, di diventare manifesta.

Nota importante sulla moralità vociana e su quella di Montale

Quelle che vengono chiamate le inquietudini morali degli Anni Dieci e che si manifestano soprattutto nell'opera dei vociani non sono altro che il grido e il lamento, espresso liricamente, di fronte all'orrore crescente del capitalismo imperialistico. La radicale diversità fra costoro e i futuristi, i dannunziani e i crepuscolari è tutta qui. Ora questa "parte" ideologico-morale è travolta dalla guerra e dal dopoguerra. L'espressione intellettuale della tragedia rappresentata dalla vittoria fascista è rappresentata, per la borghesia liberale, da Croce per la piccola borghesia di eredità mazziniana e socialista aperta all'Europa di Gobetti (Salvemini etc.). Montale è il poeta di questa piccola borghesia piena di rispetto per la grande e l'europea (amore per la famiglia Svevo, ad²⁶

<...>

Il quadro sociale che emerge dai dati economici è quello di una nazione in lento e disordinato sviluppo. Se si confronta ora l'estrazione sociale e culturale degli scrittori di questo periodo si può notare che è probabilmente assurdo di tentare di trovare una corrispondenza fra la collocazione sociale e le tendenze ideologiche. Quello che costoro hanno certamente in comune è l'avversione al linguaggio socialista.

²⁵ Il riferimento è a M. Costanzo, *Studi critici. Rebora, Boine, Sbarbaro, Campana*, Bardi, Roma 1955.

²⁶ Il discorso di interrompe perché manca la pagina seguente.

Quando come ha di recente affermato G. Petronio, si dice che intorno al 1910 la lotta crociana e gentiliana contro il positivismo è ormai compiuta si dice qualcosa di vero ma solo per quanto riguarda le élites. Bisogna mettere in evidenza che, in questo senso, gli scrittori non appartengono necessariamente a quelle élites. Vedremo in seguito come sia difficile trovare un poeta del gruppo della *Voce* che possa dire di avere sposate realmente le tesi estetiche di Croce.

Le influenze ideologiche che operano sugli intellettuali di allora sono le più varie e contraddittorie: per Boine si può parlare di ... e di ...²⁷, per Reborà di Mazzini e Tolstoj, per Sbarbaro di ... e di ..., per Michelstaedter di Nietzsche, per Slataper di Ibsen; ma ci si può anche riferire ad esempi italiani, alla influenza di maestri ed esempi italiani, penso a un Piero Martinetti, ad un Arturo Graf...

Tutte queste influenze convergono ad una volontà di servizio sociale dell'intellettuale, all'idea di una sua missione di guida alla verità e alla bellezza, alla persuasione profonda della esistenza di un ordine di valori da servire con abnegazione: valori che spesso si presentano con una intensità tale da legittimare l'uso del termine "religione". Un uso ambiguo, ma che occorrerà, di volta in volta, definire e che implica tanto la nozione di religione come responsabilità etica che è del saintsimonismo mazziniano del giovane Reborà quanto quella di carattere esistenziale del giovane Boine o di più precisa ascendenza confessionale di un Jahier. "Religione" non confessionale, certo; ma proprio per questo di difficilissima e probabilmente impossibile definizione. Si veda, al centro di queste contraddizioni lo scritto "Esperienza religiosa" di Giovanni Boine, che è del 1911.

Ma proprio la volontà di servizio sociale dell'intellettuale così evidente in tutto questo gruppo di uomini è destinata ad essere frustrata dalla guerra mondiale e cioè dal massimo episodio di "partecipazione" che fu offerto a quella generazione. G. Carocci ha rilevato che già negli anni Novanta c'era stato un appello ad una partecipazione politica degli intellettuali; ma si tratta, in genere, della "degradazione della cultura a ideologia dei ceti medi" e quindi (sull'esempio francese di Maurras o Barrès) l'appello era di un intervento in nome dei "valori dello spirito".

La guerra mondiale, come evento, spezza definitivamente l'ipotesi di una partecipazione dell'intellettuale alla costruzione della società nei termini che oggi diremmo riformisti. Questa interruzione ha luogo in forme molto diverse ma il suo esito è dovunque lo stesso: la scomparsa dell'intellettuale organico alla società nel suo complesso, che era stato appunto da noi il Sogno ... Basta confrontare la società letteraria e intellettuale del decennio 1905-1915 con quella di vent'anni dopo ossia del periodo 1925-35. Quello che chiamiamo fascismo non è altro, in questo senso che la conclusione del processo di liquidazione della "classe dei colti" che era stata così attiva fino alla guerra. Questa liquidazione era stata avviata dalla guerra, che aveva divisa quella classe in interventisti ad antiinterventisti e aveva poi determinato una decimazione fisica e morale gravissima. Era poi continuata nei sei anni del dopoguerra dall'armistizio alla marcia di Roma e al delitto Matteotti con l'esaurimento di qualunque ipotesi politica che non fosse quella fascista.

²⁷ Sic (qui come anche in seguito). I puntini stanno ad indicare parole mancanti.

Il “fare bene il proprio lavoro” di Montale, la parola d’ordine crociana (“studiate”), lo scarsissimo tributo di intellettuali alla emigrazione politica antifascista, il giuramento dei professori universitari... Boine muore di tubercolosi nel²⁸

Proporsi di interpretare alcuni testi della poesia lirica italiana la cui composizione si situa fra la fine del primo decennio del nostro secolo e l’inizio del decennio seguente, alla luce della critica letteraria che dal 1945 al 1960 circa si è occupata di questi testi, vuol dire anzitutto rilevare che questa critica, almeno in tutta una sua parte maggiore, di non distaccarsi dalla tradizionale impostazione storicistica. Avviene così che quasi ogni discorso critico su quelle operazioni poetiche si inizia con referenze al quadro generale della società italiana e non italiana di quel periodo per poi passare al quadro delle tendenze culturali dominanti, a quello delle forme e del linguaggio letterari. Come ci sarà dato vedere, questo procedimento è largamente discutibile (e discusso) non solo da un punto di vista di metodologia della critica ma anche da quello di una metodologia storiografica. È difficile contestare che la conoscenza di un dato numero e di una data qualità di dati estrinseci ad un dato testo (o apparentemente tali) non è qualitativamente diversa dalla conoscenza del codice linguistico collettivo cui fa riferimento il codice linguistico dell’autore e quello dell’opera. Noi possiamo fingere di non attribuire importanza al fatto che quel dato frammento di Saffo preceda o segua o che l’autore dell’*Amleto* abbia avuto o no contezza delle scoperte galileiane; e tanto più ci riesce a fingerlo quanto minore è il nostro rigore critico, quanto più ci abbandoniamo alle impressioni soggettive; ma, anche lo volessimo, resterebbe difficile ignorare che molte composizioni del poeta Ungaretti, scritte nel secondo decennio del XX secolo fanno riferimento ad una guerra combattuta con armi e con finalità diverse da quelle che avevano condotto l’Alighieri a Campaldino o il Foscolo a Novi. Senza voler ora insistere su questo punto, basterà dire che il riferimento agli eventi politici e sociali, alla situazione economica e a quella ideologica può essere più o meno presunto, costituisce un primo rozzo materiale di fondo. In questo senso non mancano davvero studi storici ravvicinati e sintesi elementari. Mentre per queste ultime si può fare riferimento a qualche buon manuale di storia contemporanea, gli studi sulla età giolittiana²⁹

IV. DOCUMENTO 14

Corso di storia della critica letteraria / prof. Franco Fortini incaricato / Siena 1972-73

Clemente Rebora (fino al 1913)

L’ambiente morale e intellettuale di Rebora è quello della borghesia lombarda di tradizioni risorgimentali e mazziniane. Gli studi universitari, fra il 1903 e il 1909, si concludono con una tesi sul pensiero illuministico di Romagnosi

²⁸ Si interrompe così perché mancano le pagine seguenti.

²⁹ Si interrompe così a metà pagina.

ma anche con la aperta coscienza di dover superare l'orizzonte razionalistico; a questo lo hanno portato il clima antipositivistico del momento, le letture di Croce e Gentile, di Sorel e Bergson, di Péguy e Rolland e la religiosità laica ed esistenziale del compagno di studi Antonio Banfi. Le componenti psicologiche del giovane Rebora, trasparenti dall'epistolario e dalle testimonianze (autocolpevolizzazione masochistica, ad esempio, per probabile rimozione di una sua componente femminile) non paiono davvero sufficienti a chiarire la complessità ideologica e stilistica del linguaggio reboriano quale appare fin dalle sue prime prove. La forte passione per l'amicizia e la solidarietà di gruppo, la tendenza al sacrificio e all'anonimato, il rifiuto della dimensione "mondana" – che è presente invece nei suoi, pur austeri e ascetici amici di allora – e che si farà sentire invece dopo la guerra, nel corso degli Anni Venti – il rigorismo morale, questi elementi, sui quali insistono quasi tutti i biografi, andranno uno ad uno verificati sui testi per comprendere che cosa Rebora ne ha voluto e saputo fare. (Fra i documenti interessanti i rapporti di Rebora con i coetanei si vedano le note alle lettere di Daria Banfi Malaguzzi, *Il primo Rebora con un commento dei "Frammenti lirici"*, Milano, Scheiwiller, 1964). Molto importante è anche, in questo periodo, lo studio della musica (che ha una notevole incidenza sulla costruzione delle sue poesie) e, indicativa di una tensione che Rebora ha in comune con altri giovani intellettuali del suo tempo, la pratica sportiva, nel suo aspetto ascetico e naturalistico.

Rebora pubblicò i *Frammenti lirici*, presso la Libreria della Voce, a Firenze, nel 1913, licenziando le bozze nel maggio di quell'anno. In precedenza aveva pubblicato (nel settembre 1910) un saggio leopardiano su "La rivista d'Italia": *Per un Leopardi mal noto* e nel novembre del 1911, sulla stessa rivista, un estratto della sua tesi di laurea ("G. D. Romagnosi nel pensiero del Risorgimento"). Su *La Voce* Rebora aveva pubblicato due articoli ("La retorica di un umorista" 27/2/1913, n. 9; "Bontà, ragazzi e 'Voce'" 8/5/1913). Nel n° 24, del 19 giugno comparvero i *Frammenti XI / XVII / XXI e XXIV*. Nel n° 31 del 31 luglio compare ancora uno scritto in prosa ("La vita che va a scuola e viceversa"; tutti gli scritti di Rebora sulla scuola sono importanti e poco studiati) e in quello del 6 novembre (n. 45) la poesia "Il ritmo della campagna in città", che sarà pubblicato con altre *Poesie disperse* a cura di E. Falqui, nel 1946). Dopo il 1913 la collaborazione di Rebora alla *Voce* si limiterà ad una recensione ad una grammatica di A. Panzini (che era stato suo insegnante; 28 marzo 1914), alla poesia *Fantasia di carnevale* (28 febbraio 1915) e a quella *Notte a bandoliera* ("Almanacco della Voce", Firenze 1915), poi in *Canti Anonimi* (Il Convegno, Milano, 1922).

Una informazione (controllata da Enzo Gritti in un catalogo per una mostra bibliografica di C. Rebora, Milano, Scheiwiller, 1968) dice i *Frammenti* composti soprattutto a Milano. La prima edizione non reca titoli ma solo numeri romani (I *Frammenti* sono 72). Quando Pietro Rebora cura l'edizione Vallecchi delle *Poesie*, l'Autore pone dei titoli ai singoli Frammenti; così come recano titoli le 22 composizioni scritte fra il 1913 e il 1927 che vanno oggi sotto il titolo di *Poesie sparse*. L'ultima edizione (1961) di *Tutte le poesie* ha reintegrato i numeri romani.

I "Frammenti lirici"

Non è nostra intenzione una lettura critica della intera raccolta; ma una lettura che ponga in evidenza elementi che fin d'ora supponiamo comuni ad alcuni degli autori che intendiamo esaminare e che sono, quasi sempre, ridotti al denominatore dell'"inquietudine" e del "moralismo"; in particolare Jahier, Boine, Sbarbaro, Michelstaedter. Cominciamo dalla analisi del frammento III, che nella ed. Vallecchi reca il titolo di *Turbine*.

Il titolo richiama anzitutto l'idea di moto *violento*. (Nel Tommaseo-Bellini: "Turbine, vento impetuoso, vorticoso, che avvolge e spinge quanto trova in aria o sulla terra o sull'acqua e presto si placa"). *Turbine* è oggi raro in senso proprio e frequente in quello figurato, di moltitudine di alcunché in movimento rapido e impetuoso, oggetti, persone o idee. Larga l'area etimologica e connotativa: da *turbo*, si ha / turbinio / turbinoso / e quanto viene da / "turbare" / (turbolenza / turbamento / torbido / torneo). [Pur senza rapporto etimologico con *Sturm* (longob.), lo / "stormo" ha un rapporto connotativo con "torneo", quello connesso – come nel testo – con la cavalcata guerresca, (*Inf.* XXII, 2)]. *Turbo* è nella Vulgata ("sicut turbo coram tempestatem" Is. 17, 13-14³⁰; "quasi turbo impellens parietem" Is. 25, 4). Le metafore psicologiche tratte da fenomeni naturali violenti (uragano, procella, folgore, marea) godono di particolare favore nella oratoria sacra barocca; e *turbine* è in favore in Tommaseo (Manzoni, *Il Natale del 33*: "come da sopra i turbini / regni o Fanciul severo...") e in Carducci; si riaffercherà, prima parola del primo verso di *Arsenio*, di Montale).

v. 1 *Intenso*: nel senso di "fitto e esteso", forse qui influenzato dall'intento danteresco (Purg. VI) ma, più probabilmente, per etimologismo da "tendere". (Oggi vale piuttosto "manifesto per energia e vivacità"). *Nuvolaglia*, che la Crusca registra (significativamente per quell'elemento barocco che Contini avvertì in Rebora e sul quale bisognerà tornare) solo a partire dal 1662, era, per il Tommaseo, raro. Al suffisso collettivo si collega (G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana*, trad. it. Torino, 1969, v. III, p. 386) "l'idea accessoria di disordinato e di brutto: canaglia, ladronaglia, soldataglia, ... nuvolaglia". La tesi centrale del saggio di Fernando Bandini (*Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Quaderni del Circolo Linguistico Padovano, Liviana editrice in Padova, 1966, pp. 3-35; in seguito citato come BAND.) è (sempre sulla scorta di un motivo continuato) quella di una "prevaricazione (in Rebora) della sfera verbale su quella nominale (si veda alle p. 16-18); ossia, possiamo tradurre, una tendenza a caricare di elementi attivi, agenti, la sfera nominale; nulla di strano che una analoga invasione, questa volta dalla sfera della affettività, sia quella dell'aggettivo sul nome (BAND. p. 9), in particolare, mediante un largo uso il sistema dei suffissi (diminutivi, accrescitivi, peggiorativi, vezzeggiativo, spregiativo, ecc.); *nuvolaglia* (ma anche *fanghiglia* / F XLIX, 10³¹; *fondiglio* / F LXVII, 6 e "*poltiglia*" al v. 1 di *Voce di vedetta morta*). D'altronde, "*nuvolaglia*" torna altra volta in Rebora (...).

³⁰ Sic. In realtà nella *Vulgata* è "tempestate"; trad.: "come il vortice davanti al turbine".

³¹ Sic. In realtà è al v. 7.

v. 2 *Giù*: basti per quest'uso imperativo degli avverbi di luogo ("giù", ma anche "su", "lassù") in evidente funzione gestuale, il richiamo del Rohlf's, (*op. cit.* III, 263) al lombardismo degli avverbi in funzione di componenti verbali, a conferma di quanto, a proposito del lombardismo di Rebora, scritto da G. Contini fin dal 1947 (in *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze) e confermato da BAND. p. 22 ("dà giò" = tramontare; "tase giò" = tacere ecc.). Una radice dialettale si presta ad una funzione espressivo-gestuale.

Brunita la corazza. Accusativo alla greca, con funzione anche di rinvio del soggetto (al 5° verso; come alla prima strofe del *Coro* della morte di Ermengarda). *Brunito* vale "lucidato" ma qui implica anche il colore oscuro del turbine, il bruno. *Corazza* ha una importantissima funzione fonosimbolica perché fornirà due rime, una delle quali straricca (*scorrazza*, v. 5) e l'altra (*ammazza*, v. 14) in clausola, molto distanziata dalla precedente e quindi con forte effetto d'eco. E le fornirà ad un sistema di rime articolato su dentali doppie e linguali geminate e dal nesso consonantico di palatale più liquida, ognuna delle quali preceduta dalla vocale aperta /a/ e seguita, in due casi, da una /a/ tonica in parola ossitona (città-ansietà) – cfr. in BAND. 33, l'osservazione sulla /a/ tronca nelle *Prose liriche* di Rebora (e nei *Frantumi* di G. Boine) – si aggiunga la assonanza "occhiàia" e si rileverà che su 14 versi ben 12 hanno la /a/ come ultima vocale accentata (*nuvolàgia / corazza / giallo / scàgia / scorrazza / cavàllo / battàgia / città / màgia / occhiàia / ansietà / ammazza*). È un effetto di "squarciato", metafora di violenza, di una violenza che – come sempre avviene in psicologia ma anche nella "imitazione" poetica delle strutture psicologiche – è a un tempo positiva e negativa, subita e inferta. Da porre in rapporto con quanto si è detto sul carattere "agonistico" del giovane Rebora (l'aggettivo è in M. Gueglielminetti, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano, 1961, p. 9); ricordiamo che l'aggettivo ha etimo comune con "agonia". (Per *corazza* si aggiunga che le successive rime *scaglia-maglia* si riportano ad elementi della corazza; anche se *scaglia* è dal verbo scagliare, le scaglie erano pur le lamine delle corazze; e *maglia* è quella cotta che si accompagnava alla vera e propria corazza.

v. 3 *guizzi di lucido giallo*. BAND. 17 sulla "componente espressionistica... nella simpatia reboriana per i verbi che esprimono frattura e dissoluzione, verbi spesso composti con prefisso -s violentemente separativo o intensivo"

v. 4 e proprio per il Frammento III cita *s/coppia, s/caglia, s/corazza, s/cardina*, e altrove (XLIX, 7-10) *s/guazza, s/pezza, s/chizza, s/trizza*. Ora *guizzi* si apparta piuttosto a questa violenza consonantica; si noti che verrà ripetuto al v. 11. *Guizzi* e *giallo* ci riportano anche alle consonanze che Rebora ha con la pittura del suo tempo, con il momento che sta nel passaggio fra la pittura tardo-divisionista e misticheggiante e quella fauvistica o futuristica (Boccioni).

v. 5-6 *Scorrazza... campi e ville*. Il verbo intransitivo viene trasformato in transitivo-causativo. BAND. ne dà alcuni esempi (come "il corso che *pullula luci*") in (BAND.) "funzione energetica e deformante". (Mi pare abbia ragione la Banfi Malaguzzi *op. cit.* p. 101, quando per questo "colorito temporale" parla di "risonanze 'beethoveniane' allegre e vivide"). Occorre aggiungere che non si tratta solo di una tendenza innovativa in funzione espressiva ma della

precisa intenzione di rendere più alta la densità dei verbi che, per avere un oggetto, evocano l'azione *fisica*. Il *vento proteso a cavallo* va inteso, si crede, come una personificazione del vento che assume forma e funzione di cavalcatura. Da rilevare l'aggettivo "*proteso*" della stessa famiglia di "intento". "*Campi e ville*" sta per "campagne e paesi".

Giunti a questo punto dell'analisi del Frammento III si deve rilevare che col punto e virgola del verso 7 e cioè esattamente a metà della composizione ha inizio una seconda parte dell'unico periodo che la costituisce, introdotta da un *ma* avversativo. Mentre nella prima parte *il turbine... piomba... scorrazza... e dà battaglia*, nella seconda *si scardina... s'inombra... tramuta... e... ammazza*. Vediamo quale è dunque la figurazione complessiva dei primi sette versi. Il nesso vento-cavallo e turbine-guerriero a cavallo è figurazione classica (dalla leggenda delle cavalle pregne dai venti alle *turmae* numidiche) e biblica (i cavalieri dell'Apocalisse). La cavalleria si fissa in tutta la lunga serie di cavalieri romantici, da Goethe a Puškin fino a Rilke, nutrita dalla presenza storica della cavalleria napoleonica ("*l'onda de' cavalli*" del Cinque Maggio; come precedente a Rebora rammenterei piuttosto *Il Natale*: "... *le tempeste / use sull'empia terra / come cavalle in guerra / correr...*") ma non va dimenticata la suggestione che può aver esercitata l'immagine complessiva di corsa ed esplosione che domina l'ode napoleonica del Manzoni: *l'onda de' cavalli* si associa al "*lampo*" dei manipoli e la carriera napoleonica è un turbine ("*di quel sicuro il fulmine / tenea dietro al baleno. / Scoppiò...*"). Mi si conceda che alle fantasie infantili o adolescenziali di un Rebora le ultime cavalcate guerresche abbiano potuto essere quelle degli ussari della morte di von Moltke, nella guerra del 1870, quindici anni prima della sua nascita.

Inutile ricordarle le innumerevoli cavalcate carducciane e dannunziane. Ma l'immagine guerresca della tempesta è un luogo comune della iconografia pacifista dell'epoca. Questo turbine guerriero, ricco di connotazioni tradizionali (fra le tante, quella dantesca, *Inf. IX*, 65 segg.) è visto come una manifestazione di energia, di furia positiva; ma la sua "battaglia" è senza scopo. Ma – ed è questo il *ma* avversativo di cui si è detto – quando l'assalto urta la città, il moto della natura si converte in moto umano, la "battaglia" si fa interiore, non più solo esteriore; nel turbine abbiamo allora un fenomeno naturale e una metafora di quello ossia il "vortice" umano ("*il gorgo degli umani affaticato*", come dirà Montale, in *Carnevale di Gerti, Le Occasioni*). La "tramutazione" è razionalmente inspiegabile, lo "smagliarsi" del cavaliere-turbine, il suo "*inombarsi come un'occhiaia*" (che è oscurarsi progressivamente e anche inoltrarsi nel buio: immagine complessa che, per un verso, richiama le occhiaie dei cittadini per le vie ombrate dal temporale – come nel quadro *Il grido* di Edvard Munch, il pittore che ha qualche rapporto con l'esistenzialismo del danese Kierkegaard che nell'ultimo decennio dell'800 viene conosciuto in Germania e intorno al 1910 tradotto in Italia e conosciuto da Rebora – e per un altro può invece riferirsi a elementi architettonici delle case urbane. In breve, il contenuto prosastico, la premessa della composizione è che le "faccende" ossia gli affari e l'ansia della città uccidono gli uomini. Siamo, insomma, al tema del rapporto e opposizione

campagna-città; tema chiave per intendere Rebora. Ma prima di approfondire questo punto, torniamo all'analisi del testo.

v. 8 *Quand'urta...*; urtare nel senso di "far impeto con forza armata" (Tom-maseo-Bellini) è testimoniato, ad esempio, nel Guicciardini. Coerente con l'immagine militare e con la netta prevalenza (sette su dieci verbi) delle espressioni di violenza.

v. 9 *Si scardina*: il verbo è ignorato dal Tommaseo e dal Petrocchi; nel D.E.I è dato come del XIX secolo; qui, già in senso figurato.

v. 10 *Inombra* è classico (Virg.) ed è testimoniato nel senso di oscurarsi per nuvola. *Occhiaia* è nella accezione più antica, dantesca, e oggi poco comune, di "luogo in cui stanno gli occhi". La tonalità arcaizzante è rilevata anche dalla anafora ("*e guizzi e suoni e vento*") in posizione prolettica; come pure è in prolessi il "*senza combattere*", chiaramente variato sul modo corrente di "vincere senza combattere". Si rileva anche la simmetria (apparente) di "*in ansietà*" e di "in tormento": il secondo indica una modalità, temporalmente permanente, la prima il risultato d'una trasformazione.

Ma si osservino ora alcuni aspetti della struttura metrica.

Secondo la nomenclatura tradizionale, i 14 versi del Fr. III sono da qualificarsi ottonari il 1°, 2°, 5°, 7°, 8° e 9°, novenari il 3° e 4°, il 6° e il 14° mentre l'11° e 12° potrebbero essere considerati due settenari e il 13° un decasillabo.

Se si guarda invece alla sequenza degli accenti tonici, si rileva che nei primi otto versi i vv. 1, 2, 5, 7, 8 sono costituiti da tetrapodie trocaiche ("*Dàll'in/tènsa / nùvo/làglia*") mentre i vv. 3, 4 e 6 iniziano con un giambo ("*con guizzi... con suòno... si scàrdina...*") e possono essere considerati o la combinazione di una anacrusi, due dattili e un trocheo o, meglio, una sequenza di tre anfibrachi ("*con guizzi / di lùci/do giallo... sul vènto / proteso-a / cavàllo...*"). Ma a partire dal verso 9 (e quindi, come si è detto, proprio a partire dal mutamento nella "funzione" del protagonista, il turbine) si può dire che la polimetria sia solo apparente e che i versi possano essere tutti ricondotti allo schema della sequenza con *incipit* giambico o, come si è detto, articolata su tre accenti forti corrispondenti alle sillabe seconde, quinte e ottave. Ricondotti: vale a dire che l'attesa, fondata sui precedenti versi ad *incipit* giambico, opera a suggerire dialefe e dieresi ossia effetti di rallentamento ma per entro un moto generale che è di più forte ritmicità, culminante nei tre accenti del penultimo verso (il decasillabo): nel v. 9 con la dialefe tra *scardina* e *in* ed una accentuazione (come sillabazione) del monosillabo *in* ("*si scàrdi/na in o/gnimàglia*"); nel v. 10, leggendo un quadrisillabo in "*occhiaia*" (*S'inòmbra / com'un'o/cchiàia*; ma si può anche supporre una più semplice lettura: "*S'inòmbra / còm'un'o/cchiàia*", riducendo "*occhiaia*" a trisillabo); nel v. 11 con due dialefe ("*guizzi e*" e "*suono e*") in modo da martellare l'asindeto ("*e guizzi / esuòno / e vènto*"); nel v. 12 ancora con una dialefe ("*Tramuta in*") e una dieresi ("*ansi-età*") e quindi allungando fortemente la durata del verso ("*Tramùta / in ànsi/età*"); nel v. 13 recuperando con una anacrusi la sillaba atona finale mancante al verso precedente ("*D'af/follàte / faccènde-in / torméto*"), mentre il v. 14 che ha funzione e carattere di clausola ha una sua normale sinalèfe ("*combatter'ammazza*"). Beninteso queste ipotesi di lettura sono tutt'altro che garantite da interventi

arbitrari; ma possono rendere ragione di uno dei più importanti “contenuti della forma”. Nel nostro caso, se si tengono presenti insieme gli elementi asemantici e fonosimbolici rappresentati dal giuoco delle rime, delle assonanze, delle sonorità delle doppie consonanti; dalla discontinuità degli accenti nella prima parte e dalla omogeneità nella seconda; e dalle velocità diverse di lettura in conseguenza delle dialefe e sinalèfe, abbiamo tre schemi diversi che si integrano:

xAll xntxnsA xxxxxAGLIA	8 xA xxAxxrtx-xxx xxttà
xxx – brxxxxa xa xxxAZZA	9 xx scArdxxA xx xgnx xAGLIA
cxx xxxzzx xx xxxxxx xxALLO	10 xxxmbrA xxxx-xx xcchIAIA
xxx xxxxx xxx scxppx-e xx scAGLIA	11 xxxzzx x xxxxx x xeNTO
xxxmb-xx xrbxx-e scxxAZZA	12 trAxxxA xx Ansxetà
xxx xxntx prxxxxx-x xAxALLO	13 xAFFxLLAx xAccxndx-xx xxrmENTO
xAmp-x xxllx-x xA xattAGLIA	14 x xenzA xxmbATTxxx AmmAZZA

ATT AZZ IZZ RB BRBR PR SCO-SCO-SCA ALL

La tonalità prevalente è quella d’una violenza repressa e ispida; le accen- tuazioni ritmiche (combinazione di omeoarchia e polisindeto: con guizzi / con suono... si scardina s’inombra”; consonanze: Suono che Scoppia e Si Scaglia) tendono ad esprimere una energia incatenata, una aggressività repressa. Oltre al giuoco delle rime infatti va considerato l’intervento della assonanza -IZZ. Si ha quindi il seguente schema

corazza
guizzi
scorazza
guizzi
ammazza

cui si incrocia quest’altro

guizzi
suono ↓
vento →
guizzi suono vento

Quindi, contrariamente al significato discorsivo ed esplicito, che vorrebbe rallentato il moto del “turbine” dopo il 7 verso, si può dire che *tutta* la struttura ritmica e fonica della breve composizione concorra ad una accelerazione, ad un dinamismo arrovellato e rabbioso.

Possiamo ora tornare a considerare, nell’intera serie dei *Frammenti*, e a partire dal Fr. III, l’intera tematica del rapporto città-campagna.

Che in Rebora (e anche in Boine, Jahier, Sbarbaro; ma cfr. anche la discussione tra Papini, Slataper e Prezzolini su “La Voce”) il tema della opposizione città

campagna sia fondamentale, la critica se ne era avveduta; come G. Getto (“L’ultimo Rebora”, in *Ausonia*, 4, 1956, p. 1), citato da M. Guglielminetti op. cit. pp. 27-28, altri non pochi hanno tenuto a vedervi o (come Getto) l’eredità letteraria (“versione illuministica del vecchio motivo rinascimentale del contrasto tra corte e mondo pastorale”) o addirittura un astorico conflitto originario, come mi pare intenda Silvio Ramat (“*La parte del cinico e la ragione cosmica: 1913-1914*”, in *L’Approdo Letterario*, n. 54, 1971) vedendo l’opposizione tra società-cultura-civiltà (e magari, nel caso di Rebora, anche “scienza”) e, dall’altra parte, la natura. Ma non ci si accuserà di storicismo meschino o di sociologismo se diremo che – a parte quanto diremo più innanzi su gli altri vociani – i termini, meglio che intellettuali, poetici del conflitto sono ovviamente metaforici; che cioè Rebora contrappone storia e natura, città e campagna eccetera, *per un verso*, come metafora di una contraddizione sua propria interiore fondamentale, esistenziale e, *per un altro*, come riflesso di un momento storicamente determinato di quel conflitto, che è il momento della crescita dell’industria moderna nell’Italia di allora, con tutte le contraddizioni sociali che quella crescita involgeva, con la fine di una concezione del mondo di origine positivistica, l’irruzione delle tendenze volontaristiche ecc. È certo possibile, ed è stato largamente fatto, ripercorre la storia della nozione di “natura” nella società borghese; ma, in Rebora, nonostante momentanee apparenze, l’opposizione città-campagna, industria-agricoltura e simili non è sentita tanto come contrapposizione fra malattia e salute (come in Th. Mann), fra inautenticità e autenticità, fra alienazione e recupero di sé, quanto come *due modi, due momenti diversi di un medesimo nesso*, più profondo. Rebora ha, in questo senso in comune con Slataper e con Michelstaedter (e *non invece* con Jahier e Sbarbaro) una concezione del reale per cui “nelle faccende è l’idea”, l’attività creatrice ideale è presente anche nel conflitto degli interessi materiali e quindi anche nell’attività commerciale e industriale nonché nelle lotte civili (e di classe). La città, con i suoi geli, le piogge e i calori estivi, le sue miserie ecc. immiserisce, è vero, la specie umana ma è pur sempre specchio e luogo di combattimento cioè di positività; è quella che S. Ramat (art. cit.) chiama “una prorompente pienezza, la fede nell’utilizzazione completa delle molecole d’un corpo reale” e cita un noto verso (“certezza ineluttabile del vero”) per giungere, per Rebora, alla formula di “finalismo cosmico”.

Ma prima di accettare questa formula – che ha il grave difetto di essere nello stesso tempo, una formula “contenutistica” ossia procedente per astrazione dei “contenuti” ideologici di una sequenza di testi [i quali sono, è vero, “poesia filosofica” ma pur sempre e anzitutto poesia, vale a dire un testo nel quale (come è ormai luogo comune nell’estetica contemporanea) le “attitudini emozionali” (come dice T. S. Eliot) e le “informazioni intellettuali” siano siffattamente fuse che queste seconde si alterano, modificando il loro “contenuto di verità”] – è opportuno verificare sui testi le occasioni e le forme del conflitto storia-natura, città-campagna, eccetera.

Frammento I. Il rapporto indicato è fra eterno e storia (“Se a me fusto è l’eterno / fronda la storia...” e fra “presente” e “moto”. Il frammento è importante come programma etico-poetico.

Frammento II. Lo “slancio di creazione” si “incrosta” “negli urbani viluppi” *eppure* è la città la sede della attività storica-positiva (nelle “faccende è l’idea”). Dove è da rilevare che questa affermazione può essere ricondotta alle tesi di Gentile e di Croce allora correnti nell’ambito vociano, con una vigorosa accentuazione del valore della prassi e dell’oggettivo concorrere degli interessi particolari al progresso generale che è anche nella più schietta tradizione borghese antidecadente, quella che aveva trovato la sua espressione remota dell’ethos goethiano e, per Croce, anche nella proba versione bonaria del Carducci. Il lavoro umano (e qui si inseriscono anche alcuni dei luoghi comuni dell’umanesimo socialista del tempo) è illuminato inconsapevolmente, da una “fede” (la “bella gagliarda bontà” di Framm. I) che è “la vita” – questa categoria imprecisa cui frequentemente sacrificava, in quegli anni, anche Croce! – sicché, nell’ordine del più candido idealismo, il poeta può dire: “D’ogni creata cosa io son la vita”; ma, nello stesso tempo, quella “vita” è collettiva e cosmica; sì che può dire a se stesso, al proprio “impeto strano”: “rivivi / nell’atto la fede / simile a chi luce non vede / mentr’essa schiara le fatiche assortite” (e, nel fr. I: “l’aria di chi respira / mentre rinchiuso in sua fatica va”). Le contraddizioni si tendono e si compongono in una sorta di pansichismo o panspiritualismo.

Del Fr. III abbiamo lungamente parlato.

Nel fr. V, il contrasto città-campagna è visto dapprima nel modo più semplice (“Cielo... tu puoi ondere... ma qui fra nebbie andiamo”), la città è la ripetizione, è anche la formazione di un “tempo” nuovo (“Sortilegio del tempo... o città”); ma è anche positività (“Umana industria sacra”). Gli interrogativi pseudo-leopardiani si estendono al cosmo (“Se... dagli atomi ai soli si marita... una grandezza infinita... questo è per nulla?”). Questa lirica (che mi pare una delle peggiori e più confuse di Rebora) si conclude sveltamente con una significativa invocazione: quella di avviare sul battito dei torrenti montano “il grido delle macchine e dei luchi” ossia gli aspetti dell’industria e del commercio.

Framm. VI. Su di uno sfondo di negatività (cittadina), l’affermazione, ottimismo-tragica della “certezza ineluttabile del vero”: da cui, come per il frammento I, si generano tanto la “storia” (il “tessuto”) quanto il “disegno” ossia il Dio. (Cfr., per una chiara derivazione, la scena “Notte” nel *Faust I* di Goethe dove lo Spirito della Terra evocato da Faust dice (ai versi 501-508 – trad. F. Fortini, Milano, 1970): “Nelle ondate della vita, nel tumulto dell’azione / salgo, discendo, vado, ritorno. / Nascita e tomba. Un mare eterno / Una mobile trama. / Una vita rovente / Così al telaio sibilante del tempo / lavoro al Divino la veste vivente”; Rebora può aver letto, se non nell’originale, nelle numerose traduzioni allora esistenti o anche nel testo dell’opera *Mefistofele* di A. Boito).

Framm. VIII. Ancora una volta lo stesso schema. La città è negativa (“violenza di strade e divisa vicenda di case”) ma quel che “pare/cosa” è (anche o invece) “spirito e cielo”: “l’idea si annida agli svolti”. Nel termine “idea” certo confluisce tanto il “Geist” o “Spirito” della filosofia idealistica quanto l’“Ideale” propriamente romantico, di discendenza utopistico-mazziniana, diffuso largamente nell’ambito democratico-progressista (da V. Hugo: “O Idéal, toi seul existes!” a Carducci – appunto per Mazzini – “tu sol, pensando, o Ideal, sei vero”; fino ai

canti anarchici – “la nostra idea / è solo idea d’amor”, in Pietro Gori – o socialisti – “l’Ideale / nostro infine sarà”, nella versione dell’Internazionale compiuta da F. Turati). Tutta la seconda, tormentata e opaca, parte della poesia conclude a questa affermazione: che “idea” e “fatto” sono l’una legata all’altro.

(E qui è opportuno citare, da uno scritto assai breve ma straordinariamente illuminante del quadro della poesia italiana del primo trentennio del secolo, ossia “*La poesia italiana del Novecento secondo Sanguineti*” di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Strumenti critici*, Torino, n. 14, febbraio 1971, pp. 103-120, queste righe: “Quando si legge un poeta autentico come Rebora (che a me continua a sembrare il maggiore del gruppo), o a livello meno alto Boine, ciò che anzitutto colpisce è una sorta di drammatico squilibrio tra la continua ossessiva moltiplicazione di *verba* e invenzioni stilistiche e l’indeterminatezza dei referenti, quasi un brancicare mimico del linguaggio che tenti di afferrare e quasi produrre contenuti sfuggenti che il prelogico *élan* morale non è in grado di selezionare nel magma del vissuto; in un rapporto tanto paradossale quanto necessario tra astrattezza di contenuti e massima energia e concretezza di linguaggio”³²).

Frammento X. Un’altra ripetizione mediocre e scolasticamente leopardiana soprattutto nel rapporto endecasillabo-settenario rimato, del tema già noto: la “città vorace” è una “fogna”. Da rammentare (perché tornerà) il tema della “pianura” come mediocrità e dissolvimento della individualità nella “massa” (spunto aristocraticistico abbastanza raro in Rebora): “... fumana alle marcite in guazza / scoli ognuno nei molti...”). La vita cittadina e i tempi impediscono la compiutezza: “*esser persona la saggezza or vieta*”; dove la “saggezza” è ovviamente, filisteo. Segue una elencazione di personaggi degradati. Questo frammento è del peggiore moralismo prosastico.

(Il Frammento XI, una delle più giustamente celebrate liriche di Rebora verrà esaminato a parte)

Frammento XIV. Il tema della pioggia cittadina ricomparirà³³ al fr. LXIX, com’era ricomparso al fr. XLV e al fr. LII. È l’irruzione simbolica di un elemento naturale ma quasi proveniente dall’esterno; come il sole (connotato sempre positivamente). La pioggia intona “*il gran funerale*” (“*ma tu, ragione, avanzi*”)³⁴. La pioggia è sentita come monotonia e degradazione ma è anche appello ad altro. Non si deve mai dimenticare l’*ambivalenza* continua, insistita, di tutti i simboli reboriani, che spesso si portano (come nel linguaggio dei mistici) al paradossale e all’ossimoro (“*poesia maledetta*”, “*i scellerati buoni*”). L’estrema violenza di

³² Mengaldo, *La poesia italiana*, cit., p. 113.

³³ Da qui in poi il testo è manoscritto.

³⁴ Qui, “ragione”, ha il significato positivo che ha nel linguaggio dell’Idealismo; mentre in altre poesie di Rebora “ragione”, intesa nel senso illuministico-razionalistico di “ratio” è avvertita negativamente. Va ricordato, a questo proposito, come E. Cecchi e il francese L. Chadourne, a pochi giorni di distanza, recensendo nel 1913 i *Frammenti lirici*, mettevano in guardia dall’uso, spesso incontrollato, della terminologia filosofica dell’Idealismo. {n.d.F.}

queste ambivalenze si manifesta soprattutto nell'ultima parte: *"La vita che qui di respiro in respiro / è con noi belva in una gabbia chiusa!"*.

Frammento XVII. Mi pare opportuno porre in rilievo questo frammento come quello che si fonda su di una ipotesi etico-mistica atipica nell'opera di Rebora. Il quadro è quello di una giornata estiva sentita come sensualità luminosa e felice nel corso della quale coppie di giovani (ed è da rilevare l'uso, non comune, dell'appellativo "compagno" e "compagna", che da solo, anche se non sia opportuno attribuirgli l'odierno significato social-libertario, certo induce ad una idea di indipendenza, a quella tonalità che gli era stata conferita dalla diffusione, nella cultura occidentale, di quel nesso di passionale immediatezza vitale e di rigorismo morale che aveva contraddistinto la cultura e la ideologia dei rivoluzionari (e degli scrittori) slavi, l'*ethos* dei populistici russi, di cui notizia era giunta fra noi soprattutto nell'ultimo decennio del secolo.

V. DOCUMENTO 17

(segue Rebora)

(Gli spunti demoniaci nella poesia di Rebora)

Abbiamo accennato ad aspetti che potremmo chiamare *demoniaci*, qui e là affioranti nella poesia di Rebora. È subito necessario precisare che non si tratta davvero di residui di Satanismo quali dalla tarda Scapigliatura erano passati, ad esempio, in Lucini e in alcuni futuristi (per Lucini, si vedano gli abbondantissimi esempi riportati da Sanguineti nella sua antologia; per la tradizione decadente e liberty italiana si vedano, nel loro generale squallore che nessuna moda editoriale, credo, potrà mai veramente riscattare, i due volumetti editi da Scheiwiller, che all'inizio del corso abbiamo sfogliato in sede di seminario). Ma di qualcosa di più profondo perché più estraneo alla formazione intellettuale di Rebora³⁵ e di emergente malgrado il forte grado di intenzionalità e di controllo intellettuale.

Questi elementi hanno come sfondo (lo abbiamo già veduto) una condizione di violenza; e di insulto. Non è solo la *"poesia maledetta"* (fr. XXXIX); è anche *"Oh, se avvelenati denti... in artigli selvaggi a squarciare / Dio e i scellerati buoni!"* (framm. XXI) e più in genere tutta l'aggettivazione rivolta ad offendere, a oltraggiare; e tutti gli elementi lessicali, già posti in evidenza dallo studio del Bandini. Sono alcune immagini apertamente blasfeme:

– fr. XXIX *"Ma sopra, Dio feroce nello spazio / guizza di luce e si sdraia / sul nostro patire, e lascivo non sazio / fra donne d'eternità gaia / rinnova le estasi libere / del suo piacere; e inconscio ricrea / del mondo le specie e l'idea"*

³⁵ Non va mai dimenticato che l'ultima parte, quella sacerdotale, della vita di Rebora ha inevitabilmente occultato o interpretato a suo modo la precedente. Resta, ad esempio, da chiarire quale fosse stata realmente agli occhi anche dei suoi migliori amici la figura intellettuale di Rebora. E non parliamo di tanti particolari biografici, come il periodo passato con la musicista russa, le circostanze del trauma subito al fronte; e soprattutto il decennio del dopoguerra, a Milano. {n.d.F.}

– framm. XIX col tema, anche qui, della “lascivia”; dove, contro quanto si era detto in chiusa al fr. precedente (il XVIII) e cioè “del male è il bene più forte”, si dichiara: «*O vanità del bene contro il male*». E, di passaggio, si può notare che <in> queste intenzionali contraddizioni (un'altra è tra il framm. XXXIV e il XXXV; altre sono incluse entro un'unica composizione) si sarebbe potuta sviluppare una conflittualità di tipo drammatico (non a caso gli esiti maggiori dell'espressionismo europeo sono, appunto, di carattere drammatico e propriamente teatrale).

– l'aggettivo “*perverso*” (fr. XXIX: “*ma nel giorno perverso è ciascuno*”; XXXV, “*madre alla figlia perversa*”). Ma il tema di una eccitazione sensuale è frequente (ad esempio nel fr. XLV).

– framm. XLII “*fuggita or tu, rimbalzo con selvaggia / voglia che ha fatto un groviglio di me*” e “*la pupilla storco sino al bianco / e morsico la bocca / e un non so che nel cuor di torvo accoltello / e nella gola mi gorgoglia e brucia / tutto un impeto rosso / che vien sulla parola e accieca il suono*” – trascrizione impressionante per incontrollata passione espressiva.

– framm. XLVI. Sul tema della tempesta, il “*lode a Satana!*” (si è già rilevato il rapporto del finale di questa breve composizione con le battute che si scambiano Lo Spirito della Terra e Faust nella scena *Studio* del I° *Faust* goethiano).

– framm. XLVII: «*nume o demone orrendo: / lo spirito è una frode, / sol la carne soddisfa...*»

– framm. L: «*Oh se la sorte come schietta lama / brandir potessi nel mio pugno forte / per uccidere l'orco che ci sbrana!*»

– framm. LV: «*e un rider sento d'uomini e di donne / che nel lavoro preparan le voglie*»

– framm. LXVI, da avvicinare ai “*movimenti di poesia*” pubblicati nel 1914 e di cui oltre si parlerà. Il verso breve (sette-ottonari-novenari) si presta singolarmente alla tensione astratta (tra “*fauve*” e “*cubista*”) che Rebora imprime a questa fase della sua poesia. Ma, per quanto è dell'accento blasfemo, e confrontando con il framm. XXIX³⁶: «*Dio, per l'aria si rode / e beato non gode / del buffo suo stato: se scende, ignoto tramonta / nell'ingannevol natura; / se monta, vuoto svapora nel nulla.*»

– framm. LXVIII. Le figurazioni barocche della Divinità qui (figurate come un popolo angelico) assumono (come nel framm. XXIX e LXVI, un valore bizzarramente surreale: «*Ma su, nel terso gravitar dei mondi / la conoscenza del popolo eterno / deliba l'inutile...*». La figurazione metaforica del sole è una delle ironiche scene in falsetto care agli accenti “*demonici*” di Rebora.

– Il framm. LVIII, strutturato come un madrigale, va posto in evidenza non per la sua similitudine ma per gli elementi lessicali potentemente espressivi e per i loro nessi (le «*nubi d'ebano e amianto*», il «*pertugio lunare*», «*per vertebre e fauci*», il «*tufo del tempo*») con esiti che già contengono molto Ungaretti; lo

³⁶ Sic. In realtà è il fr. LXVI.

stesso si dica delle forti percussioni ritmiche. (Ma, per questi “madrigali” si veda anche i framm. LXIV e LXV).

– Una attenzione particolare va dedicata al framm. LI, una delle cose più compiute di Rebora, musicalmente tenuta su di una tonalità di idillio. La realtà esterna al treno in moto sentita come simbolo di una impossibilità di identificazione. Come situazione di estraniamento (vedi soprattutto gli ultimi versi) questa lirica va messa in relazione con l’area di esperienza psicologica e intellettuale di alcuni testi di Michelstaedter.

– Si rilevi la splendida allegoria dell’autunno nel finale del framm. LII: «*su’l viso giallo e il corpo di bitume*». È una delle più barocamente compiute figurazioni di figure equinoziali in volo sulla città moderna.

VI. DOCUMENTO 23

Pietro Jahier

Jahier nacque a Genova nel 1884, di padre valdese e pastore della sua confessione religiosa (suicida quando Pietro era ragazzo) e di madre fiorentina. Impiegato delle ferrovie, gerente della Libreria della vita, collaboratore della *Voce*, partecipò alla guerra come ufficiale degli Alpini. Sul finire del 1917 diresse *L’Astico*, un giornale destinato ai combattenti (febbraio-novembre 1918) e, appena finito il nuovo contadino giornale del popolo agricoltore (31 luglio – 31 dic. 1919).

Morto a Firenze nel 1966.

Ha tradotto da P. Claudel, J. Conrad, R. Stevenson, G. Calvino

Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi 1915

Con me e con gli alpini 1919

Ragazzo 1919

Ragazzo e prime poesie 1939

“L’espressionismo... fa ideologia, per sé, e alla varietà dei contenuti, anche di quelli suggeriti dalla esperienza interiore imprime un suggello d’anima in forme costanti, in modi coerenti di linguaggio nella tensione violenta... è il loro durevole significato...”³⁷

Non mi pare affatto necessario parlare di ideologia a sé di un dato atteggiamento espressivo. Rebora, Boine, Jahier, Slataper, e – seppure separatamente – Michelstaedter nonché lo Sbarbaro del primo *Pianissimo* almeno, partecipano di alcune persuasioni comuni: la convinzione della esistenza e del valore di una zona della vita umana non riconducibile alle analisi del razionalismo di origine

³⁷ La citazione è tratta da E. Sanguineti, *Introduzione*, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969, p. LIII. Il testo è riportato da Fortini in modo impreciso e presenta varie omissioni.

positivistica e sede della volontà morale, del sentimento religioso e della azione pratica; la impossibilità di separare il momento della forma estetica da contenuti di carattere filosofico, meditativo, etico e politico; la certezza e l'intento di una coerenza tra espressione letteraria e³⁸

Coincidenza di egotismo e di moralismo

La formula di Contini («Sintassi impressionistica o iterativa, ritmo lungo, espressività eclettica, coincidenza di egotismo e moralismo fanno del miglior Jahier uno dei più caratteristici vociani») ³⁹ è fortemente riduttiva. Sembra la definizione di un Chianti d'annata o la voce di un catalogo d'antiquariato.

“La Voce... si proponeva anche la liquidazione del verismo”...⁴⁰

Ma la Voce supponeva che l'impressionismo fosse una rivolta contro il naturalismo. Credendo di fare una rivoluzione faceva dell'inconsapevole conservatorismo. Non si accorgeva di muoversi sulla scia del naturalismo... Anche i frammenti vociani si meritavano il nome di idillii, per mozzi, dolorosi che fossero in alcuni casi: ad esempio, i frammenti di cui si compone il *mio Carso* di Boine⁴¹ o quelli del *Ragazzo* di Jahier.

VII. DOCUMENTO 22

È stato notato (da Pier Vincenzo Mengaldo) che c'è stato soprattutto nel periodo 1945-1960 – ma, vorrei aggiungere, si è trattato di un ricorso – un modo di leggere Jahier, un modo polemico, che lo opponeva alla letteratura della prosa d'arte o alla poesia “pura” o ermetizzante. Questa valutazione di Jahier corrispondeva ad una tendenza che, sommariamente, potremmo chiamare di “sinistra”. È Mengaldo a rilevare che una generazione di critici più scaltriti, più – ideologicamente – maturi (e suppongo che il Mengaldo alluda ad Asor Rosa e ad altri nel suo segno) non è caduta nell'illusione di scorgere in Jahier una alternativa popolare e antifascista all'estetismo, alla “torre d'avorio” e allo spiritualismo ermetizzante e ne ha messo invece in evidenza il populismo sentimentale, il moralismo sentenzioso, la simpatia sostanzialmente retorica per i contadini, eccetera. Questa demolizione di Jahier si è aggravata con la riconsiderazione della parte avuta dallo scrittore nella propaganda, sostanzialmente ingannatrice, svolta nel 1918 presso le truppe, dopo Caporetto, con il giornale

³⁸ La frase si interrompe così.

³⁹ La citazione è tratta da G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze 1968, p. 702.

⁴⁰ La citazione è tratta da G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998, p. 84.

⁴¹ Sic.

L'Astico e poi con quella, di ingenuo inganno, con il giornale *Il nuovo contadino*, finanziato dagli agrari toscani.

Non ha molto senso limitarsi a prendere posizione in questa discussione di principi. È certo che oggi avvertiamo molto meno rilevante la novità degli stili di Jahier e dei suoi contenuti, quando lo leggiamo con l'occhio attento a quel che, negli stessi anni, veniva pensato ed espresso, della condizione, dico, dell'uomo europeo nella guerra e nell'età delle rivoluzioni. Jahier sembra essere partecipe dell'area intellettuale che chiamiamo vociana soprattutto per l'esigenza di solidarietà, autenticità, commozione fraterna, di valori, in una parola, che comportassero insieme ad un superamento (in sede etica ed emotiva) delle differenze di classe anche un superamento delle distinzioni fra momento etico e momento estetico, fra moralità e poesia. È abbastanza ovvio e persino banale rilevare come le origini calviniste disponessero Jahier ad una tipica illusione "religiosa" assai frequente nei protestanti italiani e in quanti, usciti da una educazione cattolica, hanno teso ad identificare sviluppo democratico e società del progressismo borghese. La difesa del contadino e delle sue virtù (e quindi della patria italiana come patria contadina e non industriale ecc. ecc.), in breve tutti i temi che nutrono la retorica patriottica dell'alpino Jahier è la continuazione del sogno rappresentato dallo sviluppo di società borghesi a forte componente contadina; i piccoli proprietari difensori del proprio campo e della propria Bibbia. (Naturalmente la povertà e il risparmio sono virtù e la vita è sentita come dovere. Abbastanza curiosamente Jahier conclude dove Rebora aveva cominciato; ossia nell'umanesimo tra socialutopistico e mazziniano; non per nulla Jahier traduce e diffonde Proudhon)⁴².

Consideriamo non le "idee" ma gli "scritti" di Jahier: si constata che la sua fondamentale invenzione stilistica consiste nella costituzione di alcune semplici formule metriche e prosodiche e nell'uso di alcune figure retoriche elementari, volte – queste e quelle – a fornire un equivalente stilistico di una semplicità e schiettezza d'animo, semplicità e schiettezza che erano o volevano essere un elemento del suo programma ideologico-politico (opposizione di virilità e sanità a femminilità e malattia, di forza a decadenza eccetera). Nei suoi tre libri ("Gino Bianchi", "Ragazzo" e "Con me e con gli alpini") Jahier non distingue veramente fra la sua "prosa" e quei momenti di particolare tensione che egli chiama "poesia" o isola come "poesie". Ma così facendo egli rivela, ad un grado particolarmente elevato e quindi riconoscibile, una caratteristica della ideologia letteraria di quel momento, ossia il rifiuto, almeno tendenziale, della forma intesa come mediazione per affermare invece una tendenziale immediatezza⁴³.

⁴² Fortini si riferisce all'edizione de *La guerra e la pace* pubblicata da Carabba che uscì per la prima volta nel 1920.

⁴³ Questa tendenza alla immediatezza sarà poi accusata dalla critica come irrazionalismo e moralismo. La critica antivociana di Serra, di Cecchi, dei giovani Debenedetti, Solmi, Montale prende corpo soprattutto nell'immediato dopoguerra ed è la forma liberal-crociana di "richiamo all'ordine". Essa esorcizza, nel nostro paese ogni avanguardismo, tanto nelle sue forme "plebee" (si rammenti l'elogio montaliano del riserbo o di Cecchi che "pensa in

Ma questa volontà di immediatezza avrebbe richiesto una audacia ideologica, una robustezza di pensiero che la maggior parte di quegli scrittori non possedeva affatto. Quando dovevano portarsi in un ordine di pensiero, si trovavano davanti l'odiosa maschera di sapiente di Benedetto Croce; mancava affatto chi fosse capace di leggere diversamente e Marx e Hegel. Neanche la guerra⁴⁴

La lettura di Jahier ci pone innanzi figure che hanno in comune – come quella di un Casorati giovane – una condizione di infelicità determinata da un dover-essere oppure da una minorazione o miseria fisica. Ponendosi a rovescio della sensualità orgiastico-decadente, tutta una larghissima parte delle figurazioni espressionistiche di tipo austro-tedesco ma anche in molta produzione antecedente (penso alla pittura elvetica di un Ferdinand Hodler o a molta pittura o grafica viennese), tenderà a porre in evidenza una “nudità” dell'essere umano, dove il corpo è dolorosamente dominato da una tensione spirituale. È, in breve, il rifiuto del piacere e del consenso, la eco paolina del “corpo di morte” ed è anche un esasperato senso di colpa e di peccato. Non occorrerebbe citare il personaggio Gino Bianchi, l'autobiografico “ragazzo”, il noto Somacal Luigi; ma più il canto della sposa: c'è una gravezza e una tristezza irrimediabile, dove si sovrappone lo smarrimento angoscioso che in Italia si chiama “Giovanni Pascoli” e l'impeto di un suo superamento nella fraternità. Ascesi e fraternità, positività del sacrificio; ciò che è stato respinto e rimosso, torna ma in figure di depressione e di morte. Dove è da dire che è, però, superficiale rimproverare a Jahier la sua ideologia dei valori morali dei contadini, il suo “populismo”; bisognerebbe chiedersi come mai quella celebrazione rappresenti, nel contesto culturale d'allora, il solo orizzonte ideologico non evasivo o meno evasivo di altri. (Basterebbe confrontarlo con altra poesia e prosa connessa con la guerra). La tetraggine di Jahier, se siamo sinceri, è anche quella di Sbarbaro e dello stesso Reborà⁴⁵; è la tetraggine di chi ha il massimo di coscienza (non però strettamente filosofica) di una situazione senza altro esito fuor che tragico, senza capacità di sormontarsi; di fronte alla quale il vitalismo futurista o quello papiniano o la melanconia umanistica dei Serra, o dei Cecchi certo avranno sempre un aspetto filisteo; ma che tetraggine resta. È la putrefazione dei buoni sentimenti positivi: quelli connessi con la remota età risorgimentale o, in genere con qualche momento “eroico”⁴⁶; e allora si intende che – come avverrà un quarto di secolo più tardi per non pochi italiani della resistenza – la guerra possa rappresentare non il volgare “eroismo” di tipo dannunziano o nietzschiano ma la simbolica concentrazione di quella *militia hominis super terram* che è la vita, per una disposizione repressiva, auto-

punta di piedi”, 1923) e di sinistra, quanto in quelle mistico-religiose. La critica antivociana è quasi sempre connessa ad una ideologia liberal-signorile o radicalmente antifascista per buon gusto – che, al suo più {n.d.F., la frase si interrompe così}

⁴⁴ La frase si interrompe così.

⁴⁵ Eccettuati i suoi momenti più alti. {n.d.F.}

⁴⁶ Non si dimentichi che Pascoli e D'Annunzio non si erano lasciata sfuggire occasione per celebrare le guerre coloniali, fossero la campagna di Eritrea o quella libica. {n.d.F.}

punitiva, sacrificale⁴⁷ – essa (coerentemente con i miti capitali della borghesia al suo nascere) è la disposizione della classe dirigente, il suo saper guardare la morte (come Hegel sapeva), il suo, in conclusione “essere un ufficiale”. È anche questo il senso di quanto Jahier scrive quando (*Cronaca personale*, in *Opere*, I, p. 134-35) per sé parla di «freno della responsabilità individuale per la infinita ripercussione e il rimbalzo delle umane azioni sul prossimo, che è quanto in me è rimasto privo del concetto di peccato». Molto ci sarebbe da dire su questo senso della responsabilità individuale. E molto pure su questa funzione di “quadro” e di “responsabile”.

(Transizione sul tema del populismo in Jahier. Cfr. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo, il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, 1965², p. 83-91).

Tutta la critica alla critica asorrosiana al populismo (del quale certamente l'esaltazione dei contadini in Jahier è elemento determinante) sta in una semplice constatazione storica: e cioè che alla vigilia della prima guerra mondiale la struttura sociale della nazione italiana era tale che un partito “della classe operaia” che si fosse voluto guida nei confronti della classe contadina non esisteva o si identificava col partito socialista; e che quindi l'ideologia più avanzata e coerente di quella classe operaia non era di fatto altro che quella degli anarcosindacalisti o dei socialisti soreliani. Detto altrimenti, la classe contadina era la realtà imponente che sappiamo. Nulla autorizzava a credere che la rivoluzione italiana avrebbe seguito la via della socialdemocrazia tedesca. Il concetto di nazional-popolare in Gramsci nasce pur dalla doppia esperienza della realtà contadina e da quella operaia, ecc. ecc.

N.B. Va posta in evidenza la sostanziale sterilità della esperienza di Jahier.

VIII. DOCUMENTO 21

Sbarbaro sembra aver avuta una sola stagione: quella di *Pianissimo*. Le poesie tarde rientrano, a mio avviso, in una ispirazione analoga⁴⁸. Nel periodo di *Pianissimo* faccio rientrare anche i primi *Trucioli* (1914-1918).

Che cosa si dice quando si afferma che in quelle pagine di versi e in quelle prose liriche si concentra il meglio di questo poeta? Si vuol dire che, anzitutto, non è di molto giovamento l'individuazione monografica dello sviluppo di una personalità ma che si vuole invece stabilire se e in quale misura il lavoro che

⁴⁷ È singolare come anche in Jahier torni, connotata positivamente, l'idea che il momento dell'eros sia quello della fuggevole gioventù (a proposito della vita matrimoniale degli alpini, di quella del fratello Enrico; e, anche, nel *Canto della sposa*) cui <deve> succedere un'età di rinunzia. {n.d.F.}

⁴⁸ «Le poesie di *Rimanenze* (1955) non costituiscono, di per sé prese, uno stadio ulteriore rispetto alla lirica di *Pianissimo*... Questo scarso manipolo di versi, che vanno dal 1913 al 1932, è piuttosto da considerarsi come un'appendice a *Pianissimo*...» S. Solmi, *Scrittori negli anni*, Milano, 1963, p. 236. {n.d.F.}

porta il nome di – nel caso presente – Sbarbaro è parte attiva di quel settore, di quell'area di costruzione poetica di cui ci stiamo interessando.

D'altronde è bene dir subito che condividiamo, soprattutto per Sbarbaro, quanto ebbe a scrivere nel 1957 Pier Paolo Pasolini (*Passione e ideologia*, Milano 1960, p. 374) a proposito di Rebora: questi due poeti sarebbero «con coloro che non hanno potuto reggere la resistenza di quel particolare momento che costituisce il passaggio dal vocianesimo al rondismo», sempreché ai termini “vocianesimo” e “rondismo” si diano più precisi e storici significati; valutazione, questa di Pasolini, non sostanzialmente diversa da quella di Sergio Solmi, scritta due anni prima e di cui qui sotto si danno gli estremi.

Ma in vero si tratta di precisare meglio questo giudizio critico. Pasolini in uno scritto del medesimo anno 1957 per Sbarbaro, vi provvedeva in parte. «Anche in Sbarbaro è reperibile questa tendenziale e compiaciuta limitazione all'essere poeta; questo “orgoglio” di origine schizoide, diciamo, insieme contrito e tenace... La sua intensa colorazione di angoscia inerte, sostituisce la dilatazione semantica novecentesca, non la esclude...» (cit. p. 378). Dobbiamo cercare di andare innanzi.

Detto brevemente: affermare che il più autentico momento di Sbarbaro è quello di “*Pianissimo*” 1914 e di *Tucioli* 1914-1918 e svalutare la elaborazione successiva (e soprattutto gli altri *Trucioli*), come fanno molti critici (oltre i già citati Solmi e Pasolini, possiamo aggiungere anche Sanguineti) e come, in sostanza, faccio anche io, significa affermare errata la tesi critica tuttavia corrente (e della quale il più eloquente rappresentante è G. Barberi Squarotti) secondo la quale il senso profondo di Sbarbaro consisterebbe nell'aver espresso una condizione di totale alienazione e reificazione, l'atonìa morale (il “cinismo”, nel senso greco della parola, secondo S. Ramat), una sorta di “grado-zero” della disperazione.

Questa tesi parte da una premessa-pregiudizio frequentissima ai nostri decenni: e cioè che la negazione, la disperazione, l'alienazione, l'aridità siano oggetti estetici privilegiati; e cade nell'ovvio errore di prendere alla lettera i contenuti discorsivo-ideologici dell'autore considerato.

Dati informativi sulla raccolta di Poesie di Sbarbaro. L'edizione 1961 comprende 67 liriche, delle quali 19 sono tuttavia una redazione successiva e definitiva di altrettante egualmente presenti in una forma anteriore. La volontà dell'autore è quindi quella di sottomettere al lettore un intero itinerario di varianti. Tuttavia, anche prescindendo da valutazioni critiche, è chiaro che il nostro interesse si porta verso la prima versione, come quella che rientra nei termini cronologici che abbiamo assunti come limite al nostro discorso.

Delle prime poesie (pubblicate nel 1911 col titolo di *Resine*), nessuna è entrata nel canone conclusivo. Da un volumetto (1958) col titolo *Primizie*, tre liriche, composte fra il 1910 e il 1911, stanno a testimonianza della fase antecedente *Pianissimo*. Segue *Pianissimo* nella redazione del 1914 (che fu stampata dalla Libreria della “Voce”), con 19 liriche; poi viene, della medesima raccolta, la versione 1960, sempre di 19 liriche. (È da notare che nel 1954 era stata pubblicata una versione intermedia, accompagnata dalla prima, a Venezia, ediz. Neri Pozza).

Un testo (“Lettera dall’osteria”) è in appendice a *Pianissimo*. Seguono finalmente 15 poesie dal titolo *Rimananze*, comprendenti le cinque poesie di una sezione intitolata *Versi a Dina*.

*

Si prendano in considerazione le liriche di *Pianissimo*. È evidente fin da una prima lettura che la semplificazione discorsiva, di questo crepuscolare di origini complesse⁴⁹, che spoglia il discorso di ogni prestigio retorico è appena una apparenza; anzi va detto a questo proposito che la nota affermazione di Montale sulla fine della eloquenza⁵⁰ trova nelle poesie di Sbarbaro la sua conferma: la controeloquenza di Sbarbaro è solo apparente. Infatti: (a) frequentemente i versi più discorsivi e dimessi sono dei *faux exprès* ossia dei versi che per essere ricondotti alla misura dell’endecasillabo hanno bisogno di essere letti con una particolare intenzione metrica e quindi con effetti estranianti; (b) il ricorso alla prolessi e all’iperbato è frequente, soprattutto in clausura; (c) *l’enjambement* (soggetto/verbo; verbo/complemento; aggettivo/sostantivo; pronome/sostantivo) ha la funzione di evocare la tonalità discorsiva e, nello stesso tempo, di reprimerla; (d) il raddoppiamento enfatico o l’anafora (l’uso della protasi ipotetica “se...”) con effetto di drammatizzazione⁵¹. Questi indizi sono sufficienti a provare – quando si tenga presente il dato, fondamentale, della conservazione dell’endecasillabo ossia della “attesa” metrica tradizionale – che la poesia di Sbarbaro deve essere, dal punto di vista stilistico, considerata un caso di “dimesso sublime”, dove il momento del “dimesso” è affidato prevalentemente alle scelte lessicali (incomparabilmente più “povere” di quelle di un qualsiasi altro dei “vociani”) e quello del “sublime”, invece, prevalentemente alla sintassi e alla nobiltà del gesto metrico.

È tuttavia necessario un succinto catalogo delle *occasioni* e dei *temi* di Sbarbaro.

In *Pianissimo* il tema dominante è quello della condizione autobiografica, della voce che dice “io”, di fronte ad alcuni pretesti tipici. Di qui il riferimento a persone (i vocativi: al padre, alla “magra dagli occhi lustri”) oppure ad una condizione intermittente (“A volte”, “Talora”). La sede di esperienza è l’atto del *vagare nella città*. Gli incontri fanno parte del canone baudelairiano (la bella sconosciuta, la prostituta; come pure la folle ingannata dalla vita). Specifico di Sbarbaro è la pietà verso il padre; ed è da rilevare perché rivela non tanto il sentimento di differenza (e di ostilità) che ci è dato cogliere in Rebora quanto un

⁴⁹ Tra l’altro, il Pascoli dei *Nuovi poemetti* e il D’Annunzio del *Poema paradisiaco*. Ma la più immediata precedenza è probabilmente da ricercarsi nel teatro in versi. {n.d.F.}

⁵⁰ Secondo Montale l’eloquenza finirà veramente quando non ci sarà più bisogno di controeloquenza. La nostra tesi è che quella di Sbarbaro sia la eloquenza, appunto, della controeloquenza. Per una valutazione della affermazione montaliana, vedi più oltre. {n.d.F.}

⁵¹ Si aggiunga il frequentissimo uso dei polisillabi sui quali, per motivi metrici, vengono a cadere due accenti, con intensificazione dello “straniamento” tanto maggiore quanto maggiore è l’intenzione, apparente, di lasciar cadere il verso in tonalità prosastica. {n.d.F.}

sentimento di colpa causato da uno di vergogna. Il padre è amato ma è amato per il suo “cuore fanciullo” e per la sua miseria fisica, per una sua diversità che è però anche una inferiorità.

Nella prose di *Trucioli* 1914-1918 i frammenti sono ordinati in gruppi che sono separati l'uno dall'altro da prose più dichiaratamente autobiografiche, contraddistinte dalla composizione in corsivo o dal titolo. I temi principali sono quelli della città come vagabondaggio, già presente nella lirica, con i suoi personaggi sentiti come elementi di paesaggio e i due luoghi tipici dell'incontro urbano non impegnativo, l'osteria e il bordello, i luoghi dove è appunto possibile stabilire un rapporto di pura apparenza, la recitazione dell'amore e della fraternità. Luoghi eminentemente di consumo, di deperdizione più che di perdizione. A questi temi si aggiungono quelli della descrizione di località liguri, di singoli momenti delle stagioni o del giorno e, per tutto un gruppo dal n° 27 al n° 37, le impressioni di guerra. Anche la guerra è sentita come una casuale assurdità, quasi uno specimen o un concentrato di quanto già si dava prima.

1. *Un esempio: “Piccolo quando un canto d'ubriachi”*. La situazione ha origini leopardiane (*Sera del dì di festa*) anche se è affatto diversa nei suoi sviluppi; qui, la caduta delle illusioni puerili che nel Canto notturno dell'ubriaco credevano udire un appello vitale ad un “bene perduto”. La “nobilitazione” è presente fin dal 2° verso con l'arcaico “giungevami” e dal 3° con la doppia prolessi «d'impeto su dai libri mi levavo». I versi 4-7 sono un buon esempio della struttura di equilibri interni

Come tratto di me, la chiusa stanza
all'aria della notte spalancavo
e mi sporgevo fuor della finestra
a bere il canto come un vino forte

dove è da rilevare il chiasmo “all'aria... spalancavo... mi sporgevo a bere”, la prolessi, il latinismo “tratto di me” (*mente captus*; e dantismo; e, in *A volte mentre vado per le strade*, verso 5, “anzi tratto fuori di me stesso, e la leopardiana “chiusa stanza”). Nel resto della composizione è facile ritrovare analoghi procedimenti: “Con che occhi voltandomi guadaavo”, “al vento... alla pioggia”, la cesura dopo “mi” in “alla pioggia che mi / sferzava il viso”, la dieresi su “versai”, la prolessi e l'iperbato di “Adesso quell'inganno anche è caduto”⁵², di “ad ascoltar mi levo”, di “i capelli mi scompigli”, di “Rinnovare vorrei”, “il ben perduto... piangere”. (E si rilevi, di passaggio, due di quelle che Contini – ma a proposito di Rebora –

⁵² Dove la drammatizzazione è affidata anche alla cesura (dopo “inganno”) che disgiunge qual che è invece necessario elidere se si vuol la lettura dell'endecasillabo. (“Adesso quell'ingannàncchè-caduto), prolungando così la durata del verso. Altri esempi in Sbarbaro: «la gente con aperti / estranei occhi», «di quello che i miei occhi / ora non piangono», «e guardanti mangiare / avidamente»; e molti altri. {n.d.F.}

chiamò “onomatopee psicologiche”: l’inversione doppia complicata da *enjambement*, volta a rendere, appunto, il violento momento di concitazione affettiva, in

... mi levo con mozzato
in gola il fiato...

per “mi levo con il fiato mozzato in gola”; e l’omofonia e allitterazione dell’ultimo verso – “che stente stolte lacrime oramai” dove i quattro gruppi *ste-te / sto-te* creano un effetto di sillabazione e di balbettio fra sdegnato e disperato.

*

E qui è necessario dir qualcosa di questa tematica e della ideologia che l’accompagna. Si tratta della forma assunta abbastanza presto, in piena età romantica, da una parte della intellettualità borghese, quella che ereditava il disprezzo per l’ottimismo progressista già praticato dagli orfani della aristocrazia nell’età della Restaurazione. Insieme a quel disprezzo quella intellettualità, soprattutto inglese e francese, non però aveva potuto ereditare anche la fede cattolica; anzi, si sentiva più vicina alla aristocrazia atea dell’Illuminismo. In Italia questa forma è impersonata da tutta una sequenza di grandi borghesi che comincia con Leopardi per finire con Montale, passando per Verga e Svevo. È lo stoicismo che vira al cinismo.

A proposito di *Trucioli* (1914-1918) di C. Sbarbaro, nota aggiuntiva.

La prosa lirica nasce, almeno nella nostra letteratura, da una doppia e contraddittoria origine: la dissoluzione dei generi (e quindi della distinzione fra prosa e poesia) e la continuazione – o la reviviscenza – della prosa “numerata”, oratoria o descrittiva, di ininterrotta tradizione (gotica, umanistica, gesuitica). Se per un verso è la conseguenza della progressiva erosione delle forme chiuse della metrica tradizionale, per un altro sorge da una sopravvalutazione⁵³ degli elementi ritmici, fonici, del sistema delle pause etc. È la scrittura che, pur nelle differenze grandissime fra i singoli autori, è del Foscolo “didimeo”, del Leopardi delle “Operette”, del Tommaseo del “Supplizio di un italiano a Corfù”, di alcune pagine di “Fede e bellezza” e soprattutto delle traduzioni dei canti popolari greci e illirici, vera fonte, con mezzo secolo di anticipo sulle traduzioni da Whitman, della prosa lirica italiana. Non senza parentele col gusto dell’epigrafe, così diffuso nei secoli XVIII e XIX (penso alle epigrafi del Giordani e del Carducci), la prosa lirica si matura anche nella traduzione non metrica di autori classici; ma è decisiva l’influenza dei poèmes en prose francesi, da Maurice de Guérin (*Le Centaure*), a Aloysius Bertrand (*Gaspard de la nuit*), a Gérard de Nerval (*Syl-*

⁵³ Sic.

via), i quali a loro volta hanno come precedente le prose liriche e fantastiche dei romantici tedeschi (Novalis soprattutto, ma anche Jean-Paul Richter, Ludwig Tieck ecc.). *Baudelaire* anzitutto, con i suoi *Petits poemes en prose*, conosciuto e amato dai nostri scapigliati, più tardi, letto direttamente, Rimbaud delle *Illuminations* – che mi sembra intervenire patentemente su un autore come Sbarbaro. Ma il ventennio 1890-1910 vede una larghissima immissione dei ritmi larghi, delle cadenze aforistiche di Nietzsche, alla grande strofe di Whitman, poi dalle *Nourritures terrestres* di Gide alle cadenze bibliche claudelliane che Jahier introdurrà in Italia. Per quel periodo e fino alla *Voce* ricordiamo Adolfo De Bosis, gli esteti della rivista *Leonardo* e di *Hermes* (patrocinati anche da D'Annunzio e da Pascoli). Ma nella atmosfera vociana, a tutti questi precedenti va aggiunta la poetica del frammento che autorizza, appunto, l'uso lirico della prosa. Nessuno degli autori che stiamo considerando si sottrae a questa moda: e in particolare Reborà, Boine, Sbarbaro, Jahier, Ungaretti, Campana.

IX. DOCUMENTO 15

Carlo Michelstaedter

1. Introduciamo nel nostro discorso il nome di Michelstaedter, sapendo che nulla autorizza a noverarlo tra gli "scrittori" italiani del periodo preso in considerazione, come quello che ci ha lasciato soprattutto prose filosofiche, scritti speculativi. Gli antologisti della letteratura italiana composta nel primo quindicennio del secolo, quando lo hanno incluso, si sono rivolti alle sue liriche. La giustamente famosa antologia di G. Papini e P. Pancrazi ("Poeti d'oggi", Firenze, 1919 e, in 2^a ed. rivista, 1924) che abolì, nell'ordine – crociano – della "poesia" ogni distinzione tra verso e prosa, ignora Michelstaedter. E anche negli ultimi venticinque anni il luogo propriamente letterario di questo autore è ancora incerto.

Il nostro proposito è quello di interpretare un numero limitato di testi di Michelstaedter per mettere in evidenza che cosa lo apparenti e che cosa lo distingue da un Reborà, un Boine, uno Jahier e uno Sbarbaro. Quella che con il nostro corso stiamo tentando è la "descrizione di un 'campo' letterario" (nella accezione di Gianfranco Contini) non la sequenza di minimonografie.

2. Qualche dato elementare su Michelstaedter lo potete leggere nel volume del *Guglielmino*. Altri dati in A. Piromalli, nel vol. I de *I contemporanei*, Marzorati. L'opera di Michelstaedter si legge in un unico volume edito da Sansoni, Firenze, 1958. Importanti inediti nel libro di Marco Cerruti, *Carlo Michelstaedter*, Mursia, Milano, 1967; che reca anche una bibliografia abbastanza esauriente.

Le opere di Michelstaedter (nato a Gorizia nel 1887 e ivi morto suicida nel 1911)⁵⁴ comprendono (a) la tesi di laurea su *La persuasione e la rettorica* in Platone e Aristotele, in due parti, seguite da sei "Appendici critiche", più particolar-

⁵⁴ Sic. In realtà Michelstaedter si suicida nel 1910.

mente dedicate alla analisi filologica dei testi presi in esame; (b) *Il dialogo della salute* (1910); (c) ventuno *poesie* (oltre a quelle, non presenti nel volume Sansoni, a cura del discepolo e amico Gaetano Chiavacci); (d) una scelta dall'*Epistolario* (111 lettere, molte delle quali di grande interesse), in attesa di una più esauriente edizione; (e) 113 "*Scritti vari*" ("Appunti" – Note – Critiche letterarie – dialoghi – bozzetti), tra i quali numerosi giudizi su opere teatrali, pensieri sparsi, favole, notazioni destinate ad una più estesa trattazione e, nell'anno della morte il rilevante scritto: "Il prediletto punto d'appoggio della dialettica socratica".

3. È importante, ai nostri fini, mettere in evidenza che una prima pubblicazione di scritti di C. Michelstaedter si ebbe subito dopo la morte, a cura di Vladimiro Arangio-Ruiz ("*Dialogo della salute – Poesie*", Genova 1912; e *La persuasione e la rettorica*, a cura dello stesso, Genova, 1913); e ricordare, fra le recensioni e gli scritti che immediatamente risposero a quella pubblicazione, una recensione di E. Cecchi (12 sett. 1912), oggi nei due volumi che raccolgono i suoi scritti sul Novecento; una di S. Slataper in "*La Voce*", V, (1912), p. 901; uno scritto di G. Papini, in "*Ventiquattro cervelli*", Firenze 1912. In testi pubblicati tre anni più tardi si occuperanno di Michelstaedter anche G. Amendola e G. A. Borgese; solo dopo una più completa edizione a cura di Emilio Michelstaedter (Firenze, 1922) abbiamo nella bibliografia michelstaedteriana le voci rilevanti di G. De-benedetti, G. Gentile, N. Spirito, G. Chiavacci e molti altri.

4. Appare evidente anche ad una prima e superficiale lettura che Michelstaedter ricerca, in ogni sua scrittura, non escluse quelle confidenziali e familiari, una forma sostenuta, un ritmo, un dominio non appena razionale, insomma una organizzazione. Sembra probabile che oltre agli intenti soggettivi – dei quali sarà facile ottenere le prove – vi siano anche delle condizioni obiettive che vanno messe in evidenza. Michelstaedter è goriziano, è nato e cresciuto su di una frontiera linguistica; come quella triestina ma, se possibile, ancora più "frontiera" per le dimensioni stesse della piccola città; nella famiglia si parla il dialetto, la lingua degli affetti; ma Michelstaedter è naturalmente bilingue e appartiene culturalmente – e non solo per il fatto di essere cittadino dell'Impero Absburgico – tanto all'Italia quanto all'Austria e alla Germania. È figlio di un cultore di letteratura italiana che è anche poeta dialettale friulano, esperto di ebraico, traduttore di alcuni libri del Vecchio Testamento (cfr. Cerruti, op. cit. p. 10); suo nonno è stato un illustre glottologo e nell'ambito goriziano è vissuta una figura di studioso come il grande glottologo Isaia Graziadio Ascoli⁵⁵. L'italiano di Michelstaedter è quindi una lingua di elezione, più che una lingua naturale; si aggiunga la profonda conoscenza del latino e soprattutto del greco (Michelstaedter poteva anche scrivere in greco antico) e si intenderà questo "effetto di distanza"

⁵⁵ L'autore del celebre "Proemio" all'Archivio Glottologico, di cui ricorre quest'anno il centenario, aveva insegnato fino al 1907 a Milano, presso l'Accademia scientifico-letteraria, dove avrebbero studiato tanto Rebora quanto Boine. {n.d.F.}

(e di “traduzione”) che si avverte in ogni pagina michelstaedteriana. Credo si possa anche supporre, nell’italiano di Michelstaedter, una sorta di eredità aulica, di discendenza classicistica; non lontana dalla “letterarietà, quando austera quando acre, del tono” che G. Contini attribuisce all’Ascoli⁵⁶.

Ma di questa letterarietà – che isola il Michelstaedter dalla lingua parlata e certo contribuisce non poco al timbro solenne e spesso glaciale della sua prosa – di questo scrivere un italiano come tradotto dal greco e dal tedesco col sussidio delle conoscenze scolastiche, e finalmente dell’uso stilistico di una lingua come questa, Michelstaedter sarà cosciente solo in parte e solo nell’ultima parte della sua breve vita. Questo è provato dai suoi tentativi di espressione propriamente poetica. Egli è evidentemente certo che l’espressione poetica necessiti di una sua forma metrica tradizionale; tanto è vero che solo eccezionalmente ricorre al metro libero (come nel frammento *Che ti valse...*, edito dal M. Cerruti, op. cit. p. 65).

5. Ne viene allora, in molti di questi testi lirici, come un di più di enfasi e di gesto, di sonorità. Bisognerà renderne conto sommariamente. Basti accennare che i testi resi noti da Vladimiro Arangio-Ruiz nel 1913 sono un migliaio di versi scritti tutti nel giro di undici mesi (novembre 1909 – settembre 1910), “contemporaneamente alla stesura della *Persuasione* e del *Dialogo della Salute* e delle note più significative”⁵⁷. A questi si aggiungono i versi editi recentemente, composti fra il 1905 e il 1909, ossia fra i diciotto e i ventun anni, versi effusivi e ricchi di echi carducciani e dannunziani (il giovane Michelstaedter passò attraverso un momento di acceso dannunzianesimo. Tanto queste, come le successive poesie,

⁵⁶ G. Contini, *Letteratura dell’Italia unita, 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 65. {n.d.F.}

⁵⁷ M. Cerruti (op. cit.), p. 150. {n.d.F.} Riportiamo qui un passo del *Cerutti* (op. cit. p. 146) a proposito della prosa di Michelstaedter: «...nitore... rigoroso e impeccabile... frequentissimo ricorrere a immagini metaforiche e emblematiche e l’organizzarsi di sintetici nuclei narrativi o rappresentativi... parabole in cui... un *humor* feroce e sottilissimo si anima di soluzioni intensamente visionarie: con esiti vorremmo dire alla Jean-Paul, senza dubbio riportabili alla *Bildung* fondamentalmente centroeuropea di Michelstaedter e tali in ogni caso da non trovare riscontro nella produzione italiana del tempo se non forse, ancora, in Pirandello e Svevo, rinviando piuttosto... alle esperienze figurative e poetiche dell’Espressionismo... La struttura sintattica della pagina... non priva, come ancora negli Espressionisti, di audaci soluzioni ellittiche e intensamente verbali [Il predominio del verbale sul nominale è già stato veduto da Contini e Bandini per Rebora.] Ma al tempo stesso rigorosa e a suo modo armonica... finisce per tradirne... il fondamentale bilinguismo [Non parlerei di bilinguismo vero e proprio; tanto mi sembra forte, proprio per l’istanza classicistica presente in Michelstaedter, la scelta per soluzioni linguisticamente elette e “pure”. Una analisi accurata (ma assai ardua) sulle strutture sintattiche potrebbe semmai rivelare calchi dal tedesco e dal greco o meglio rifacimenti di tono, “parodie”.] (non rari appunti, del resto, sono in tedesco) e soprattutto la frequentazione assidua, in quest’ultimo periodo di vita, di alcuni grandi scrittori greci, specialmente Platone. L’unico rinvio convincente che si possa istituire nell’ambito della tradizione italiana è forse, come già notava Borgese [G. A. Borgese, *Studi di letteratura moderna*, “La vita e la morte”, Milano, 1915, pp. 88-95: “Prosatore, il Michelstaedter, ha condotto fino alle estreme conseguenze il grecismo del suo maestro Leopardi” (citato da M. Cerruti, op. cit. p. 196).] a certa prosa di... Leopardi.» {n.d.F.}

non erano destinate alla pubblicazione: si tratta quindi di esperimenti di dominio espressivo. Ci sembra giusta la formula proposta dal Cerruti: dopo aver messe in evidenza le somiglianze di questa lirica con talune contemporanee esperienze centroeuropee di tipo espressionistico (per mio conto penso soprattutto all'austriaco Georg Trakl), il critico afferma che per Michelstaedter si trattava di «un lasciar trasparire la coscienza a se stessa... Secondo quella stessa condizione di assoluta estraneità che si trova al fondo della sua esperienza...» (op. cit. p. 153). Aggiungeremo a chiarimento della formula che per “assoluta estraneità” si deve intendere la duplicazione vita-coscienza della vita e, nello stesso tempo, l'avvertire se stesso come estraneo al mondo e agli altri.

Senza dubbio un testo come *Il canto delle crisalidi* ci trasporta in un'altra sfera: quella di talune forme di estremo simbolismo che ricoprono la poesia metafisica inglese dell'età elisabettiana, quella francese pressoché coeva e, come fa appunto in quegli anni un Ezra Pound, gli stilnovisti italiani. Sono personalmente portato a considerare *Il canto delle crisalidi* un “unicum”, non solo nella poesia di Michelstaedter ma in quella del suo tempo, almeno per l'Italia. Mi basti rilevare (a) l'effetto distruttivo che l'iterazione produce sui significati di “vita” e “morte”, iterazione di tipo incantatorio, regressivo, magico (b) la molto probabile influenza di una lettura hegeliana, dalla *Fenomenologia* circa il “mantenersi della vita nella morte”⁵⁸ (c) e, più in genere, del linguaggio mistico della *coincidentia oppositorum*, dagli orfici a San Giovanni della Croce, linguaggio questo non-dialettico e quindi irriducibile a quello hegeliano (d) alcune evidenti referenze letterarie, da Jacopone a Savonarola, al Tasso del *Torrismondo* (non si dimentichi che proprio in quel periodo Michelstaedter ha sostenuto a Firenze con Girolamo Vitelli una tesina di oltre 200 pagine sul *Coro nella teoria e in alcune forme originali in Italia*, dicembre 1908) e finalmente il Leopardi del *Coro di morti* che apre il dialogo fra *Federico Ruysch e le sue mummie*. Tutti questi elementi concorrono ad un effetto di interferenza assai singolare, quello che ho chiamato distruttivo o che si potrebbe dire anche ipnotico.

Non si può davvero dire altrettanto delle assai scolastiche canzoni leopardiane come *Nostalgia* o *Aprile*. In queste come in molte alte poesie si ha l'impressione che Michelstaedter non abbia il coraggio di liberarsi da imparaticci scolastici. Gli arcaismi dell'“ornato” poetico (in *Aprile*, ad esempio: “occhieggiare”, “ei”, “tosto”, “bulica”, “nascimento”, “desiosa”, “desco”... nel giro di pochi versi) e quelli delle cadenze endecasillabiche sono la prova che Michelstaedter era, a pochi mesi dalla sua fine, ben lontano da intendere il senso del suo maggiore ope-

⁵⁸ «... la vita dello spirito non è quella che inorridisce (scheut) davanti alla morte e si preserva (rein bewahrt) dalla distruzione, bensì quella che sopporta la morte e si conserva (erhält) in essa... Lo Spirito è tale potenza solo quando guarda bene in faccia (*ins Angesicht schaut*) il Negativo (e) si sofferma presso di esso. Questo soggiorno-prolungato (Verweilen) è la forza magica (*Zauberkraft*) che traspone (Umkehrt) in Negativo nell'Essere-dato (Sein)». G. F. W. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (trad. it., *La fenomenologia dello Spirito*) di Enrico De Negri, Firenze, 1933, p. 28. La citazione è in Alexandre Kojève, *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*, trad. it., Einaudi, Torino, 1948, p. 160. {n.d.F.}

rare stilistico. Si considerino ad esempio i versi del quarto capoverso di *Aprile*: essi sono un esempio di come l'elemento asemantico costituito dalle cadenze endecasillabiche intervenga ad alterare il "significato" delle serie semantiche.

Le affermazioni ivi contenute si ritrovano infatti anche in alcune grandi pagine prosastiche di Michelstaedter mentre gli echi danteschi e leopardiani («Ahi, non c'è sole a romper questa nebbia / ma senza fine e senza mutamento / sta in ogni tempo intero ed infinito / l'indifferente tramutar del tutto») riempiono di aria queste affermazioni e le umiliano a declamazione. (Si può dire lo stesso di *Giugno* e di *Risveglio*⁵⁹; dove semmai sarà da notare⁶⁰ il tentativo di rovesciamento e rifacimento in positivo dell'estraniamento fondamentale di Michelstaedter)

Altro discorso occorrerebbe tenere per i versi alla sorella Paula: qui il tema leopardiano del rapporto di menzogna fra genitori e figli («Studiarsi fargli core...», *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 39-51) assume una nitidezza solenne («faccian chiara la stanza familiare / faccian schermo alla notte paurosa...», «poi che il muto dolore a me a parlato e m'ha narrato quello che ogni cuore / soffre e non sa, che a sé non lo confessa...»); e così la lirica "*Onda per onda*", certo una delle più compiute di Michelstaedter, fondata, così almeno pare, su di un sistema di iterazioni binarie, intese a dare quel particolare giuoco di raddoppiamento del reale che avevamo già visto nel *Canto delle crisalidi*.

6. La serie delle sette poesie "A Senia", che sono datate tra il 9 e il 19 settembre 1910, hanno rapporto anzitutto con lo sconcertante testo del 2 settembre cui il volume curato da G. Chiavacci dà il titolo di "I figli del mare"; un poemetto che a nostro parere interessa più per i riferimenti biografici e per l'atmosfera propria di molto tardo simbolismo e semmai per le tracce molto evidenti di gusto liberty. Credo si dovrebbe riflettere su questa composizione come quella che in modo più evidente mostra i punti di contatto formali (scelte lessicali, selezione di luoghi ritmici, repertorio di immagini) fra un autore "periferico" come Michelstaedter e non solo Rebora (ad esempio tutto il secondo periodo della prima parte: "Fra le grigie lagune... si risvegliar" o, per qualche raro accenno che potrebbe persino evocare Campana e che invece è chiaramente in rapporto con un gusto minore ben messo in evidenza da Sanguineti tanto nella sua antologia quanto nei suoi scritti critici).

(Non è forse fuori luogo accennare qui al fatto che, da un punto di vista extraletterario e attinente piuttosto alla sfera del costume, la tragedia esistenziale di un Michelstaedter e di un Rebora – e anche, seppure in forme e con esiti diversi, di un Jahier e di un Saba – debba essere posta in relazione con le tensioni

⁵⁹ Il tema della fiamma, luogo comune del linguaggio mistico, percorre, da questa, quasi tutte le ultime poesie di Michelstaedter. Non poche delle immagini connesse alla fiamma ricompariranno nelle poesie di M. Luzi, in particolare nel "*Quaderno gotico*". {n.d.F.}

⁶⁰ Per quel che valga la presente notazione: la "*trama d'incubi*" di *Risveglio*, sembra riapparire in *Corrispondenze* di Montale ("Occasioni"): «La mano che... / ...trapunge la trama / del cuore con le punte dello strame / è quella che matura incubi d'oro...». {n.d.F.}

della famiglia borghese, nei termini di un conflitto tra padri e figli, quale appunto in quegli anni la psicanalisi veniva interpretando. Conflitto che la psicanalisi ha in parte o del tutto destoricizzato ma che in quel tempo, per l'alta e media borghesia europea assunse, prima di ripresentarsi, ma diversamente, nei nostri anni, un carattere asperissimo testimoniato largamente dalla letteratura romanzesca; si dica anzi che mentre il conflitto fra padri e figli era stato nella cultura e nella letteratura ottocentesca russa, soprattutto un conflitto di linguaggi e di prospettive politiche, in quelle occidentali della fine del secolo è conflitto piuttosto psicologico che esplicitamente politico tra il "progressismo" ottimistico dei padri e il pessimismo o l'eroicismo anarchico dei figli⁶¹. In Michelstaedter quel conflitto si traduce (anzi si mitizza) in quello tra porto sicuro e mare aperto. A dire il vero, non è affatto chiaro di quale mare tempestoso si possa trattare⁶². A livello della biografia si resta con l'impressione che l'urto fra *l'esigenza di normalità e di inserimento*, quale la famiglia andava richiedendo al giovane Michelstaedter, e *la volontà di indipendenza* di quest'ultimo, sia troppo ovvio per aver bisogno di essere interpretato alla luce delle affermazioni liriche o filosofiche del goriziano. Si dica semmai che in Michelstaedter abbiamo una trasposizione (solo parzialmente cosciente) dei conflitti familiari nei termini di una grande tensione intellettuale, maschera della sua condizione nevrotica.

Ma è tempo di cercare la poesia di Michelstaedter dove essa è realmente, ossia nella sua "prosa".

Possiamo riferirci, anzitutto, alle indicazioni stilistiche di un lontano saggio di Giacomo Debenedetti (in *Saggi critici*, Mondadori, Milano 1952) che è del 1922 (in "Primo tempo"). Quando, a proposito del rapporto di filiazione tra il pensiero di A. Schopenhauer e quello di Michelstaedter parla, per quest'ultimo, di "rapidità incauta con cui... introduce il mito della Volontà creatrice; e come subito l'abbandona e si getta sulla vita: a scoprirne il debole", anche caratterizza Michelstaedter come "un Werther che si sforza di essere Nietzsche" (che è notazione intelligente ma incompiuta). Mentre sembra più felice l'altra, cioè che Michelstaedter "scrive per misurarsi". La "particolare drammaticità del pensiero ama esternarsi direttamente per via di dialoghi"; il "tetro ardore che ritorna... ritmi deserti da anno mille"; gli sono "leciti lo sprezzo e l'invettiva e il piglio sgarbato e sufficiente del forte che ghigna sull'illuso". Anche Debenedetti afferma che negli scritti di Michelstaedter di natura specificamente letteraria non si danno esiti puramente espressivi; ma gli riconosce capacità stilistiche: "egli si trova, di sorpresa, le mani piene di doni lirici", "le linee gracili e povere che lo sguardo fuggevole trattenne ora passano, con una verità scabra e nuova, nella frase senza melodia". Il meglio di Michelstaedter sta nelle pagine che "suggellano stati di rara psicologia"; e conclude il Debenedetti accennando alla

⁶¹ Cfr. Edoardo Sanguineti, *La poesia di Carlo Vallini*, in «Il Verri», n. 23, p. 57, citato da M. Cerruti, op. cit. p. 198 sul nuovo significato che assume agli inizi del Novecento la "dialettica delle generazioni". {n.d.F.}

⁶² Né quindi quali siano state le prospettive "pratiche" del giovane Michelstaedter. {n.d.F.}

“meraviglia che nasce alla fine di lunghi e minuti elenchi di particolari, quando l'impressione dell'insieme si libera di colpo per l'unione degli ultimi tocchi con la eco dei precedenti, quasi inavvertita prima.”

Queste lontane citazioni servono per farci dire come si sia a tutt'oggi ben lontani da uno studio sullo stile michelstaedteriano. Marco Cerruti (*op. cit.* pgg. 125 sgg.) rileva giustamente la grande attualità del pensiero, anzi, dell'atteggiamento michelstaedteriano, e pone il suo autore in rapporto con alcune recentissime tendenze della filosofia e della ideologia (per esempio, l'idea di “Grande Rifiuto” in *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse); e tuttavia non mi pare si esca dall'indagine del “pensiero” michelstaedteriano, salvo dedicare un capitolo alla “poesia” di Michelstaedter, intendendola come “poesia in versi”. Ci limiteremo qui ad alcuni spunti di analisi.

Anzitutto la forma fondamentale della pagina michelstaedteriana mi pare specificarsi (a) come eloquenza, oratoria, con cadenze persuasivo-emotive; (b) come apologo, favola, “mito”; (c) come aforisma o sequenza di aforismi. Il caso (a) è il più frequente ed è usato nelle esemplificazioni che Michelstaedter introduce nel discorso filosofico. Ad esempio, i passi famosi di “La Persuasione e la Rettorica” cap. I (il peso), cap. II (il cloro), (il bue), (la pagina celebre sui bambini) e tante altre. Si prenda ad esempio la pagina di apertura del cap. 3. L'interrogazione retorica si sviluppa lungo tutta la pagina, con enfasi di iterazioni e di antitesi (del tipo: “Vuoi mangiare? No, non puoi mangiare... e poi è l'odore, è l'odore che...” etc.). Frequente la clausola perentoria, in fine di capoverso o di paragrafo. Questi artifici retorici sono propri della eloquenza sacra ma sono qui impiegati, anche, per opporre un movimento vitale del discorso alla monotonia del procedimento logico: il gesto che accompagna la cadenza patetica vuol essere una “presenza”, vuole introdurre il personaggio eloquente. Ma questo elemento gestico e patetico entra in conflitto con un'altra esigenza, opposta alla prima: la solennità e la freddezza del “persuasivo”. Accade allora che l'eloquenza vitale e “calda” si congeli nei panneggi austeri. Abbiamo un uso stilistico del pathos, una recitazione della eloquenza, un fingere di voler persuadere quando si sa che il lettore è impersuadibile o che sarà tócco piuttosto dal timbro spettrale della pagina che dalla sua coazione logica. Questo è, nella presa, quello che potremmo chiamare *l'effetto “operette morali”*. Questo tenta di fare, Michelstaedter⁶³. Aveva intuito giusto G.A. Borgese, dopo la pubblicazione dei primi scritti di Michelstaedter, quando, nel 1915, in uno studio pubblicato in *Studi di letteratura moderna* (pp. 88-95) aveva scritto che il prosatore Michelstaedter aveva «condotto fino alle estreme conseguenze il grecismo del suo maestro Leopardi»: ma bisogna aggiungere che si tratta di un grecismo “classicista” che a Michelstaedter veniva non solo dalla prosa leopardiana ma dal classicismo tedesco e dalla grecità germanica che passa da Goethe a Nietzsche. Non si dimentichi il noto passo del filosofo tedesco (In *La gaia scienza*, Die fröhliche Wissenschaft, 1882,

⁶³ Nulla di meno “vociano” in verità. Michelstaedter è ai margini della “Voce”. Contrariamente a quanto asserisce Asor Rosa (*Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, p. 409) cioè che sarebbe stato “collaboratore lui stesso della rivista”, non risulta avere egli collaborato alla “Voce”. {n.d.F.}

trad. it., in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Milano, 1965, vol. V, tomo II, framm. 92, p. 100-101) «Ci sono stati, in questo secolo, quattro uomini molto rari e veramente creatori di poesia, che hanno raggiunto un magistrale dominio nella prosa... Giacomo Leopardi, Prosper Mérimée, Ralph Waldo Emerson e Walter Savage Landor...». Molto nietzschiana (e anche goethiana) è la breve lettera a Mreule, dei primi di febbraio 1910, dalla vetta del San Valentin (p. 597 delle *Opere*). Dove è da rilevare anzitutto la divisione in due parti di eguale durata, come due strofe, il carattere di “quadro” impartito dall’“attacco” letterario (“Arde l’ultimo fuoco...”), quello classicheggiante e “realistico” del cibo di bivacco, non senza una certa tensione del respiro lirico, suggerita sia dai quattro elementi in asindeto nel primo periodo sia dalle interruzioni o cesure fissate dalla lineetta (questo segno di interpunzione così nietzschiano e fine-secolo)⁶⁴. Sul tema della amicizia virile (i due amici sono saliti sul monte e scrivono al terzo amico) e su quello del monte come casa-patria di sentimenti messi in comune, il poscritto introduce lo “scherzo” epigrammatico del passerotto, spirito simbolico dell’amico assente. Il richiamo a Giove conferma la tonalità classicista appena ironizzata (si confronti con la lettera di Goethe alla signora von Stein, 11 dicembre 1777; salito “in invernale” sul Brocken, “ho offerto al mio dio il più amorevole ringraziamento”, dice il poeta; e nella celebre lirica *Harzreise im Winter* (Viaggio invernale nello Harz) scritta in quei giorni, chiama la vetta *Altar des lieblichsten Danks*, altare della più grata preghiera (trad. Baioni, Einaudi, Torino, 1967); mentre il finale dilata il paesaggio, appena in chiave solenne (“l’orizzonte”), dopo un nuovo richiamo all’affetto comune (“il nostro monte”).

A. DAGLI ZIBALDONI

{Di seguito si riporta un testo manoscritto relativo all’anno accademico 1972-73 mancate nella cartella relativa al corso ma conservato negli Zibaldoni (AFF, 28)}

20 febbraio 1973. Corso di Storia della Critica Letteraria.

Michelstaedter. (Conclusioni)

L’energia dialettica trova il suo limite nella pretesa formale. È proprio la profonda tendenza = capacità “letteraria” di Michelstaedter quella che diminuisce la persuasività del suo pensiero. Il rifiuto della sistematicità implica i modi aforistici, fabulatorii, dialogici. Di qui, paradossalmente, la volontà di restituire, sulla pagina, la immediatezza dell’esistenza pensante. È questo il paradosso del linguaggio saggistico, nel quale Michelstaedter è preso: per un verso, proprio perché rifiuta la formalizzazione sistematica della propria riflessione (in nome della totalità vitale, di una partecipazione verticale e assoluta alla esistenza) è sospinto verso la formalizzazione letteraria, ossia verso l’uso letterario della scrittura; ma per un

⁶⁴ Notare come la seconda lineetta della 1ª strofe e quella della 2ª strofe introducano la “e” in copula, facendole precedere da una sospensione musicale. {n.d.F.}

altro verso, così facendo, non incontra una “norma” soddisfacente – come dimostra il livello, tutto sommato subalterno, della quasi totalità delle composizioni in versi – e tende ad oltrepassare, con una sorta di impeto romantico, lo schermo formalmente letterario per attingere una immediatezza impossibile. In questa contraddittorietà esistono le pagine migliori di Michelstaedter: ed è questo, probabilmente, il solo punto che egli abbia in comune con gli uomini della “Voce” o ad essi vicini. Solo che l’oltranza, la “sfrenatezza” neoromantica di quel momento della storia intellettuale europea si esprime in lui in un modo profondamente diverso da quello degli altri, dei suoi coetanei: invece di manifestare la propria ostilità alla estenuazione decadentistica dei sentimenti col ricorso alla totalità “pietrosa”, iperbolica e baroccheggianti (che è di Rebora), a quella umile-atroce, di un mortale “recitativo secco” (che è di Sbarbaro), o a quella salmodiante e predicatoria (che è di Jahier), Michelstaedter è sospinto dalle sue premesse linguistiche e culturali verso l’assunzione di una tonalità fredda e impassibile, di cadenze classicistiche, di tanto in tanto attraversata da impeti allocutorii, sarcastici o di intimidazione oratoria. Si sente che l’ambizione è quella di “far greco” e di “far Leopardi”; ma, naturalmente, Michelstaedter è sospinto da una volontà tirannica troppo violenta per poter esercitare sulla propria pagina la disperata ironia che è nelle *Operette* leopardiane. Il suo classicismo – come quello che viene ottanta o novant’anni dopo il linguaggio di Leopardi – è un argine troppo fragile al caos dell’informale, al furore schizoide che spira dalla società europea (e anche in quella dell’Impero Austro-Ungarico in imminente dissoluzione; come testimonia, pressoché coetanei di Michelstaedter i Robert Musil, Franz Kafka, Georg Trakl). E accade quindi che le sue pagine più tese e rigide si leggano come circondate e invischiare entro quelle di più convulso raziocinio.

Michelstaedter è il solo, in Italia, ad aver compreso in modo profondo, il significato di Nietzsche. Il discorso che balena dalle sue pagine è, soprattutto, quello del “portarsi al limite” e di diventare specchio a sé e agli altri (cfr. la pagina su Demostene), in quel luogo-limite nel quale la “persuasione” (come *arghia*, ossia come inattività e rifiuto della volontà) coincide con la massima potenza spirituale. Al di là di quel limite c’è o l’annullamento individuale o il rovesciamento rivoluzionario di sé e degli altri. Questo eccezionale e solitario “luogo” raggiunto da Michelstaedter si manifesta, nella sua pagina, come contraddizione fra il “gelo” delle cadenze auliche e classicistiche e la “fiamma” che (nel finale, fra l’altro, di una sua poesia: «*di se stessa in un punto faccia fiamma*») è metafora della oltranza e inarrestabilità del pathos.

X. DOCUMENTO I

Storia della critica letteraria. A.a. 1972-73

Appunti su Giovanni Boine

G. Boine (nato a Finalmarina nel 1887, morto per tubercolosi a Porto Maurizio nel 1917) vive l’infanzia in Liguria e l’adolescenza a Milano. Collaborò ad una rivista di cattolici modernisti, il *Rinnovamento*, con alcuni saggi di argomento religioso, tra il 1907 e il 1909. Poi, tornato a Porto Maurizio, collaborò largamente al-

la *Voce* (fra il 1909 e il 1914) e ne uscì dopo una dura polemica con Prezzolini. Su *Riviera Ligure* pubblicò fra il 1912 e il 1914 i suoi scritti narrativi fra cui il racconto lungo *Il peccato*; e tra il 1914 e il 1916 gli scritti critici di *Plausi e botte*. Fin dal 1911 aveva pubblicato sulla rivista *L'anima* di G. Papini il saggio *L'esperienza religiosa*. La crisi della fede cattolica lo travagliò a lungo: le prose liriche di *Frantumi* e altre, pubblicate quasi tutte su *La riviera ligure* recano il segno di questa tormentosa agitazione. Nel 1915 pubblicò presso la *Voce* i *Discorsi militari*, che furono largamente divulgati fra le truppe combattenti. Boine fu anche, lui riformato, al fronte; e pronunciò severe critiche per l'impreparazione e la conduzione della guerra.

Il peccato e altre cose comparve a Firenze, presso La voce, nel 1914.

Frantumi e *Plausi e botte*, sempre nelle edizioni della *Voce*, furono pubblicati nel 1918.

La ferita non chiusa, raccolta di alcuni dei più rilevanti scritti religiosi, comparve presso la stessa casa editrice nel 1921.

È in corso (Ed. di storia e letteratura) la pubblicazione dell'epistolario. Finora è uscito un volume con la corrispondenza Boine-Prezzolini e uno con la corrispondenza Boine-Cecchi.

La edizione per ora più completa è a cura di Giancarlo Vigorelli ed è pubblicata dall'editore Guanda, Parma, 1971, p. LVI-644. Ma si tratta di una raccolta *assolutamente insufficiente e filologicamente peggio che discutibile*, fondata sulla giustapposizione dei quattro volumetti pubblicati dallo stesso editore a cura di Mario Novaro; ci auguriamo prossima una seria edizione completa di tutto Boine.

Boine ha in comune con gli altri autori che sono stati oggetto di particolare attenzione lungo il corso di quest'anno la *incompiutezza*; non tanto per la morte precoce quanto per non aver saputo o potuto, come Rebora o Sbarbaro o Jahier, pervenire ad una espressione compiuta di quell'atteggiamento che gli scrittori suoi coetanei ebbero, come lui, vivissimo e che si può definire come senso della totalità indistinta e insostenibile del vivere, volontà di immediatezza e di "perdizione" in essa⁶⁵. Questo basta, tra l'altro, a spiegare, l'antipatia che fu votata a Boine vivo e morto dagli uomini che dopo la guerra avrebbero dovuto dar vita alle riviste della *intelligenza*⁶⁶ laica ("Primo Tempo", "Il Baretti") o a quelle della restaurazione formale ("La Ronda") e, più tardi, dagli autori dell'età ermetica (Bo liquidò Boine, nel 1938, anche più espressamente di Jahier)⁶⁷; a "sini-

⁶⁵ Ma Boine conosce e pratica entrambi i versanti: cfr. «Ragionamento al sole»: "Di notte dire "vissuto" mi parrebbe ridicolo. Di notte non faccio mai meco medesimo il paladin della vita contro il conoscere: mi par da femmine" (494-495). "Non sfarfallerò mica antintellettualisticamente o da estetizzante, ma il sistema lo voglio in me, più cieco, più spontaneo, più modesto anche..." (496). {n.d.F.}

⁶⁶ Sic.

⁶⁷ Ma, come rileva G. Vigorelli, nel saggio introduttivo alla edizione Guanda (p. XXIII), Carlo Bo avrebbe corretto – nel 1967! – il suo giudizio di trent'anni prima riconoscendo in Boine "una delle grandi anime del secolo e uno scrittore che vanta molti titoli nella storia della nostra letteratura di pensiero e di ambizioni spirituali". {n.d.F.}

stra” poi si perdona male a Boine la sua tenace vocazione “religiosa” e si considera pressoché un infortunio il libretto dei *Discorsi militari*, con la loro apologia della disciplina, della patria e del sacrificio.

Noi ci limiteremo ad alcune poche letture. Del “*Peccato*” – giustamente indicato come un relevantissimo esempio di scrittura narrativa di gusto a noi molto vicino – verrà detto nel corso di una esercitazione. Lo scritto *L’esperienza religiosa* dovrà essere invece letto dagli studenti che intendono sostenere l’esame collocandolo nella temperie generale del periodo vociano e delle sue interne polemiche.

Ma si consiglia vivamente la lettura delle seguenti pagine di *Plausi e Botte*: pp. 235-240 (su Rebora), pp. 251-254 (su Sbarbaro), pp. 285-290 (su Serra), pp. 300-306 (su Soffici), pp. 319-322 (su Campana), pp. 322-327 (su Jahier), pp. 332-335 (su Govoni). (in tutto circa 36 pagine, 18 in fotocopia)

Lo scritto *Esperienza religiosa* segna la rottura di Boine con il gruppo dei modernisti. Ecco un riassunto dello scritto:

I. Oggi (ossia nel 1911) la difesa della religione si rifà a una esperienza individuale. Ma un tempo, la religione era obiettiva verità comune e tradizione; era rifiuto della soggettività ed era logica. L’autorità è tutela e sanzione della tradizione.

(riferimento a *Religione d’oggi* di Georges Sorel, alle “esperienze subliminari” in Myers e James; difesa del cattolicesimo dal tardo protestantesimo e dal modernismo)

Secondo il filosofo francese Boutroux (recensito da Sorel) la “speciale sintesi” propria della esperienza religiosa si situa al di là di ogni psicologismo o sociologismo. Boine evidentemente rifiuta questa idea di “esperienza religiosa” e butta contro questa riduzione della religione a mera soggettività *la filosofia hegeliana*. La battaglia sembra essere tra religione e positivismo; e si dimentica l’idealismo hegeliano.

L’hegelismo (ossia il “concetto” e l’“idea” del grande idealismo tedesco) non può essere capito dall’“uomo religioso”, dal semireligioso che si nutre di nebulose filosofiche. Mentre nel Settecento la scelta tra fede e filosofia si imponeva, oggi è un gran diguazzare: un autentico spirito religioso dopo Kant non capisce più nulla.

Qui comincia l’attacco ai modernisti: essi vivono un imbroglio filosofico e credono in Dio in modo naturale: “anime barbare e salde” per le quali Hegel non può non essere incomprensibile. Anzi esso viene confuso col razionalismo nuministico. (Polemica con von Hügel)

In verità il modernista Von Hügel si cimenta con *L’essenza del Cristianesimo* di Ludwig Feuerbach. Ora in Feuerbach lo Spirito è *umanità* non (come in Hegel) universalità: l’assoluto hegeliano diventa una illusione psicologica del soggetto empirico. Von Hügel in vero non capisce quasi nulla: afferma che l’uomo religioso non è semplicemente intelletto, ma anche per Hegel l’uomo non è semplicemente intelletto... *Ragione e intelletto* non sono la medesima cosa (Vernunft e Verstand) e non valgono per la Ragione le proteste dell’uomo religioso. Boine riassume i significati della “universalità” concreta secondo Hegel. C’è, dice, in Hegel un vero e proprio intimo vigor religioso che ne rende

l'opera contemporanea dopo cent'anni⁶⁸. Per Hegel, tutto ciò che è nel sentimento è pure nel concetto.

A questo punto (p. 440) Boine esalta liricamente la riconquistata concretezza del mondo, la certezza della realtà: "Concretezza, tangibilità dello spirito, finitezza dell'infinito!"

II. Ma l'ombra (l'angoscia) ritorna, riprende. Sì, dice Boine, capisco (con Hegel e Croce) che il "sentimento sia l'indeterminato da determinarsi", la "doglia prenatale". Ma le "migliaia di indeterminati e di infiniti riflessi di ciò che espresso ma la memoria riproduce come non espresso" formano un caos, alla cui radice c'è un più vasto tormento il "sentimento religioso". "Coscienza immediata – dice Hegel – dell'essere universale posto come oggetto", immediatezza povera e vuota... Secondo Boine c'è un *residuo* sentimento, una X da risolvere; sì, il concetto è una caparra su tutto l'ignoto *possibile*⁶⁹ (segue un accenno ad una tendenza, anche hegeliana, alla ipostasi antistorica; laddove il cristianesimo, con l'idea della provvidenza e delle rivelazioni successive nel tempo, avrebbe nutrito il senso della storia. L'autorità, nel cristianesimo, si identifica con la tradizione. Solo con Vico e Hegel la storia rientra nella filosofia.)

Ma impossibile (per Hegel e Croce) stabilire una forma ultima; Croce⁷⁰

XI. DOCUMENTO 4

1. Appunti per il corso di storia della critica letteraria A.A 1972-73

Conclusioni

Il nostro corso ha introdotto alla cultura delle riviste del primo decennio del secolo e alla poesia del gruppo che si è convenuto chiamare "vociano"; ha proposto la lettura di testi di Rebora, Michelstaedter, Sbarbaro, Jahier, Boine. Nel corso di queste letture abbiamo avvertito la formazione di due serie parallele di valutazioni: una, storica, tendeva a interpretare quei testi in rapporto ad una situazione sociale, culturale, ideologica; un'altra, connessa ad una analisi formale delle scritture, tendeva a ricostruire alcune costanti stilistiche, a individuare delle caratteristiche interne ai testi medesimi. Questo secondo tipo di valutazione sembrava contraddire spesso il primo. Anche perché poneva in evidenza l'individuo autore o l'individua opera, invece che la specie; ossia, invece degli elementi comuni fra quegli autori e quei testi. Abbiamo ripetutamente insistito

⁶⁸ Va messa in evidenza la genialità di queste pagine di Boine, contemporanee alla riscoperta lukacsiana di Hegel. Certo il tramite sono Croce-Gentile. Infatti questo levare Hegel contro i modernisti va messo in relazione ad una analoga presa di posizione crociana in occasione dell'enciclica *Pascendi*, di condanna dei modernisti. {n.d.F.}

⁶⁹ La esigenza di Boine trova, si può avanzare l'ipotesi, una sua legittimità se interpretata nei termini del discorso psicanalitico (come nevrosi fondamentale) e marxiano (come effetto di reificazione). {n.d.F.}

⁷⁰ La frase si interrompe così a metà pagina.

sul fatto che tale contraddizione – in verità più apparente che reale e dovuta, in fin dei conti, solo ad una insufficiente forza di penetrazione storica e ad una insufficiente energia di analisi stilistica e strutturale – non era però casuale. Essa (o, per meglio dire, il fatto che essa ci abbia tanto colpito e preoccupato) è dovuta per un verso alla particolare situazione storica degli autori e del periodo considerato e per un altro alla particolare situazione nostra, di lettori e di critici di oggi. Si vuol dire che (a) gli autori considerati, con la eccezione forse di Sbarbaro e certo con quella di Campana – che non a caso è rimasto per ora fuori delle nostre letture – vissero con particolare intensità e violenza la contraddizione fra la propria condizione storica (la loro partecipazione al tessuto culturale del tempo) e la soggettività “privata” della ispirazione e della esperienza lirica; e che (b) noi facciamo lo stesso ossia partecipiamo di una crisi molto profonda di quelli che sono stati i grandi “canali” storici dell’ultimo trentennio (democrazia, progressismo, sviluppo tecnologico-scientifico ecc.) e siamo continuamente minacciati da una situazione psicologica di “rifiuto della storia” e da una oggettiva, di “rifiutati” dalla storia ossia di marginali, di elementi relativamente passivi e subalterni.

Abbiamo frequentemente rilevato che l’interpretazione critica dei nostri autori, nel corso dell’ultimo mezzo secolo sia stata, nel complesso, fortemente limitativa. Una prima fase di riduzione critica è quella che gli autori considerati subiscono nel ventennio fascista. A parte l’esaltazione di alcuni di essi come “spiriti della vigilia” (ossia della vigilia della guerra) e a parte l’appropriazione che di Michelstaedter compirono alcuni ideologi e critici del primo fascismo, la restaurazione formale del periodo 1920-1930, tanto nelle pagine della “Ronda” (1919-1923) quanto in quelle di “Primo tempo” (1922-23) e poi – con più seria motivazione – in quelle del “Baretti” (1924-28), considerò i Rebora, i Boine e gli Jahier come nobili coscienze infelici rimaste al di qua della forma, della concretezza e finalmente della stessa moralità, crocianamente intesa. Il decennio successivo poi, per quelle che furono le tendenze della critica ermetica, puntò soprattutto su Campana e <i> sui suoi aspetti magico-dementi, depresse l’atteggiamento etico-contenutistico dei Boine e degli Jahier, ignorò Michelstaedter, ridusse al minimo Rebora, vide in Sbarbaro soprattutto un precursore di Montale. Tutta la “zona” vociana era, d’altra parte, come riassunta e mitologicamente esaltata nella storia interna di Ungaretti.

La rivalutazione coincise con la polemica antiformalista e antiaristocratica parallela al trauma della guerra e della Resistenza e poi alle tendenze del dopoguerra, epico-discorsive, collettivistiche o, se così si vuol chiamarle, “populiste”. Fu soprattutto Jahier ad essere preso in considerazione; più tardi Rebora e Michelstaedter. Ma già sul finire degli Anni Cinquanta è sensibile la ripresa di un atteggiamento limitativo: per un verso le tendenze che germineranno la Nuova Avanguardia (Sanguineti, ad esempio) si portano verso una rivalutazione dell’uso sarcastico della lingua ossia verso Gozzano, i crepuscolari e i “liberty”, fino alla ripresa dei futuristi e di Lucini; e ne fanno le spese i “vociani” considerati come insufficientemente “sperimentali”; per un altro verso la critica “anti

populista” attaccherà, da posizioni che si vogliono radical-rivoluzionarie, tutto l’ambito democraticistico del movimento “vociano”.

È chiaro che a questo punto non ha decisiva rilevanza discutere questa o quella parte di tali giudizi. D’altronde la critica di tipo universitario ha sottoposto, negli ultimi anni, i nostri autori ad indagini ravvicinate e a valutazioni oramai sottratte alla polemica. Si arriva anzi su quegli autori ad un virtuosismo o a un verbalismo, ad una effusività critica persino esasperante. Ci si potrà limitare quindi a tre posizioni sintetiche, quella di Sanguineti, quella di Mengaldo e quella di Asor Rosa; che qui si riportano.

Scrivono Sanguineti nella sua introduzione: (e citiamo evidenziando quel che sembra utile a questo riassunto:) “... un’aria tutta pregnata di severo moralismo... ma forse non è... questo il dato più rilevante... sono veri i tormenti, è vero il gusto della confessione pubblica, è vero, talvolta, un certo masochismo intellettuale... (e) la presenza d’una tragica atmosfera... Alla fine, è più forte la costante stilistica, e funziona meglio, almeno sul piano delle verifiche interpretative, anche come spia per le disposizioni interiori... essi furono... i nostri espressionisti... l’espressionismo fa già ideologia, per sé, e alla varietà di contenuti imprime un suggello d’anima in forme costanti, in modi coerenti di linguaggio... nella tensione violenta... è la loro nobiltà...”⁷¹ Seguono, per Sbarbaro, accenni alla sua “franta oratoria... quelle sue figure di donna o di paese, tutte convocate per l’esibizione di confessioni insostenibili...”; per Rebora si accenna, come al suo testo di “più viva provocazione...” a *Fantasia di Carnevale*; per Jahier si propone di reintegrare il “Gino Bianchi” “nel circolo vero della sua storia”. Occorre aggiungere che, per Sanguineti, il “grande” è Campana. Essi sono “i nostri moralisti in poesia”, in quanto “esercitano un’etica dell’espressione”. È Sanguineti a concludere: “Essi furono la voce più diretta e autentica della grande crisi, anzi furono la crisi, immediatamente, e non nell’orizzonte degli esami di coscienza dei letterari, ma... sopra il piano tanto più vasto e responsabile, della generale coscienza nazionale... Non è soltanto l’arte del verso che gravemente si interroga sopra il proprio senso e sopra il proprio destino, sono i superstiti di una società ormai destinata a riuscire travolta... le estreme possibilità di una critica coscienza borghese, in quel momento... e pongono domande, e dicono inquietudine e furore; e non ottengono risposta”⁷².

[Si noti tuttavia come Boine sia ridotto a tre “frantumi”; e, Michelstaedter, ignorato.]

Mengaldo rimprovera a Sanguineti di chiudere nel suo tempo l’esperienza vociana: “a parte le implicazioni di Montale con Sbarbaro... senza Rebora io non riesco a spiegarmi il’*Allegria* di Ungaretti... né Montale”⁷³ ed esce in questa affermazione, già da noi citata e degna di essere discussa: “Quando si legge un poeta autentico come Rebora (che a me continua a sembrare il maggiore del

⁷¹ Sanguineti, *Introduzione*, cit., p. LIII. La citazione presenta varie omissioni.

⁷² Ivi, pp. LV-LVI. La citazione non è esatta e presenta modifiche e omissioni.

⁷³ Mengaldo, *La poesia italiana*, cit., p. 112. La citazione presenta varie omissioni.

gruppo) o, a livello meno alto, Boine, ciò che anzitutto colpisce è una sorta di drammatico squilibrio tra la continua, ossessiva moltiplicazione di *verba* e invenzioni stilistiche e l'indeterminatezza dei referenti, quasi un brancicare mimico del linguaggio che tenti di afferrare e quasi produrre contenuti sfuggenti che il prelogico *élan* morale non è in grado di selezionare dal magma del vissuto; in un rapporto tanto paradossale quanto necessario tra astrattezza di contenuti e massima energia e concretezza di linguaggio⁷⁴.

La valutazione di Asor Rosa così si riassume: questi scrittori [ma si tace affatto di Rebora! E si include Slataper] hanno in comune “un rapporto critico risentito verso il proprio mondo italiano... a cui reagiscono... indicando la strada di una difficile e aspra autoanalisi personale... La forma in cui si versa tale disposizione di spirito è il frammento... una comunicazione breve, concentrata, estremamente espressiva... simbolica di quel loro moralismo anch'esso contratto e incisivo... Comincia di lì la storia della prosa d'arte del Novecento italiano... come prosa d'arte morale... senza produrre effetti di una maggiore consapevolezza dell'autonomia assoluta (secondo una totale poetica decadente) del fatto artistico”.

Si può dire che nel primo critico la valutazione positiva è provocata dalla energia della innovazione formale degli autori considerati; nel secondo, dalla loro capacità di prolungarsi nella successione letteraria; nel terzo, dal rapporto con una situazione letteraria arretrata rispetto al maggior decadentismo europeo ma avanzata rispetto ai crepuscolari e futuristi.

Ci sembra che queste posizioni possano aiutarci dunque a qualche conclusione.

Anzitutto: non v'è dubbio che l'elemento tragico, testamentario o anche (nel caso di Jahier e di Sbarbaro) semplicemente infelice, occluso e persino nevrotico, connoti questi autori; e renda filisteo l'accento con cui i sopravvissuti alla guerra (e già disposti ad entrare nel fascismo o sotto di esso come ci si tira una coperta sul capo) rimprovereranno ai morti, ammazzati o suicidi, agli ammattiti e ai convertiti della “Voce” e dintorni, di non essere abbastanza capaci di riserbo, neoclassico o anglosassone; e che quella loro tensione sia profetica della catastrofe lunghissima di poi seguita. Ma non si può riverberare su di loro questo pathos storico se non confondendo biografia e opera (come essi, in fondo, facevano), se non dimenticando che in *ogni* momento storico l'appello poetico vuol ripetere la verità né si limita a proporre un paesaggio di belle rovine... Né, per le medesime ragioni, si può onorarli solo come precursori di *altro*, nell'ordine letterario. Dovremmo – è questo un consiglio di metodo – cercare di vedere *se e in che misura essi emergono*, cioè i loro testi o una parte di essi, dall'*ordine storico di cause, effetti, nessi, influenze, ecc., nell'ordine non ancora storico del presente-verso-il-futuro, dell'attualità*.

Nel nostro corso abbiamo tentato di identificare alcuni di quei testi: immaginaria antologia che comprende la maggior parte dei *Frammenti lirici* di Rebora e di alcune delle *Poesie sparse*, in particolare quelle nelle quali la contraddizione

⁷⁴ Ivi, p. 113.

fra ottimismo “cosmico” e furore demonico lacera e annoda la versificazione; alcune pagine di funebre durezza oratoria di Michelstaedter, alcuni lucidi *Lieder* reperibili fra le lettere, gli apologhi, i pensieri sparsi; e qualche violento passo delle poesie e in particolare di quelle a “Senia”; qualche poesia di Jahier, alcune perfette sequenze da *Pianissimo* di Sbarbaro; e tutta la costruzione contorta del *Peccato* di Boine, il progressivo avanzare verso il caos delle pagine dell’*Esperienza religiosa* e della *Meditazione al sole*.

Ma la giustificazione di questa loro attualità non può essere ricercata solo nella coerenza interna, ossia nella forma, del testo, bensì in una equivalenza – ipotetica, naturalmente – fra la “situazione” ideologica, culturale e di classe (ossia anche psicologica) *contro* e *dentro* la quale quei testi sono stati concepiti e la *nostra* situazione di lettori. Di qui la necessità di tornare a interrogare la condizione storica del quinquennio precedente la prima guerra mondiale.

E a questo punto va detto che, ammesso come pacifico il quadro generale dei rapporti di classe e ideologici che di quella età ci viene fornito dalle indagini degli storici (della vita politica, di quella della filosofia e del costume ecc.), *gli autori da noi studiati hanno in comune una tematica filosofica, metafisica, cosmica*⁷⁵, discorrono, attraverso i casi propri, di interrogativi universali, secondo una tradizione che in Italia ha il suo massimo esponente in Leopardi; è almeno il caso di Rebora, Michelstaedter, Boine, e, in una certa misura Sbarbaro. In quel tempo, si sottraggono a questa tendenza o i poeti mistico-sensuali di struttura ancora dannunziana, come Campana, o i crepuscolari e i semifuturisti come Govoni e i futuristi veri e propri. Il “rapporto fra astrattezza di contenuti e massima energia e concretezza di linguaggio” di cui parla Mengaldo – ma non è davvero cosa nuova nella tradizione poetica italiana, dal Trecento dottrinale a Campanella e a Leopardi. Non sembra allora che sia da rimproverar loro una debolezza o vacuità di pensiero o una mancanza di “oggetti”, una loro mancata selezione dall’informe vissuto. Farlo vorrebbe dire ripetere l’accusa crociana, poi ripetuta negli Anni Venti, di non aver saputo infilare la via del “correlativo oggettivo” caro a Eliot (e a Montale), ossia dell’oggetto o situazione-simbolo di una condizione psichica o conoscitiva. No, c’è qualcosa di più grave e di più significativo: c’è che questo *philosophari* in versi (e in prosa! Boine e Michelstaedter), di questi autori che tutti, seppure in grado diverso, sono coinvolti nella discussione teorica e ideologica del loro tempo, c’è la persuasione, questa davvero tragica, di dovere *supplire* con la parola poetica, con la tensione stilistica, ad una efficienza sociale. In altri termini: uno dei temi dominanti della “Voce” è la necessità di una “cultura”, per la società italiana, ossia di una *circolazione di ricerche e di sapere, di un accordo fra conoscenza e sapienza, fra intelletto e moralità*. Questa tematica – che assume le forme dell’idealismo crociano e gentiliano nei direttori della Voce e che, attraverso di quello si rifà ai grandi progetti della filosofia classica

⁷⁵ Nel 1925 Montale (su “*Stile e tradizione*”) attacca i poeti “per universali” e nel 1928 la “tetra e inerte rimuginazione per universali” (cfr. G. Lonardi, Leopardi, Browning e tre poesie di Montale in “*Studi novecenteschi*”, n. 3, nov. 1972, p. 288n). {n.d.F.}

tedesca, come fondazione di una civiltà moderna cioè maturamente borghese – indica una mancanza, una deficienza, una crisi, lo sappiamo; e sappiamo anche come mistifichi se stessa nelle soluzioni proposte, tutte volte a non vedere i reali rapporti di classe esistenti. La richiesta di quella “cultura” era, appunto la prova che una “cultura” era pur esistita nelle classi dirigenti e in quelle intellettuali dell’Italia risorgimentale: era stata, appunto, *la cultura risorgimentale*, il tessuto comune su cui comunicavano gli uomini di allora. E la richiesta di tale nuova instaurazione, in quanto fosse autentica e seria – come certo lo era negli uomini migliori – era la coscienza di una crescente disgregazione ossia, detto più sinteticamente, delle radicali tramutazioni che l’avanzata capitalistica stava determinando in Italia e in Europa. Naturalmente, i forieri della tempesta non erano mancati, fuori d’Italia; ma in paesi di più salda tradizione borghese, come la Francia e l’Inghilterra, l’organizzazione sociale della cultura aveva creato uno spazio autentico per le “avanguardie” e stabilite le mediazioni con le altre forme della vita intellettuale. (Basti pensare, nella Francia fra 1890 e 1910, alla complessa articolazione delle riviste e delle case editrici).

Da noi invece, quando l’atteggiamento degli scrittori e degli intellettuali non sia quello ufficiale o conformista, *la esigenza di “diversità”* o si esprime *in chiave sarcastico-depressiva (ed è la sfera che è stata detta crepuscolare e nella quale va fatto rientrare anche il “diverso” Gozzano)* o è *rumorosa, “futurista”, esigenza di innovazione*. Per avvertire le esigenze di rinnovamento *culturale*, ossia *morale e civile*, di cui si fanno portavoce i Vociani, bisognava essere altro dai futuristi e dai crepuscolari e anche altro dagli intelligenti decadenti di severa cultura, come Renato Serra o l’incipiente Cecchi. Altro, si intenda, non significa necessariamente “meglio” o “peggio”: significa che quelle che siamo soliti chiamare “le inquietudini del primo Novecento” oppure il “moralismo” dei Vociani, altro non è che *la coscienza della dissoluzione di alcune strutture socioculturali; e la tensione – prepolitica, semipolitica, apertamente politica o solamente ideologica – a intervenire*.

Ma a questo punto si vede chiara la ragione non solo del filosofare, dell’andar costruendo cumuli di frammenti lirico-esistenziali tenuti su dal cemento di razionalizzazioni filosofiche o approssimativamente tali, ma anche di quella furia espressiva, di quel “brancicare mimico del linguaggio”: è che *il poeta si sente investito di una responsabilità di emergenza*. Comincia a saper di non avere più posto nella società e per questa crescente solitudine pensa di surrogare o integrare le altrui attività, dandone una interpretazione complessiva etico-estetica, insomma formata e formale. In questo senso, gli autori che abbiamo letti sono (e non escluderei nemmeno, proprio per l’acanita eloquenza della non-eloquenza, Sbarbaro) i primi veri *impegnati* (“engagés”) della letteratura italiana del nostro secolo.

E questa non è che una riprova. Quando la letteratura si propone come forma totale, con valore esemplare e profetico, vuol dire che le contraddizioni interne di una società vi hanno alterato gravemente la circolazione delle funzioni.

Ci sia consentito rammentare che in ogni società di classe *preborghese* una parte specifica delle funzioni ideologiche tende ad una posizione egemonica ai danni delle classi oppresse (ora l’ideologia religiosa ora quella giuridica, vogliamo dire, o tutte e due, o altre ancora). *Ma la caratteristica della società di classe*

dominata dalla borghesia è quella di porre come valore assoluto di fronte alle classi oppresse e sfruttate l'intero corpo della "cultura" ossia l'insieme delle sovrastrutture ideologiche nella unità della ideologia connettiva, quella appunto del panteon di scienze e arti, di vita morale e vita intellettuale. È quindi inevitabile che, quando lo sviluppo della mercificazione e della divisione del lavoro raggiunge dati livelli, si determini (all'interno della società dominata dagli schemi borghesi *ma attraversata dalle contraddizioni di questi ultimi*) una protesta o rivendicazione di totalità e autenticità. Ebbene, in una società avviata all'imperialismo quella protesta o rivendicazione si manifestò essenzialmente in due modi: *la lotta politica delle organizzazioni antiborghesi* e *la forma "artistica" o letteraria*. [È quanto, nei suoi termini, il poeta francese che è sinonimo di raffinatezza decadente, di ermeticismo⁷⁶ aristocratico eccetera, insomma Mallarmé, aveva splendidamente inteso: "Il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique" – "Alla ricerca mentale sono aperte solo due vie, dove la nostra esigenza è a un bivio; cioè l'estetica e l'economia politica"]. Quest'ultima può assumere – e tuttavia assume – sostanzialmente tre posizioni: la prima è della *separazione* (l'arte che si separa dalle altre forme del discorso socioculturale); ed è la *posizione estetistica*⁷⁷. La seconda è quella del *modello profetico*, ipotesi di superamento delle contraddizioni e divisioni presenti; la terza è quella dell'*anticipo immediato di totalità*, quando arte e letteratura si propongono di scomparire in una totalità immediata di esperienza e comunicazione. La prima posizione corrisponde alla tradizione moderna del *simbolismo*; la seconda alle varie forme di distruzione e ricomposizione del linguaggi, di tipo *espressionistico*; la terza corrisponde, *lato sensu*, a quel che si è convenuto chiamare *surrealismo*.

A questo punto si intende *perché* e *in quali limiti* i poeti che abbiamo interpretati hanno qualcosa da dirci ancora e direttamente: essi non vollero *più* (o non poterono *più*) esprimersi nei termini di una solitudine protetta e non vollero *ancora* proporsi di scomparire nell'immediatezza del circolo esperienza-comunicazione.

Per questi due rifiuti essi rappresentano, pur nei loro limiti e nella loro infelicità, una condizione che è ancora nostra. La sentiamo presente, con le sue contraddizioni, nei loro momenti migliori e ne è la vera ragione, l'ispirazione più certa.

Franco Fortini
maggio 1973

⁷⁶ Sic.

⁷⁷ Sic.

ANNO ACCADEMICO 1973-1974

Studio dell'opera di Erich Auerbach *Mimesis*. *Il realismo nella letteratura occidentale*

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1973-1974 è conservato presso l'AFF nella scatola XXXIX, cartella 3. Copia di alcuni di questi materiali è presente anche nella scatola XL, cartella 12.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

- 1.I Introduzione al corso, 12 novembre 1973: otto fogli dattiloscritti solo sul recto numerati in alto a destra con correzioni e note manoscritte. Una priva versione di questo testo di trova nello Zibaldone (AFF, 28, pp. 222 e sg.).
2. Introduzione al corso, 12 novembre 1973: fotocopia del documento 1.
- 3.II Dispense del corso: sei fogli manoscritti solo sul recto in orizzontale su due colonne numerati in alto a destra e due fogli dattiloscritti che nel contenuto e nella numerazione continuano i precedenti. Di questi fogli dattiloscritti è poi presente una copia in carta carbone.
- 4.III Seconda parte del corso di Storia della critica letteraria, a.a. 1973-74: cinque fogli manoscritti solo sul recto in orizzontale in due colonne numerati in alto a destra da 2.1 a 2. 5 e quattro fogli dattiloscritti solo sul recto con aggiunte e correzioni autografe numerati da 2.6 a 2.9 che proseguono il discorso dei fogli manoscritti.
- 5.IV Appunti per il corso di Storia della Critica Letteraria: due fogli dattiloscritti solo sul recto. La prima è numerata in alto a destra col numero 1, la seconda riporta un asterisco a penna. Seguono altri due fogli, copia dei primi due a carta carbone.

Franco Fortini

Lorenzo Tommasini, Scuola Normale of Pisa, Italy, lorenzo.tommasini@sns.it, 0000-0003-0328-8380

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Franco Fortini, *Corsi universitari*, edited by Lorenzo Tommasini, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0202-2, DOI 10.36253/979-12-215-0202-2

- 6.V Appunti sulla dimensione del tempo: due pagine formato A5 manoscritte solo sul recto. La seconda è numerata in alto a destra col numero 2. Sono riconoscibili due penne. La seconda comincia da «Alcune delle osservazioni» e prosegue fino alla fine della seconda pagina.
- 7.VI Foglio di dispensa con le «*Conclusioni sul capitolo ultimo del secondo volume dello Auerbach*»: un foglio manoscritto solo sul recto in orizzontale su due colonne.
- 8.VII Conclusioni del corso: due fogli dattiloscritti solo sul recto (copia con carta carbone).
9. Programma d'esame per l'a.a.1973-74: due fogli dattiloscritti.
10. Argomenti dell'esame: un foglio dattiloscritto.
11. Schema riassuntivo del primo volume di Mimesis: due fogli dattiloscritti.
12. Proposte per l'esame di Storia della critica: fotocopia di un foglio dattiloscritto.

I. DOCUMENTO 1

Franco Fortini Storia della critica letteraria / A. a. 1973-74

Introduzione al corso, 12 novembre 1973

I.

Due anni or sono, iniziando in questa università il corso di Storia della Critica Letteraria e svolgendo alcune considerazioni sulla condizione reale di questa disciplina fu facile rilevare l'incertezza dei suoi confini e le ambiguità della stessa nozione di "critica". Che cosa sia e che uso fare della letteratura è ricercato e studiato da varie discipline, quali la linguistica, la semiologia, l'estetica, l'antropologia culturale. Queste ricerche, se unificate nelle loro premesse o dal loro oggetto, prendono nome – presso talune culture – di *Poetica* (soprattutto nelle culture slave) o, più spesso, di *Teoria della Letteratura*. Ebbene, nella misura in cui occuparsi della critica letteraria non può evitare di occuparsi anche dei principi e dei metodi della critica stessa, la teoria della letteratura tende a sovrapporsi – come premessa – o a disegnarci – come filigrana – nella storia della critica. Già questo ci dice che nella critica letteraria (indipendentemente dalle intenzioni dichiarate del critico) tende a prevalere ora la dichiarazione ora l'applicazione di criteri e metodi. È possibile osservare le scritture critiche per quello che ci dicono sulla letteratura in generale e sui modi di osservarla, consumarla e studiarla o invece per il giudizio che pronunciano e per l'interpretazione che porgono. E questo è già un criterio di classificazione della critica letteraria. Ma l'incertezza dei confini – che può utilmente condurre a separare, per motivi pratici, l'insegnamento di storia della critica da quello di teoria e metodologia della letteratura – corrisponde a due momenti sempre compresenti nella concreta attività critica e nella sua storia. Detto molto semplicemente, alla critica si chiede se un'opera è

bella o brutta, valida o non valida, vera o falsa; ma si chiede anche *perché* lo è; si vogliono conoscere tanto i giudizi quanto il criterio che li determina.

Ma più che ricordare ora quali siano le specie fondamentali di critica letteraria – per questo lo studente farà bene a riferirsi a qualche sommario storico¹ prima di approfondire l'argomento – ci serve ora brevemente accennare alle *forme* nella quali la critica si esprime. E una fenomenologia della critica è inevitabilmente una sociologia della critica, ossia una descrizione – anche estremamente sommaria, come quella che qui daremo – dei modi e dei luoghi nei quali l'attività che chiamiamo critica letteraria concretamente viene esercitata. E cominciamo col rammentare che qualsiasi lettura o consumo di un'opera è anche un atto critico, elementare quanto si vuole: perché interpreta un messaggio, lo riceve e ricevendolo lo valuta.

La critica implicita del lettore e dell'ascoltatore si fa spesso *opinione*; è la critica indiretta, quella data dalle preferenze, dalle presenze, dalle tirature, dalle cifre delle copie vendute, dalle conversazioni. Si passa poi alla critica delle opinioni qualificate, importantissima questa, dei circoli più o meno ristretti, delle *côteries* letterarie, critica che implica e determina quella delle scelte e delle decisioni editoriali. Passando alle forme scritte, vanno ricordati i *giudizi di lettura* degli specialisti delle case editrici e dei giudici dei premi letterari, i *testi di propaganda* e pubblicità che compaiono sui bollettini degli editori, le *recensioni* dei quotidiani, dei periodici, le *rubriche* della radio e della televisione che trattano di libri antichi o moderni. Un campo rilevantissimo (per quantità di pubblico raggiunto dal giudizio e dalla scelta critica) è quello del *libro scolastico*; fin dai libri lettura delle elementari e fino ai manuali delle medie superiori, i curatori esercitano il giudizio critico non fosse che con la scelta e la antologizzazione. Vera e propria critica è anche quella delle *introduzioni e delle note*, spesso rilevanti forme di analisi. Grande importanza pratica hanno poi le forme di critica particolarmente consolidate e durevoli nel tempo: quelle dei *repertori*, delle *enciclopedie* di ogni dimensione, delle *opere di consultazione*. La critica è poi esercitata dalle *riviste* che si occupano delle novità letterarie (la cosiddetta "critica militante") e da quelle specialistiche, che ospitano saggi e studi di letteratura italiana o

¹ Le indicazioni bibliografiche saranno fornite di volta in volta durante il corso. Lo studente tenga tuttavia presente l'opportunità di familiarizzarsi con alcuni strumenti di lavoro, come – in particolare – *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni (La Nuova Italia, Firenze, 1970, 6ª edizione, molto utile per la preparazione ai concorsi per l'insegnamento; e, naturalmente, con i manuali della serie edita da Mazonari, Milano, in consultazione in biblioteca). Per un primo elementarissimo orientamento, al livello di voce di enciclopedia, si veda la voce "critica" in Franco Fortini, *Ventiquattro voci*, Saggiatore, Milano 1968, pp. 149-164. Ancora molto utili i capp. IV e V della prima parte di *Teoria e metodologia dello studio letterario*, New York, 1942, trad. it. 1956, il Mulino, Bologna, di René Wellek e Austin Warren. Opera di vaste proporzioni e di alto valore, della quale si consiglia la consultazione (soprattutto per la storia della critica letteraria non italiana) è quella, in più volumi, di René Wellek, *History of modern criticism*, in italiano presso la Casa Editrice il Mulino, Bologna. Una ottima e concisa esposizione della critica italiana del nostro secolo è quella di Luigi Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Garzanti, Milano, 1969. {n.d.F.}

straniera, antica o moderna. Di qui si passa ad altre forme di critica, quelle che potremmo chiamare *scientifiche* o *universitarie*: vi fanno parte la cura filologica di date edizioni di opere letterarie, la pubblicazione di storie letterarie o di opere monografiche o collettanee di saggistica critica, la presentazione di memorie scientifiche o di comunicazioni a congressi, la preparazione di corsi e di seminari universitari. A loro volta, questi livelli di elevata specializzazione e qualificazione reagiscono su tutti gli altri livelli. Non di rado lo studioso che esercita professionalmente l'attività critica come ricercatore nel campo di questa o quella letteratura è anche collaboratore di un giornale o periodico, è consulente di una casa editrice o direttore di una collezione di classici commentati. Attraverso gli allievi, taluni schemi critici si diffondono largamente e rapidamente nella scuola secondaria. Quel che, a proposito della "Divina Commedia" o dei "Canti" leopardiani è rimasto nella mente dell'adulto che fu studente di scuole medie superiori, è stato filtrato, molto probabilmente, dagli scritti critici di Benedetto Croce o di Gianfranco Contini o di altro studioso eminente, attraverso un loro discepolo poi docente universitario e da questo si è trasmesso al professore di scuola media che, a suo tempo, lesse e commentò in classe il canto di Francesca o quello del "Pastore Errante". Si tratta di una circolazione di criteri e giudizi che spesso entra in confluenza o in conflitto con altre correnti o canali, quali, ad esempio, il sistema di valutazioni che taluno riceve dalla propria cerchia culturale, dal giornale quotidiano, dal gruppo di amici, dall'ambiente di lavoro.

Questo sommario è sufficiente a far comprendere la rilevanza dell'attività critica tanto come produzione intellettuale scientifica quanto come strumento di riproduzione ideologica di un ceto – il ceto insegnante – destinato di fatto a trasmettere in uno dei suoi aspetti un sistema di valori e di criteri; sia finalmente nella cosiddetta industria della cultura. Le ricerche e gli studi di storia della critica sconfinano nella storia del costume e delle idee per quanto è della loro dimensione sociologica mentre rientrano in quella della letteratura nella misura in cui un testo critico è pur un fatto di scrittura e gode dello stesso statuto di testi tradizionalmente ritenuti "creativi". Percorrere la fortuna dell'Ariosto nel secolo XIX, studiare i giudizi letterari di Lenin, analizzare le scelte e i criteri critici con i quali è stata compilata, che so, la *Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, accertare i mutamenti di prospettiva intervenuti durante gli ultimi venticinque anni nei criteri di antologizzazione della letteratura italiana a uso dei licei; ecco altrettanti esempi dell'oggetto possibile di ricerche nel campo della storia della critica letteraria.

Con questo abbiamo presentato, seppure in modo sommario e parziale, uno stato di fatto. E di proposito, per non cedere ad una facilità di dubbio gusto, non si è voluto insistere sugli aspetti deteriori, ridicoli o ripugnanti della ripetizione della fatua e interessata moltiplicazione di carta stampata. Non è tuttavia possibile sfuggire ad una domanda: *a che cosa e a chi serve lo studio della critica letteraria, considerando che questo studio è oggetto di un corso universitario?*

Più di una risposta è possibile intendere intorno a noi. Escludiamo subito come non degna di considerazione la risposta ingenua della immediatezza che nega ogni utilità alla storia della critica perché la nega alla critica stessa, nella

quale vedrebbe soltanto un impedimento alla pura fruizione dei valori artistici o poetici. Ci imbattiamo subito dopo in una risposta che potremmo chiamare ufficiale, quella che viene pronunciata a proposito di ogni ramo o aspetto del sapere. Essa dice, in sostanza, che il sapere, inteso come verità o come approssimazione alla verità è, come la virtù, premio a <se> stesso. L'università – questa è almeno la sua legittimazione ideale e risale al pensiero tedesco dell'età romantica – sarebbe la suprema istituzione che promuove ed attua la ricerca scientifica del vero e la sua trasmissione. Di qui l'idea – di eredità illuministica e idealistica – che il sapere non patisca discontinuità, interruzioni o lacune se non per fattori negativi di distruzione e barbarie. L'accumulazione dei dati, il ripensamento perpetuo del già pensato, l'apprestamento di strumenti sempre più sottili, la cooperazione fra le discipline; tutto questo giustifica, in nome della unità e dello sviluppo dello Spirito per le filosofie idealistiche, ovvero – per la tradizione empirista e pragmatista – in nome del progresso globale dell'umanità, quel modello di legittimazione del sapere che è tuttora vigente nel nostro ordine di studi superiori.

All'estremo opposto si situa la risposta che nega radicalmente ogni valore a *questo* tipo di trasmissione del sapere: lo studio universitario servirebbe solo, in questo caso, alla conquista di un brevetto, di un documento – la laurea – che consenta la sopravvivenza.

Il tema della legittimità dello studio della storia della critica letteraria diviene immediatamente un tema di interpretazione politico-ideologica della nostra condizione. E l'avvio del corso, quello che un tempo si diceva la “prolusione” si porta su di un terreno comune a tutte le discipline.

Fra quei due estremi si situano numerose altre posizioni; ognuna delle quali, in sostanza, si pronuncia sull'interrogativo maggiore del nostro tempo: può la società nella quale viviamo procedere senza rotture ossia senza salti e, in definitiva, senza perdite? Quale atteggiamento assumere di fronte al tema della tradizione e della eredità?

Quando diciamo “può” o “non può” si sottintende che una società sopravvive sempre ma che “procedere” significa verificare continuamente i propri strumenti intellettuali e la propria condizione nella società e quindi non accettare la passività ripetitiva, l'eredità passiva.

È evidente che qualsiasi precisazione su questi problemi andrebbe molto al di là delle possibilità del nostro discorso. Ci dobbiamo quindi limitare ad affermare che la domanda sulle ragioni ultime del nostro essere qui e di qui parlare, non potrà non accompagnare tutto il nostro discorso ulteriore. Anzi, che la impossibilità di dare, di quelle ragioni, una spiegazione univoca deve presiedere ogni momento del nostro rapporto di insegnamento e studio.

Il quale sarà certamente l'esito di un compromesso. Infatti, per un verso non c'è dubbio che senza un sapere e – nel caso nostro – senza il sapere che ci viene dalla storia della critica letteraria sarebbe impossibile avere una idea non falsa di quel che ha voluto dire, nell'Europa della grande civiltà borghese – nella cui ombra e luce tuttavia viviamo – la riflessione sull'uso letterario del linguaggio ossia su una delle fondamentali forme di comunicazione simbolica di cui l'uomo sia capace. Ma d'altra parte non ci sarà assolutamente possibile evitare di

confrontare quel che verremo studiando con le esigenze della maggioranza degli studenti e con quelle generali della società e del periodo storico nel quale viviamo. Non dimenticheremo che la maggioranza degli studenti della facoltà di lettere è destinata all'insegnamento secondario. I corsi universitari debbono quindi tener presente che cosa può essere loro utile, anche al di là del sapere richiesto dalla tradizione dei concorsi, per trasmettere strumenti intellettuali capaci di contribuire ad una migliore comprensione del mondo.

Esiste certamente una contraddizione fra il bisogno di ottimizzare il rapporto fra ore di lezione, ore di studio, esame e votazione di laurea e il bisogno di apprendere il meglio nel modo migliore e quindi anche di ricevere e di trasmettere nella autenticità e non nella falsità. Ora crediamo che non sia possibile senza degradazione di se stessi o, diciamo, senza anticipato tradimento delle più autentiche esigenze del futuro, fare dello studio di questa, come di ogni altra disciplina, un semplice strumento; ma crediamo anche che, senza ipocrisia, non si possa dare a intendere a noi stessi e agli altri che sia possibile un disinteressato amore del sapere. Per questo dobbiamo rimanere esposti alla contraddizione, conoscere che il pane del sapere è un pane metaforico ma anche pretendere che sazi i corpi come vero pane. È un compito impossibile e necessario e io vi invito ad assumere questa contraddizione senza passaggi facilitanti. Non è una impresa rivoluzionaria, ma può esserne il preannuncio, può contribuire alla sua preparazione. Intorno a questo corso c'è dunque posto tanto per chi pensa di poter lavorare, approfondire, procedere di acquisizione in acquisizione e di sapere in sapere, quanto di chi vi scorge appena un esame da allineare sul libretto e da lasciarsi dietro le spalle. Ma a condizione che i primi sappiano dell'esigenze e delle ragioni dei secondi e viceversa; e io di quelle di tutti e due e finalmente della loro inseparabilità.

Per questo – anche rifacendomi alla esperienza di insegnamento degli scorsi anni – ho ritenuto di dover seguire un criterio molto semplice e, almeno in apparenza, modesto: *provare a leggere insieme un testo critico, con la stessa calma e accuratezza con la quale leggeremmo un'opera di poesia.*

II.

A questo fine abbiamo scelto un'opera largamente nota, di uno studioso tedesco che è stato un tipico rappresentante d'una grande tradizione filologica e storica e che in questa, come in altre sue opere, attua la congiunzione di un metodo di interpretazione critica che si deve chiamare "stilistico" con uno di carattere "sociologico". *Mimesis*, come vedremo, si situa all'incrocio di molteplici correnti del pensiero contemporaneo. Il suo metodo non è quello delle più recenti ricerche pur non essendone troppo remoto²!

² I riferimenti alla bibliografia e all'opera di Erich Auerbach si trovano nella prefazione di A. Roncaglia ma, in sintesi, si vedano anche a p. 213 del I° vol. del *Dizionario Universale della letteratura contemporanea*, edito da Mondadori, Milano, 1959, in consultazione presso la

Mimesis si propone di percorrere, su campioni di opere letterarie prelevati dallo sterminato *corpus* delle letterature dell'occidente europeo (in pratica limitandosi ad autori della tarda romanità e del medioevo latino, dell'antica e moderna letteratura di lingua francese e italiana, e di singoli autori rispettivamente spagnuoli, inglesi e tedeschi) *la storia dei modi di rappresentazione della cosiddetta "realtà"*. Per questo il sottotitolo, che in italiano fa riferimento ad una nozione astratta (il "realismo"), nello originale tedesco suona invece "la realtà rappresentata (*Dargestellte Wirklichkeit*) nella letteratura occidentale". Una simile impresa ha potuto essere compiuta solo da uno studioso che non aveva dubbi sulla fondatezza e sulla continuità della tradizione culturale cui apparteneva; tanto da poter procedere per campioni, metodo che implica la certezza della disponibilità perpetua della totalità dalla quale i campioni si prelevano. Ed è per noi abbastanza impressionante che l'opera sia stata composta a Costantinopoli da Auerbach faggiasco dalla Germania per ragioni di razza, nel pieno della guerra nazista; ossia nel pieno di una grande crisi storica che era destinata a far perdere definitivamente all'Europa il primato politico e civile nel mondo e quasi dall'estremo orlo della stessa Europa, dove essa si salda all'Asia. È un'opera che è, nello stesso tempo, una orgogliosa certezza di durata e un cenno di addio.

Il primo capitolo deve essere considerato una sorta di introduzione generale; è mio proposito darne una sistematica interpretazione e lettura, estendendo, secondo l'occasione, il discorso fin dove sembrerà opportuno. È molto importante che gli studenti si rendano conto della necessità – almeno per quanto è dell'insegnamento di questa disciplina – di non risparmiare sul tempo. Uno dei modi di combattere la giusta battaglia contro gli aspetti peggiori del mondo moderno è appunto quello di resistere alla fretta. Mi si dirà che questo tende oggettivamente a privilegiare i già privilegiati, coloro che hanno come si suol dire, tempo da perdere; e a danneggiare coloro che hanno invece come meta immediata di dare il maggior numero di esami e di laurearsi. Non sta a me, qui e ora, esaminare meglio questa esigenza. Mi richiamo a quanto poco fa è stato detto, sulla contraddittorietà inevitabile di qualsiasi nostra scelta, in questa fase della nostra società. Abbiamo motivo di credere che quella che abbiamo chiamato assenza di fretta possa essere esercitata anche all'interno del normale orario delle lezioni. Ma evidentemente il normale orario delle lezioni e delle esercitazioni riceve il suo respiro dalle letture e dalle ricerche che vengono compiute al di fuori di quelle. Faccio qui esplicito appello agli studenti del secondo e terzo anno perché aiutino quelli del primo; non per questa specifica disciplina ma perché la giornata di lavoro universitario sia resa più fruttuosa.

Biblioteca della Facoltà. Riservandoci di dare in proseguo di tempo le necessarie indicazioni delle altre opere di Auerbach tradotte in italiano, segnaliamo intanto che gli *Epilogomena* (ossia "riflessioni" e "addizioni") *zu Mimesis*, pubblicate dall'Auerbach in "Romanische Forschungen", 65, 1953, 1-18, così rilevanti per intendere *Mimesis*, si leggono oggi nel volume (di Erich Auerbach), *Da Montaigne a Proust*, Garzanti, Milano, 1973. {n.d.F. – Una copia di questo volume è presente nella biblioteca di Fortini conservata presso la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena}

I diciannove capitoli di cui il libro, oltre al primo e ad una conclusione, si compone corrispondono ad altrettanti saggi su autori e testi diversi. I testi sono riportati nella lingua originale e seguiti da traduzione; non di rado, nel corso del saggio, si leggono citazioni, anche lunghe, del medesimo o di altri autori. I primi due autori sono i latini Petronio e Ammiano Marcellino, seguiti dal gallo-cristiano Gregorio di Tours, del quinto secolo. Seguono tre testi in antico francese, un capitolo che analizza il canto di Farinata e uno dedicato ad una novella del Boccaccio. Tre saggi studiano testi in lingua francese del Quattro e del Cinquecento (una cronaca, una pagina di Rabelais e una di Montaigne). Segue lo studio su di un passo dell' Enrico IV, parte seconda di Shakespeare, quello su di un passo del cap. 10 parte 2^a del Chisciotte di Miguel de Cervantes. Poi si ha la lettura d'una pagina dai *Caratteri* di La Bruyère, (che comporta anche quella di passi di Molière e di Racine) e il capitolo XVI, che interpreta un passo della *Storia di Manon Lescaut e del cavaliere Des Grieux* di Prévost. Unico autore tedesco qui considerato è Schiller, con una scena della *Luise Millerin*. L'Ottocento è rappresentato da uno studio su *Il Rosso e il Nero* di Stendhal e dalla introduzione al romanzo *Germinie Lacerteux* dei fratelli Goncourt. Chiude l'opera l'analisi di una pagina del romanzo della scrittrice inglese Virginia Woolf, *Gita al faro*, pubblicato nel 1927, che implica citazioni ed analisi riferite all'opera di Proust e considerazioni generali sul romanzo contemporaneo.

Un libro come questo suppone una mole di letture ed una conoscenza, almeno approssimativa, dello svolgimento delle letterature europee. Questo faceva parte del bagaglio medio di uno studente di lettere di Marburg o di Heidelberg, di Tübingen, di Lipsia ma anche di Parigi o di Mosca quaranta o cinquanta anni fa. Né la prima né la seconda di queste possibilità viene oggi data agli studenti delle nostre scuole medie. Non dimentichiamo che non era così ancora quaranta o trenta anni fa: non soltanto i figli della borghesia media ma anche quelli della piccola borghesia provinciale e di quei pochi figli dei ceti artigiani o operai che frequentavano gli studi secondari avevano ereditato dallo scorso secolo un canone di letture di base, delle quali non si privava la persona mediamente colta e che rappresentavano il nesso, di eredità risorgimentale fra la borghesia avanzata e il proletariato emancipato. Erano, in sostanza, i classici letterari dell'Europa: Molière, Balzac, Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Hugo, Zola per la Francia; Shakespeare, De Foe, Shelley, Dickens, Thackeray, Melville, Whitman, per quella anglosassone; Goethe, Schiller, Heine, Nietzsche, Mann per quella tedesca; Puškin, Gogol', Lermontov, Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij, Čechov, Gor'kij per la letteratura russa; Cervantes, Calderon, Machado per la spagnola; Ibsen e Strindberg per le scandinave. Quando chi vi parla era ragazzo a livello piccolo borghese e artigianale le famiglie avevano letto l'*Amleto*, i *Miserabili*, i *Fratelli Karamazov*. Oggi, caduto quel canone, non si forma più, nei giovani fra i quindici e i diciotto anni, un corpo di letture altrettanto organiche. Va detto che, naturalmente, il fenomeno non è solo negativo, come vedremo altra volta. Ma il risultato si è che un libro come *Mimesis*, costruito sulla scelta di esigui campioni, rischia di sconcertare se non di respingere; o, e sarebbe peggio, di ridurre l'attenzione al solo frammento. Mentre è chiaro che è necessario estendere le letture all'opera intera da cui il

frammento è tolto e, al limite, ad altre opere dell'autore o dell'epoca considerata. Ma questo, ci si obietterà, viene a togliere troppo tempo a chi voglia seriamente studiare e prepararsi agli esami. Rispondere, che la scelta di un testo come *Mimesis* vuole dare non più che l'esempio di una serie di cerchi concentrici che si allargano sempre più, invadono i campi propri di altre discipline, propongono sempre più ampie totalizzazioni, aprono a ricerche, curiosità, riflessioni che un corso più limitato non introdurrebbe. È un libro largamente aperto.

Se insisto sulla opportunità di ampie letture di testi a integrazione del corso [ma, più in genere, a fondamento di una laurea in filologia moderna] ciò è perché la storia della critica induce facilmente proprio a quel vizio profondo della nostra cultura che abbiamo messo in evidenza quando abbiamo accennato alla fenomenologia schematica delle attività critiche: ossia a leggere e scrivere di critica piuttosto che a prendere un contatto diretto con i testi. È esperienza comune quella di incontrare studenti e studiosi, docenti e discenti, aggiornati alle più recenti metodologie critiche, che spesso antepongono la letteratura critica alla conoscenza dei testi. Purtroppo conosciamo molti giovani avventurieri o avventurosi che imparano i gerghi e i dialetti della critica ma che non hanno tempo per una lettura, come una volta si diceva, disinteressata dei testi letterari.

Per quanto è dei consigli per organizzare il corso, si ritiene che – indipendentemente dalla probabile impossibilità di svolgere in questo anno accademico tutto quanto intenderemmo fare – *lo studente che voglia seguire il corso medesimo e presentarsi all'esame debba leggersi al più presto e per intero l'opera di Auerbach che abbiamo scelta. Dovrà essere, all'esame, in condizione di renderne conto, ossia di comprendere ed esporre le argomentazioni dell'autore, e i testi che analizza.* Si propone di formare dei gruppi di studio, di non più di tre, quattro studenti, ognuno dei quali prenda in particolare considerazione un capitolo dell'opera; e lo intenda in ogni sua parte, lo riassume, ne manifesti le connessioni con le altre parti dell'opera, con le altre opere dell'Auerbach, estenda la lettura al di là dei passi citati, ricollocandoli nel contesto originale, leggendo per intero l'opera da cui vengono o antologie del periodo considerato nonché testi critici che ad Auerbach si integrino o si oppongano. *Questo lavoro dovrà riescire alla compilazione di uno scritto.* Lo scritto verrà riprodotto e distribuito fra gli studenti perché possa seguire una discussione in sede di seminario. In pratica si cercherà di ridurre al minimo le lezioni a una sola voce e a promuovere il dialogo. Per questo è necessario che gli studenti comincino subito a leggere il testo dell'Auerbach, già fin d'ora indirizzandosi verso quelle parti che più possono interessarli. *La partecipazione al gruppo di ricerca, la compilazione del testo e la presenza attiva ai seminari è già l'esame.* L'esame, nella sessione estiva e autunnale, per chi abbia operato nei gruppi di ricerca, non sarà che una conversazione sul lavoro svolto in comune. Sia chiaro che questo implica anche la lettura degli studi altrui e partecipazione ai loro risultati.

Naturalmente nella scelta e nella distribuzione dei capitoli che si intendono studiare ha la sua importanza la conoscenza delle lingue originali dei testi esaminati dallo Auerbach. I primi tre capitoli, ad esempio, sono a consigliarsi a coloro che intendono seguire il corso di laurea in letterature classiche, i due su Dante

e Boccaccio a chi debba dare l'esame di italiano generale, gli ultimi due capitoli a chiunque abbia interesse a una conoscenza della letteratura contemporanea e ai suoi problemi, ossia, così abbiamo ragione di sperare, ai più; chi segue il corso di lingua e letteratura spagnuola potrà occuparsi del capitolo sul Chisciotte.

Per quanto siano previste delle difficoltà, abbiamo già provveduto a chiedere ai docenti di filologia romanza, di letteratura italiana e spagnuola di volerci sovvenire delle loro conoscenze e dedicarci qualche ora. Questo ci consente di toccare un punto rilevante: l'opportunità, per quanto è della disponibilità di libri e di conoscenze, di fare "di necessità virtù". Occorre che ognuno di voi prenda delle iniziative né creda di potere passivamente aspettarsi dalle lezioni universitarie un cestino di conoscenze. Ci sono, anzitutto, i limiti delle conoscenze di chi insegna. Una larga parte delle letterature di cui l'opera di Auerbach discorre sono, e non potrebbero non essere, terra incognita o mal cognita a chi vi parla. E chi vi parla si ritiene lieto di aver molto da imparare dalle vostre ricerche. C'è poi il problema dei testi. La biblioteca è tuttora sfortunatissima. E, per motivi che è ora inutile esaminare, sarà opportuno, per una buona parte degli autori e delle opere citate dallo Auerbach, cercare di procurare non solo i testi originali ma anche le traduzioni eventualmente disponibili in italiano, energicamente facendola finita – nelle presenti condizioni di bisogno – con i magici rispetti della tradizione accademica che considera le traduzioni qualcosa di quasi innominabile. Sarà necessario che ciascuno, come ho detto, cerchi di procurarsi, *in proprio*, esemplari di certi testi: cosa non impossibile con le attuali numerose edizioni economiche. Per quanto è, almeno, dei testi di età più recenti, diciamo a partire dal secolo XVI, riteniamo che essi debbano far parte della biblioteca minima di ogni persona che sia passata per questi studi.

Il nostro fine non è quello di fornire due qualità di insegnamento, uno per chi abbia maggior tempo, interesse e capacità e uno per chi, per necessità o volontà, non può o non vuole dedicare a questo campo di studi più di un tempo limitato. Cercheremo quindi di non procedere né con la velocità massima né con la minima. Coloro che avessero voglia e capacità per un approfondimento della materia sappiano che saremo, nei limiti delle nostre conoscenze, a loro disposizione. Quelli che hanno già seguito il mio corso lo scorso anno si facciano informatori ad aiuto per quelli che lo seguono per la prima volta.

Franco Fortini

II. DOCUMENTO 3

Franco Fortini, Corso di Storia della critica letteraria. A.A. 1973-74

[Auerbach. *Mimesis*] In greco: Μίμησις (*mímēsi*) in Platone *Mimēsis* (latino tardo, Porfirio). *Mimēsi* (1749, Chambers). In tedesco *Mimēsis*

1. Il titolo dell'opera *Mimēsis* è quello della parola greca con la quale Platone, nel decimo libro della *Repubblica*, indica il processo di imitazione col quale il

Demiurgo riprodurrebbe nella materia della realtà sensibile le idee e quello col quale l'artista e il poeta riproduce la realtà naturale, "copia della copia". *Mimèsi* (latinamente *imitatio*) origina da *mimos*, l'attore che imita con la danza o la mimica facciale, la parola o il canto un altro essere. Il termine è quindi, in origine, relato all'arte drammatica. Gorgia il sofista può avere anticipato l'idea dell'arte come imitazione, affermando che essa è una benefica delusione. Nel 3° libro della Repubblica Platone parla di mimèsi esponendo le sue teorie pedagogiche circa l'educazione dei guerrieri; e la mimèsi, propria dell'arte drammatica, è considerata pericolosa per i giovani. Nel 10° libro si afferma che il poeta, come il pittore, è incapace di elevarsi alla contemplazione dell'idea e che le sue imitazioni non possono essere, in definitiva, se non dannose. Questa dottrina platonica sembra confermata nei libri 2 e 7 delle *Leggi*.

Per Aristotele, nel quarto capitolo della sua *Poetica*, *mimesis* non è la riproduzione della realtà ma la presentazione di "universali", ossia i modi tipici e permanenti di pensare, di sentire e di agire. Per Aristotele, *Mimesis* è nozione prossima a quella di *creazione artistica*. Dalla nozione platonica e da quella aristotelica attraverso i secoli e in particolare attraverso l'età umanistica si viene fino ai giorni nostri (cfr. la nozione di "rispecchiamento" nella estetica di Lukács).

Si veda anche a p. 339 del secondo volume di *Mimesis*, all'inizio della "Conclusione": "L'argomento di questi studi, l'interpretazione della realtà per mezzo della interpretazione letteraria o 'imitazione', mi occupa da lunghissimo tempo, e il punto di partenza fu la questione impostata da Platone nel X libro della *Repubblica*..."

Interrompiamo qui la citazione di Auerbach, perché su queste righe occorrerà ritornare e per ora bastano gli accenni che abbiamo proposto.

2. Il sottotitolo "*Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*" merita qualche osservazione. *Wirklichkeit* è "realtà" "effettualità", "vita reale". "*dargestellte*", dal verbo *stellen*, che vale "porre", "mettere", "collocare", da cui *die Darstellung*, la rappresentazione, la raffigurazione ma anche la descrizione e l'esposizione; *dargestellte* vale rappresentata, raffigurata. La realtà raffigurata nella letteratura occidentale.

3. L'epigrafe "Had we but world enough and time..." ; "Avessimo mondo – ossia spazio – a sufficienza e tempo..." è il primo verso di una nota lirica del poeta inglese Andrew Marvell, 1621-78, intitolata *To his Coy Mistress* ("Alla sua amante segreta"). Il secondo verso suona, in italiano, "questa segreta amante non sarebbe delitto". Marvell fu un umanista e un docente assistente di Milton, si legò alla causa di Cromwell, scrisse satire politiche in difesa delle libertà costituzionali. Le sue poesie furono pubblicate nel 1681, dopo la sua morte. Sembra probabile che il verso citato da Auerbach alluda alle circostanze nelle quali il libro fu scritto; lo spazio e il tempo si restringevano intorno all'autore che – come ha voluto fosse scritto nel retro della pagina sulla quale si legge l'epigrafe – scrisse quest'opera tra il 1942 e il 1945 ossia fra le maggiori vittorie del Nazismo e la sua sconfitta. Marvell fu una coscienza indipendente che dopo la Restaurazione di Carlo II

rifiuta per coerenza politica un incarico a corte e una rendita; anche questo può aver suggerito l'epigrafe ad Auerbach.

4. "I lettori dell'*Odissea* ricordano..." Si noti la tipica confidenza del docente umanista nella cultura media dei suoi lettori. *Odissea* e *Iliade* (ma si aggiungano anche i tragici greci) hanno rappresentato una base comune al tedesco colto, a partire dall'età del classicismo goethiano come lo stesso Auerbach testimonierà dopo poche pagine facendo intervenire, proprio sull'epica omerica, la celebre conversazione epistolare tra Goethe e Schiller.

5. Per la lettura del passo omerico mi servo della traduzione italiana di Rosa Calzecchi-Onesti, ed. Einaudi;

rigo 6-8 La lavanda cui allude Auerbach va considerata come un dovere della ospitalità ma è anche un preciso indice sociale. Auerbach chiama Euricleia³, che noi solitamente identifichiamo come la balia, la nutrice, *die Schaffnerin*, la massaia, con parola che meglio si avvicina all'idea di tenere la gestione e di procacciare, dal verbo *schaffen* che è, appunto, "aver da fare". La lavanda è compito subalterno, come sa chiunque abbia letto il Vangelo, ma, nel caso omerico, che Penelope ne incarichi Euriclea sta ad indicare un particolare intento di onore nei confronti dell'ospite. Cfr. il verso 355 e quanto Odisseo aveva detto ai vv. 343-348.

rigo 28. Anche qui, come nella epigrafe, c'è l'evocazione di "spazio e tempo" (*Raum und Zeit*).

rigo 65. "La tensione" (*Spannung*), qui equivalente a *suspense*⁴, sebbene le due nozioni rispettivamente la conseguenza e la causa. "Suspense" è l'attesa nella quale si viene a trovare lo spettatore o il lettore. Si può avere "sospensione" per incertezza e "sospensione" per anticipazione (si trovano usati entrambi già in Euripide). Si ha "sospensione" ironica quando lo spettatore/lettore anticipa una sorte che per la vittima è inattesa⁵.

rigo 74. "idilliache". Dal greco *eidyllion* (éidos = immagine), piccola immagine, quadretto, è – in origine – una composizione in prosa o in versi che ha per argomento la bellezza pittoresca della campagna e narra una vicenda di felicità agreste. L'idillio è spesso considerato un genere letterario non diviso dal poema pastorale o bucolico: gli idilli di Bione⁶, Mosco e Teocrito (soprattutto questi ultimi) sono stati considerati, nel Rinascimento, i modelli del genere. Mentre il genere "idillio", soprattutto nel suo svolgimento durante i secoli dell'età moderna, non ha caratteri definiti, è rimasto e tuttora vive il significato dell'aggettivo "idillico", detto di testi che rappresentino scene di vita rurale innocente e tran-

³ Sic. In realtà Euriclea.

⁴ Latinamente *sustentatio*. {n.d.F.}

⁵ Dal *Dictionary of World Literature* ed. by Joseph T. Shipley, Philosophical Library, N. Y., 1953. {n.d.F.}

⁶ Si fa riferimento a Bione di Smirne.

quilla; ma soprattutto nel senso di vagheggiamento affettuoso e malinconico di una esistenza di calma e di dolcezza.

rigo 79. Va messa in evidenza la nozione di *digressione*⁷ (in greco *parèkbasīs*). La parola ha il significato corrente di deviazione dal proprio cammino o dall'argomento o dall'ordine di un discorso ed è sinonima di "divagazione". Il suo uso proprio è retorico e – come il suo sinonimo *excursus* – potrebbe essere considerato una parte della orazione, secondo l'antica retorica (Aristotele, Cicerone, Quintiliano). La digressione ha avuto una rilevanza stilistica particolare nelle scritture di tipo comico o immaginoso. Nella nostra letteratura si ricordano le celebri digressioni ariostesche. Molto frequente è la digressione nella narrativa settecentesca e in quella romantica. Nella letteratura contemporanea la digressione è diventata uno stilema importantissimo ed Auerbach ne parlerà nell'ultimo capitolo. Da non confondere con la digressione è la *transizione* che è, nella sostanza, una digressione con la quale si passa ad un altro argomento, tipica del *genus medium*, dello stile mediano (usato nei dialoghi e nelle satire)⁸.

rigo 80. "Crisi". (dal *Diction.* cit. in nota) dal greco *Krínēin*, giudicare, decidere. Il punto nel quale le forze opposte (in un dramma o narrazione) si scontrano per l'ultima volta, muovendo verso il momento decisivo (*climax*).

rigo 83. "Omero non conosce sfondo" (*Hintergrund*). Questa è una affermazione centrale per l'intero capitolo. L'affermazione sembra eccessivamente recisa. Ci sembra che essa dimentichi che lo "sfondo" non è dato solamente da elementi che compaiono simultaneamente alle scene e ai personaggi dominanti ma – nel giro dell'episodio o del canto – da quanto è stato evocato o rappresentato in precedenza. Quando Andromaca accorre alle mura e vede il corpo di Ettore trascinato dai cavalli di Achille, la scena che ha mostrato Achille legare Ettore ucciso al proprio carro costituisce il precedente psicologico del lettore; si ha, per così dire, uno sfondo temporale più che spaziale. Nell'episodio qui considerato, Penelope è presente, sebbene silenziosa, alla scena della lavanda (cfr. vv. 476-77) e ne costituisce lo sfondo. È nostra impressione che qui Auerbach sia stato un po' troppo influenzato dalle somiglianze con la pittura vascolare. L'affermazione va quindi accettata ma con qualche limitazione. Altrettanto eccessivo è quanto si legge alla riga 91: la vecchia Euriclea, nel corso della digressione, scompare dalla scena ma per scomparire dall'animo dell'ascoltatore bisognerebbe che egli non si fosse reso conto che è la medesima Euriclea del verso 401 che pone sulle ginocchia del nonno materno Autolico il neonato Odisseo. Molto più vero è quanto invece si dirà al rigo 183, quando si afferma che lo stile omerico col suo "continuo andare innanzi e ritornare" dovrebbe creare l'impressione di una prospettiva spaziale e temporale; ma che non la crea affatto. La conferma la troviamo proprio nell'episodio citato: tra il v. 393 ("la cicatrice conobbe") e il

⁷ In realtà il termine si trova alla riga 78.

⁸ Leo Spitzer, "La 'transizione' in La Fontaine, p. 161, in *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, 1954. {n.d.f.}

v. 400, si passa dall'imperfetto della vicenda nel palazzo di Itaca al passato remoto dell'episodio di caccia e da questo al trapassato remoto della deposizione del neonato sulle ginocchia dell'avo; e, poco dopo, (vv. 410-413) con altrettanta velocità trascorrono gli anni tra la promessa di Autolico e l'arrivo del nipote ormai in età da poter andare a caccia di cinghiali. Non si ha quindi *prospettiva* temporale ma solo temporale *sequenza* come, appunto, nelle pitture vascolari (e negli *scrolls* della antica pittura cinese).

Rigo 92. "Goethe e Schiller". La celebre corrispondenza suole fornire frequenti punti di riferimento alla critica letteraria di lingua tedesca, come quella che è uno dei luoghi più alti della cultura europea tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo⁹. Va anche soggiunto che, nelle righe precedenti, la nozione di "idillico" implicava anche un riferimento ad alcune pagine di Schiller sull'"idillio" che si trovano nel suo celebre e splendido saggio "*Della poesia ingenua e sentimentale*", scritto solo due anni prima della data del carteggio e quindi nel 1795.

L'amicizia tra Goethe e Schiller, e il loro carteggio, ebbero inizio dopo che Schiller – che da ben sette anni era a Weimar senza che Goethe lo avesse ammezzo alla sua amicizia – ebbe invitato il quarantacinquenne Goethe a collaborare alla rivista letteraria *Die Horen* (Le ore) con una lettera del 13 giugno 1794. Un mese più tardi, a Jena, nella notte sul 20 luglio, una memorabile conversazione fra i due fu all'origine di undici e più anni di scambio intellettuale fervidissimo. Le lettere cui Auerbach fa riferimento sono di quasi tre anni più tarde; esse sono scritte nei giorni in cui l'armata della Sambre et Meuse, comandata dal generale Hoche¹⁰, ha passato il Reno (16 e 18 aprile) ed è davanti a Francoforte. Ma il giorno 18 Bonaparte firma a Leoben i preliminari di pace, già di Campoformio; e, preoccupato dalla impressione disonorevole per la Francia, che il mercato di Venezia avrebbe potuto generare tra gli amici della rivoluzione, spedisce in Germania dei corrieri che annuncino la pace, prima ancora che essa sia nota al Direttorio. Goethe dà notizia della pace a Schiller una settimana più tardi, il 26 aprile. In quella settimana, le lettere parlano di Omero. Se abbiamo letto tutto il primo capitolo di Auerbach, si comprenderà che forse l'idea della contrapposizione dello stile omerico e di quello biblico – chiave di tutta *Mimesis* – è stata, come dire?, consacrata dalle righe goethiane del terzo capoverso della lettera del 19 aprile, dove si parla del "duplice studio" della *Einleitung ins alte Testament* (Introduzione all'Antico Testamento) di Eichhorn e dei *Prolegomena ad Homerum*

⁹ «L'estetica classica di Schiller e Goethe ha commosso per tutto un secolo gli animi dei tedeschi, è stata in parte dominante ed è ancora meritevole di studio accademico» (Richard Friedenthal, *Goethe*, 1963, trad. ital, Milano, Mursia, 1966, p. 329). Ma si legga il classico saggio György Lukács, *Il carteggio tra Goethe e Schiller* (1934) in *Goethe e il suo tempo*, trad. it., Mondadori, Milano, 1949, pp. 85-132. Una traduzione italiana di un terzo circa della corrispondenza Goethe-Schiller si legge a cura di A. Santangelo: G.-S., *Carteggio*, Einaudi, Torino, 1946. Le lettere cui Auerbach si riferisce sono alle pp. 137-143. Per "*La poesia ingenua e sentimentale*" si veda F. Schiller, *Saggi estetici*, Utet, Torino, 1951. {n.d.f.}

¹⁰ Louis Lazare Hoche, generale della rivoluzione francese.

del Wolf¹¹, pubblicati due anni prima. Non dimentichiamo che, secondo una tipica caratteristica del genio goethiano, in quel periodo Goethe sta conducendo il suo lavoro proprio in due direzioni apparentemente opposte. I suoi studi biblici gli fanno scrivere – e una settimana prima ne dà notizia a Schiller – un saggio (“Israele nel deserto”) che egli chiama saggio su Mosè e che pubblicherà solo una ventina d’anni più tardi e “nello stesso tempo” (lettera del 15 aprile 1797) lavora assiduamente alla seconda parte del poema epico-idillico *Hermann und Dorothea* (“Ermanno e Dorotea”) che è apertamente ispirato al modello omerico.

riga 94. Il “ritardare” (in tedesco *das Retardierende*) è nella lettera del 19 aprile: “sono epici tutti i motivi ritardanti lo sviluppo dell’azione”. Goethe li distingue dagli *ostacoli* “che appartengono esclusivamente alla poesia drammatica”. Nella risposta (21 aprile) Schiller introduce la nozione di libertà: la “calma esistenza” della rappresentazione epica lascia libero il lettore (nel senso di non determinato) mentre la tensione tragica esercita una coazione e una concentrazione. L’osservazione di Auerbach sulla esistenza di importanti opere epiche (antiche e moderne) che non impiegano affatto la tecnica del ritardare e che “aboliscono la libertà del sentire” non è molto chiara: suppongo alluda ad opere come *La chanson de Roland* o a molti grandi romanzi moderni fondati sulla tensione ad un fine (Dostoevskij, ad esempio). Tutto il tema del *ritardo* rientra in quello delle *inserzioni* o *espansioni* proprie della narrazione, di cui <si> è già parlato a proposito della riga 65. Si tratta di una delle più ardue e dibattute nozioni critiche che hanno attratto soprattutto i formalisti russi¹² e che sono state riprese da quelli francesi. Si legga, a questo fine, una pagina di Roland Barthes su “Distorsione ed espansione del racconto”. [Vedi fotocopia]. È almeno da rilevare che la sostanza delle osservazioni sul “gioco della struttura”, sul “disordine logico che [nella ‘suspense’] viene consumato con angoscia e piacere” si fonda, in Barthes ma non solo in lui (pensiamo a buona parte della critica neoformalista anglosassone di trenta o quarant’anni fa, ad esempio I. A. Richards) su premesse esclusivamente *psicologiche* e quindi, in genere, insufficientemente fondate nella loro storicità. La “suspense” e la distorsione vengono interpretate senza riguardo alla loro dimensione *culturale* cioè *storica*. Non è sufficiente – infatti – porre in evidenza il carattere intellettuale e non solo fisiologico della “suspense”. E bisogna dire che con molta maggiore finezza Auerbach, alla riga 65, aveva accennato alla utilizzazione diametralmente opposta, che il testo omerico faceva, dell’effetto di “ritardamento”: «nei poemi omerici... quanto mira provocare la “tensione”» produce invece «la “distensione”». Detto altrimenti: alla psicologia antistoricistica del moderno francese (che si limita ad intellettualizzare i caratteri fisiologici e neurovegetativi del “ritardo” e della “tensione”) Auerbach oppone giustamente una più ricca ipotesi, anche

¹¹ Friedrich August Wolf (1759-1824) è il filologo tedesco che, con i *Prolegomena ad Homerum*, è considerato uno dei padri della cosiddetta “questione omerica”. Johann Gottfried Eichhorn (1752-1827) è considerato il fondatore della moderna critica del Vecchio Testamento. I tre volumi della sua *Introduzione all’Antico Testamento* apparvero a Lipsia fra il 1780 e il 1783. {n.d.F.}

¹² Per i formalisti russi si veda la scelta omonima a cura di T. Todorov, Torino, 1968. {n.d.F.}

psicologica: e che cioè la lentezza, la distorsione e il ritardo abbiano intenti “distensivi”. Ma neppure Auerbach tocca qui alle¹³ radici storiche del nesso tensione-distensione nella cultura dell’età omerica e alle trasformazioni che, nella storia, quel nesso ha subito. L’interpretazione auerbachiana (che troviamo alla pagina 6, righe 122-125) è singolarmente debole: che cosa sia e su che cosa si fonda questa “necessità” dello stile omerico, in verità non è detto. È chiaro che ci troviamo di fronte ad una delle tipiche domande alle quali può dare risposta solo una indagine molto complessa cui concorrano lo storico, lo psicologo, lo psicanalista, il linguista, l’etnologo. Ci sfugge ad esempio la funzione incantatoria e “sedativa”, probabilmente non lontana da quella propiziatoria delle favole, che la composizione omerica aveva nell’uditorio greco; o il tipo di distanza dal contesto culturale delle sue origini che doveva essere avvertito dal lettore colto dell’età alessandrina per il quale il problema della “tensione” o della “distensione” non si poneva diversamente che ad un moderno lettore di Ariosto o di Shakespeare. La lettura “estetica” che Goethe e Schiller compiono di Omero, attribuendogli di voler rappresentare soltanto «la presenza e l’azione tranquilla delle cose secondo la loro natura» (p. 5, 103-104) è certamente condizionata da una condizione psicologica, vera o da essi supposta, dei loro destinatari (veri o probabili) o, per meglio dire, da una condizione sociologico-culturale (quindi, in via mediata, da porre in relazione con i modi di produzione e di consumo ed i rapporti produttivi, insomma con la sfera generale dei rapporti di classe). In questa, l’esigenza di *suspense* e di distensione aveva acquisito un suo particolare grado, una sua particolare tensione in rapporto ad altri modi della vita emotiva o immaginativa; ed era in relazione a quella, eventualmente in antitesi a quella, che Goethe e Schiller in quel periodo venivano elaborando le loro idee su Omero e sulla idea, appunto, “neoclassica”, della “calma grandezza”. “*Hermann und Dorothea*”, nell’uso dell’esametro epico e nella lentezza della narrazione allude allo stile omerico ma, come ogni allusione, è implicitamente polemica con il livello psicologico medio, con la richiesta culturale media dei destinatari: come chi dicesse “A voi cui la letteratura propone il consumo veloce e la emotività elementare, si conviene invece l’educazione alla calma naturale, al ‘ritardamento’ eccetera”. Occorre appena accennare che ai nostri tempi probabilmente nuove modificazioni nei rapporti di classe e del modo di apprensione del tempo e del suo uso hanno ulteriormente accresciuta la distanza fra il tempo narrativo omerico e il nostro, tanto da determinare un vero e proprio passaggio da uno ad un altro genere letterario, una regressione dell’epica alla fiaba o una lettura frammentaria, della quale d’altra parte, questa di Auerbach è già un esempio.

9.4 Zeus parte per un pranzo presso gli “Etiopi senza macchia” in *Iliade* I, 423; anche Iri (Iride) va dagli Etiopi, in *Iliade*, XXIII, 205 sgg. Poseidone è dagli Etiopi, in *Odissea*, I, 23; ne torna, in *Odissea*, V, 283.

9.31 “Beerseba nel paese dei filistei” o Pozzo del Giuramento è il luogo dove (Genesi 21,31) Abramo e Abimelec si giurano alleanza.

¹³ Sic.

9.37 Ermete alla grotta di Calipso. In *Odissea*, V, vv. 28-147.

10.14 “Il gesto di singolare efficacia” che Auerbach suppone sottinteso al “Eccomi” di Abramo suggerisce di richiamarsi a quanto Bertolt Brecht dice a proposito del linguaggio “gestico” e “gestuale” nello scritto “Sulla musica gestuale”, che è del 1932 (si veda in italiano in “Scritti teatrali”, Torino, Einaudi, 1962, pp. 191-193).

10.37 L’accenno alla aggettivazione (che torna a p. 12, 14) a proposito di “il tuo unico figlio” serve ad accennare la complessa funzione dell’aggettivo, che ha tutta una sua storia.

19.18 L’interpretazione simbolica dei tre giorni è quella che allude ai tre giorni intercorsi fra la morte in croce e la Resurrezione di Gesù.

13.18 Si può obiettare non essere vero che i fenomeni siano, in Omero, egualmente illuminati. Anzitutto una scelta, di fatto, esiste. Ognuno sa che nell’*Iliade* si ha frequentemente un passaggio dalle figure principali alle masse; e le similitudini non possono essere considerate soltanto come inserti, esse servono anche a creare uno sfondo di “normalità” naturalistica alle imprese degli eroi.

14.15 È forse il caso, a questo punto, di rammentare come l’episodio del sacrificio di Abramo abbia trovato non solo innumerevoli interpretazioni figurative ma anche una capitale interpretazione filosofica e teologica, quella di Søren Kierkegaard, in *Timore e tremore* [titolo tedesco *Furcht und Zittern*, trad. it. Comunità, Milano 1946]¹⁴, ossia del pensatore danese che è considerato l’anticipatore del moderno esistenzialismo (Martin Heidegger, Karl Barth, Jean-Paul Sartre). La lettura delle pagine kierkegaardiane consente, fra l’altro, di valutare la profonda diversità della discendenza, *del modo di trasmissione culturale*, dei miti omerici (e, potremmo anche aggiungere, dei miti tragici) e di quelli biblici. Sono infatti innumerevoli le reincarnazioni dei personaggi e degli episodi omerici e di quelli biblici. Ma con questa differenza, ci sembra: che – almeno nella cultura dell’occidente cristiano – non esiste una interpretazione che prescinde dal contenuto palesemente o latentemente religioso della vicenda con la sottintesa continuità fra l’Iddio di Israele e l’Iddio cristiano; mentre l’interpretazione delle favole antiche accetta come puramente convenzionali i caratteri eroici, sovrumani e divini della vicenda. Straordinario tema di storia della cultura occidentale è, appunto, questo processo – nell’età medievale e in quella moderna, manifestandosi nella crisi romantica e nella effimera vittoria di quest’ultima.

14.21 È discutibile che il destino degli eroi omerici sia così chiaramente fissato. Sembra poter affermare che una delle ragioni profonde del fascino dei poemi omerici consista invece e proprio nella imprecisione ed incertezza dei criteri di svolgimento del destino dei personaggi, dato anche il frequente mutare del volere degli dei. Il senso della determinazione assoluta è continuamente aperto a spiragli di iniziativa individuale (caso emblematico è quello di Ulisse). In quanto allo “svegliarsi” degli eroi omerici di cui *sub* 14.21-22, non sembra si possa essere così radicali, considerando l’importanza che la memoria ha sugli eroi omerici

¹⁴ Vedi nota alla pag. sg. {n.d.F.}

(la Telemachia è anche un viaggio tra i ricordi e l'Iliade è una serie impressionante di *flash-back*) e che la "nostalgia" è una chiave del *nòstos* per eccellenza, ossia del viaggio di ritorno, dell'*Odissea*. Anche se, ovviamente, si tratta di una "memoria" ben diversa da quella dei moderni.

14.30 Si legga la narrazione biblica in 2 *Samuele*, 18 e 19.

14.35 Sono i due messaggeri che recano a David, rispettivamente, la notizia della vittoria sui nemici di Davide e quella della morte di Absalom¹⁵ suo figlio.

14.40 Achille invia Patroclo alla tenda di Nestore (vv. 603 sgg di XI, *Iliade*) a prendere informazioni su Macàone ferito. L'assenza di Patroclo si prolunga per tutti i canti XII, XIII, XIV e XV; solo all'inizio del canto XVI (quello nel quale saranno narrate le sue gesta ultime e la sua morte) Patroclo torna alla tenda di Achille.

15.6-11 Nella poesia epica è frequente la rappresentazione in scene successive di avvenimenti contemporanei.

15.12-24. Si veda per questo la interpretazione di G. F. W. Hegel, nella sua *Estetica*, (pubblicata nel 1836-38 dopo la morte del filosofo), ed. it. Feltrinelli, Milano, 1963, p. 1395, che contiene una allusione ad un determinato grado della divisione del lavoro come uno dei motivi della descrittività epica.

15.37

16.24 "... interpreti illuministici". Credo che qui si alluda soprattutto a D'Holbach e a Voltaire.

16.39 L'opposizione "realtà-verità" che qui compare per la prima volta è uno dei cardini fondamentali del discorso di Auerbach. Come vedremo, negli *Epilegomena a Mimesis*, egli ha difeso il proprio diritto a non fornire nessuna rigorosa definizione di *realtà*. Si può dire, a proposito di questa prima antitesi, che *realtà* e *verità* corrispondono, il primo termine, ad una prevalenza – nella rappresentazione verbale di situazioni, sentimenti e vicende – di una pluralità apparente su di una unità latente; ed il secondo, all'inverso. Il "realismo" omerico sembra *sottintendere* quel principio unificatore che è a un tempo l'origine e la meta del "realismo" biblico. È come se, nel primo caso, non esistesse una prospettiva unitaria, un punto unico di fuga e di illuminazione. La "verità" religiosa è questo punto prospettico.

17.15. "È stato promesso". Si tratta evidentemente delle promesse divine rinnovate ai patriarchi e poi ripetute ai profeti.

17.20-18-10 Questo passo decisivo va messo in rapporto con la dottrina medievale dei livelli di lettura e di interpretazione. Il "secondo senso celato" che i testi biblici conterrebbero, la loro "oscurità e reticenza" sembra fondarsi su di una esperienza psichica fondamentale, quella della doppia identità delle cose o, se preferiamo, di *una contraddizione presente e latente in ogni oggetto dell'esperienza*. Sembra probabile che in termini storici tale contraddittorietà debba essere riportata alle fasi animistiche e zoomorfe o alla società totemica e magica; esperienza molto diversa da quella del politeismo dell'età omerica, dove l'identità è

¹⁵ Sic. In realtà Absalom o Assalonne.

stabile in uomini e in dei, tanto che se questi ultimi la mutano e assumono apparenze umane nessuno li riconosce fin quando non decidono, essi, di svelarsi.

17.32 L'“appello ad approfondire” ossia l'appello alla collaborazione del lettore (ai moderni ben noto come una delle forme dell'arte “impegnata” e come uno dei punti capitali della drammaturgia di B. Brecht) è, tra l'altro, conferma della funzione pratica e salvifica della scrittura bibliche. La “incompiutezza” del conglomerato biblico, il suo presentarsi come coacervo di “generi”, la sua irriducibilità a categorie meramente estetiche, sono altrettante allegorie involontarie della dimensione storica che ha la promessa divina e quindi della radicale incompiutezza (e quindi perfettibilità) della vicenda umana. (Per la opposizione fra la visione greca e quella giudaico-cristiana si veda anche Karl Löwith, *Significato e fine della storia* (*Meaning in History*, Chicago 1949), trad. it., Milano, Comunità, 1963).

18.18 “Costituzione universale” è certamente errore di stampa per “costruzione universale”. Nel testo *Weltgeschichtliche Aufbau*, letteralmente “edificazione del punto di vista della storia mondiale”¹⁶.

p. 18/25. “*Metodi di esegesi*”. I metodi di interpretazione della Bibbia nell'età Medievale cercavano di stabilire dei nessi cronologici fra gli eventi maggiori della storia profana (Imperi dei Medi e degli Assiri, assedio di Troia, fondazione di Roma ecc.) e quelli del Vecchio Testamento. Questi nessi si fondavano su di una presunta volontà divina che faceva spesso quelli altrettante “figure” di questi (ad esempio, la fuga di Enea da Troia era vista come parallelo profano dell'uscita degli Ebrei dall'Egitto). Queste indicazioni dell'esegesi biblica erano, come sappiamo, familiari alla cultura dell'Alighieri. Si confronti il saggio “*Figura*” dello Auerbach in *Studi su Dante*, Milano, 1963, p. 174 sgg; in part. pp. 201 e sgg.

p. 18/25-33. Non si può accordare ad Auerbach quanto qui è affermato, nemmeno per i ceti colti dall'età illuministica a quella nostra contemporanea. “Cadde in pericolo” va inteso come “fu messa in pericolo”. Certo, “quei metodi di esegesi furono disprezzati” ecc. Ma la caratteristica delle favole bibliche è proprio quella di diventare ricetta simbolico, luogo di sentimenti complessi, soprattutto nelle società nelle quali la lettura biblica è collegata con l'età infantile o evolutiva. O, più generalmente, il significato “spettrale” e “profetico” di Israele disperso fra le nazioni ha avuto ancora un rilevante significato per numerosi pensatori cattolici dello scorso secolo. Anche in metafora: la Polonia o l'Italia “Israele delle nazioni”, la Russia come “Cristo dei popoli”, gli Stati Uniti come “Paese di Dio” ecc.

p. 18/36. “*Si estese*”. Cfr. quanto detto per il r. 25. Va aggiunto che l'esegesi biblica medievalistica, più che scomparire, si è trasformata, prima, in interpretazione provvidenziale della storia (ad esempio nel famoso *Discours sur l'Histoire Universelle* di B. Bossuet) e poi nelle varie “filosofie della storia”. Questa tesi – di una “secolarizzazione” di una originaria matrice teologica – è la tesi di Karl Löwith, in *Significato e fine della storia*, (*Meaning in History*, già cit.) per la quale si rimanda alla prefazione di Pietro Rossi per la ed. it.) e che risale a Dilthey. È stato frequen-

¹⁶ Qui termina il manoscritto. Da ora in avanti si trascrive dal dattiloscritto.

temente detto che anche la visione marxista della storia, come quella che va dall'origine della divisione in classi fino alla previsione della fine della storia come storia della lotta della classi, rientra in questa visione finalistica e di origine teologica.

p. 19/13-14. *“Metodo generale di concepire la realtà”*. Potremmo dire: una ideologia. La comprensione del mondo e del suo destino avverrebbe attraverso una serie di apporti o di glosse ad un testo originario. Gli eventi storici sarebbero solo dei commenti e delle illustrazioni di quanto è già chiuso, sotto forma di allegoria e di profezia, nella narrazione biblica. Si può qui solo accennare al fatto che il problema della “interpretazione” ossia della “comprensione” mediante “traslazione” da uno ad altro codice linguistico è tornato ad essere problema centrale della riflessione filosofica, epistemologica e scientifica del nostro secolo. E sarebbe sufficiente rammentare tanto le innumerevoli ramificazioni che sorgono dallo studio del simbolo e delle sue forme (Ernst Cassirer: *Filosofia delle forme simboliche*,¹⁷; dove la funzione simbolica è definita come quella generale di mediazione mediante la quale lo spirito, la coscienza, costruisce tutti i suoi universi di percezione e di discorso), quanto l'ambito psicoanalitico, che è essenzialmente un problema di interpretazione-significazione (*Deutung*) e quello della moderna linguistica (de Saussure). La semiologia contemporanea si fa carico di questa eredità amplissima.

p. 19/14 sgg. Il capoverso non si trova nell'originale tedesco. Il passo va inteso nel senso che l'esegesi può riconoscere l'esistenza di un mondo estraneo a quello dell'ebraismo ma solo per ricondurlo a quest'ultimo (si confronti il notissimo passo di Dante: *“la quale / Roma / e 'l quale / l'impero romano / a voler dir lo vero – fur stabiliti per lo loco santo – u' siede 'l successor del maggior Piero”*). È quanto è spiegato poi nel resto della pagina.

p. 20/34-35. *“Fin dal principio immutabile”*. Si aggiunga che questo essere sottratti al mutamento e questo fissarsi in modelli o archetipi è degli dei e degli uomini, nella immagine culturale che è stata ricevuta dal classicismo europeo. È una immagine nella quale il vecchio è *il vecchio*, il giovane è *il giovane* e così via; mondo naturalistico dove sull'individuo e sulla sua irripetibilità prevalgono la specie e la sua ripetibilità. Una grandiosa rappresentazione di questo sogno (d'Arcadia) si trova nel *Faust* goethiano (II, atto terzo, vv. 9525-9569). Dopo la rappresentazione di una campagna feconda di frutta e greggi, gli abitanti d'Arcadia vengono rappresentati come immortali, anche lo sviluppo da bimbo ad adulto è assimilato a quello delle piante: *“Qui stare bene si eredita / Come la guancia è serena la bocca. / Ognuno di loro, al suo luogo, è immortale. / Sono contenti e sani. // E così cresce al chiaro lume dei giorni / verso la forza del padre la grazia del bimbo. / Noi rimanimmo attoniti. E la domanda ritorna: sono dèi essi o uomini? // Così Apollo in figura di pastore / al più bello di quelli somigliò. Perché nel puro ambito dove Natura regna / tutti i mondi si giungono fra sé”*. Si può appena accennare al fatto che questa “naturalizzazione” della grecità, già implicita in tutta la millenaria tradizione bucolica

¹⁷ È qui presente uno spazio dove probabilmente si volevano aggiungere riferimenti bibliografici più precisi.

e georgica è una potente fonte di ispirazione (in questo senso “reazionaria”) del simbolismo e del decadentismo europeo (e più precisamente di quel che fu detta la tendenza parnassiana, Leconte de Lisle, Hérédia ecc.). Buona parte dell’ellenismo e delle evocazioni della “sacra Ellade” che attraversano per un mezzo secolo l’Europa lirica – all’incirca dal 1870 al 1920 – riprendono elementi del neoclassicismo goethiano e si pongono apertamente contro la dimensione storica.

p. 21/10 sgg. “*Giacobbe*”. La storia di Giacobbe va dal cap. 25 al cap. 50 del *Genesi*. L’inganno col quale Giacobbe carpisce la benedizione di suo padre Isacco in luogo del fratello Esaù è narrata al cap. 27.

p. 21/12. “ *Davide* ”. In *I Samuele*, cap. 16 e sgg. L’accenno alla vecchiaia di Davide e alla fanciulla Abishag, la Sunamita è in *I Re*, cap. 1, vv. 1-4.

p. 22/5. È questo, veramente, il “Dio che atterra e suscita / Che affanna e che consola”.

p. 22/23. E fino a p. 24. Queste due pagine, con la distinzione fra leggenda e storia, introducono un discorso singolarmente complesso. Va osservato, anzitutto, che Auerbach sembra fare una certa confusione fra “storia” e “storiografia”. La leggenda (o “favola”) è infatti da confrontare alle *scritture* storiche, non agli *eventi*. La lettera di Plinio a Traiano, di cui a p. 23, è un documento storico non una pagina di storia. E la storiografia richiede un processo di semplificazione e di sintesi che – nella sua dimensione non scientifica – non è diverso da quello della narrazione epica e della leggenda. Si tratta probabilmente di un caso del rapporto dialettico fra fenomeno ed essenza, di cui parla il pensiero di Hegel e quello di Lukács. La molteplicità confusa che Auerbach individua come tipica degli eventi storici (e che, proprio per questo, quando sia riflessa in un documento scritto, più propriamente si chiama “cronaca”) è l’apparenza fenomenica del reale, la sua “immediatezza”, contraddittoria ad un livello superficiale, quella stessa che appare alla esperienza sensibile. Il suo ordinamento secondo uno schema conoscitivo ne rivela una struttura, che si pone come sua “verità”, l’essenza. Ma nel percorso della conoscenza-esperienza, quel che era stato avvertito come essenza torna a riproporsi come fenomeno e ad esigere un suo approfondimento o superamento; e così via. In fondo, è quel che Auerbach individua benissimo come contraddizione fra la “semplificazione” brutale imposta dalla guerra (p. 23 riga 30 e sgg.) e il “brancicare indecifrabile nei gruppi” (r. 36). Ecco perché conclude, paradossalmente contraddicendosi, che “la maggior parte degli storici è costretta a far concessioni alla tecnica della leggenda” (p. 24/6-8). Come vedremo in seguito, la “tecnica della leggenda” non è poi così distante dalla tecnica della narrazione e dell’epica. E il rapporto fra storia e poesia, da Aristotele a Lukács, è pietra angolare di ogni estetica.

III. DOCUMENTO 4

Seconda parte del corso di storia della critica letteraria, a.a. 1973-74

Appunti del prof. Franco Fortini

1. Nella prima parte del corso (fra metà novembre e metà dicembre 1973), dopo due lezioni introduttive ai problemi di metodo connessi alla disciplina della sto-

ria della critica letteraria, si è data sistematica lettura del primo capitolo di *Mimesis*. I temi principali sono stati: (a) tensione e distensione nell'epica omerica; (b) il modello omerico nella corrispondenza Goethe-Schiller; (c) lo "sfondo" nella narrazione biblica e l'uso del discorso diretto; (d) l'elemento psicologico nella narrazione biblica; (e) il suo "secondo senso" e la sua "pretesa di dominio"; (f) storicità della narrazione biblica; (g) la separazione e la mescolanza degli stili; (h) il tragico e il problematico nell'ambito familiare e quotidiano. Da questi temi, secondo Auerbach, si sviluppa la "ricerca della realtà" quale è stata rappresentata dalla cultura europea.

2. Nelle riunioni di seminario si sono proposti alcuni temi di lettura dai capitoli seguenti, presi a pretesto [Dal cap. II° ("Fortunata"), dal III del 2° vol ("Il principe stanco"), dall'VIII° del 2° vol. ("All'Hôtel de la Mole")] per indicazioni bibliografiche e letture collaterali. In particolare s'è raccomandata la lettura degli *Epilegomena a Mimesis*, dello Auerbach, del saggio *Figura*; dello scritto di C. Cases sulla critica stilistica; delle pagine di A. Guiducci su Auerbach¹⁸; di quelle di F. Fortini su Auerbach.

3. La seconda parte del corso è dedicata alla discussione dei contributi degli studenti su alcuni capitoli di *Mimesis*. Tali discussioni fanno parte integrante del corso.

4. Si è anche iniziata la lettura del penultimo capitolo dell'opera, ossia del capitolo dedicato alla prefazione dei fratelli Goncourt al romanzo *Germinie Lacerteux* (1864). [pp. 269-304 del II° volume].

Il punto centrale del capitolo – o meglio, quello che lo situa sull'asse dell'intera opera – lo si incontra a metà della p. 272 dove, a proposito del romanzo ottocentesco, si afferma che nell'età postbalzachiana, ossia nel ventennio precedente la prefazione in oggetto, "il romanzo... è la forma seria, appassionata, viva, dello studio letterario e dell'indagine sociale" e che, nella prefazione, "viene affermato il diritto di trattare seriamente qualsiasi soggetto, anche l'infimo degli infimi, viene affermata cioè quella che noi chiamiamo la mescolanza degli stili".

Di separazione e di mescolanza degli stili¹⁹ si parla in tutta l'opera; e già sappiamo come si tratti di una nozione *ε* di uno strumento critico. Come nozione, si tratta di un capitolo della retorica classica e post-classica (per le cui origini e

¹⁸ Si tratta di Armanda Guiducci. All'AFF sono presenti due lettere tra lei e Fortini e una di Fortini a Barthes che trattano di Auerbach in vista di alcuni ipotizzati interventi su «Ragionamenti».

¹⁹ Correggo quanto detto nella lezione del 14.I.1974. Il riferimento allo "stile misto" che si trova a p. 271, rigo 6, va inteso come riferimento alla "mescolanza degli stili". Ero stato indotto a credere alludesse ad una mistura fra tonalità narrativa e tonalità saggistica a causa della impropria dizione di Auerbach. Lo "stile misto" si riferisce grammaticalmente a "programma artistico" (rigo 3) mentre, ove sia praticato, ciò ha luogo nelle opere, non nei programmi. {n.d.f.}

per la cui definizione si veda la discussione, negli *Epilegomena zu Mimesis*, fra il Curtius e lo Auerbach). Per quanto è dello strumento critico, si veda quanto è scritto alle pp. XXXIII-XXXV della prefazione di A. Roncaglia: che in un testo letterario prevalga separazione degli stili piuttosto che la loro mescolanza e che insomma la rappresentazione della realtà umile e quotidiana non sia devoluta allo stile comico esclusivamente ma le si conferisca "serietà" secondo Auerbach è un portato della modificazione intervenuta nella società occidentale per quanto è del modo di considerare la realtà e in particolare i rapporti interumani. Come fa notare A. Roncaglia, anche se, per dichiarazione dello stesso Auerbach, il motivo della separazione degli stili gli si chiarì "per la prima volta dai Vangeli, durante i suoi studi danteschi..." [ossia prima del 1929, data di pubblicazione del suo *Dante als Dichter der irdischen Welt*], non c'è dubbio che i grandi romanzieri francesi hanno avuto un ruolo decisivo per l'impostazione di *Mimesis*. Di qui l'importanza grandissima [nella economia dell'opera] dei due capitoli (VIII e IX del 2° vol.) dedicati appunto ai realisti francesi.

Le pagine 273-278 (fino al 1° capoverso; e fino qui si è letto, in data 16 gennaio 1974) trattano invero di problemi di storia della cultura e di sociologia delle attività letterarie: a pag. 273 si parla dei limiti della rappresentazione delle classi popolari in Stendhal, Balzac e Flaubert; e della origine borghese dei rappresentanti dei diritti del Quarto Stato; a p. 273 questa rappresentanza è attribuita alla ricerca di novità e rarità (estetismo morboso) di uomini come i Goncourt; a pag. 274 si parla di attrazione sensuale per il brutto, il repellente, il malato. Di qui (p. 275) la polemica contro il pubblico, per forzarne l'indifferenza; e (pp. 276-77) l'introduzione del tema, di grande rilevanza storica, del rapporto fra artista e pubblico borghese e della diffusa convinzione di una incomprendibilità inevitabile²⁰.

[Il tema qui toccato dallo Auerbach è <di> grande rilevanza, abbiamo detto, perché una sua corretta proposizione coinvolge (1) il problema storico della funzione dell'intellettuale in quanto scrittore all'interno della società borghese e della sua opposizione a tale società, col relativo sottoproblema delle "due culture", quella "scientifica" e quella "umanistica" [che già trova la sua espressione letteraria in *Padri e figli* di Turgenev, fra parentesi, amico dei Goncourt, romanzo pubblicato nel 1862, recentemente ristampato in "Grandi Libri" Garzanti] (2) la divaricazione crescente fra scrittori di élite e scrittori per le masse; (3) il concetto stesso di "avanguardia" letteraria e artistica e dei suoi rapporti, come ebbe a dire E. Sanguineti, col "museo" e col "mercato"; (4) il problema dei rapporti fra intellettuali in quanto scrittori e artisti con le forze politiche rivoluzionarie nel corso del secolo XX e nelle situazioni rivoluzionarie o post rivoluzionarie. Su questo tema è impossibile qui parlare succintamente. Lo studente

²⁰ Si veda sull'argomento L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* (1923), terza ed. riveduta Bern, München, 1961; tr. it. Milano, *Sociologia del gusto letterario*, 1968. Ma, naturalmente, l'opera di G. Lukács. L'antologia dei suoi *Scritti di sociologia della letteratura*, Milano, Sugar, 1964 è corredata, alle pp. 575-593, di ampia bibliografia. {n.d.F.}

può avvicinare l'argomento attraverso gli scritti di Lukács, in particolare il saggio "Tribuno del popolo o burocrate?" in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953 e successive edizioni. In questo saggio la parte III^a ("Tragedia e tragicommedia dell'artista nel capitalismo") fornisce alcuni elementi di base che purtroppo la parte IV, ottimistica e trionfalistica, composta, come il resto del saggio, nell'URSS del 1940, non integra davvero. Molto rilevanti gli scritti di J. P. Sartre: dalle pagine 86-98 (ed. it. *Il Saggiatore*, Milano, 1960, 1966) del suo "Che cos'è la letteratura?" che è del 1947 fino alla monumentale ricostruzione dell'ambiente letterario del Secondo Impero ("I cavalieri del Nulla") nel III° tomo della sua ultima opera (*L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 a 1857*", Gallimard, 1972). Naturalmente sono *fondamentali* per questo tema, le opere dei pensatori della scuola di Francoforte, da Benjamin a Adorno e Horkheimer a Marcuse. Per la situazione dell'artista nella società capitalistica e i suoi rapporti con le forze rivoluzionarie si veda, in *Verifica dei poteri* [ed. 1969] di F. Fortini, gli scritti "Due avanguardie", "Avanguardia e mediazione" (p. 95-122), "Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo" (p. 143-173).]

p. 278. 1° capoverso / Il rapporto fra l'aumento dei lettori e "l'imbastardimento del gusto", affermato così, è assurdo; tanto è vero che nel corso della pagina Auerbach pone in forma dubitativa quello che qui è affermato perentoriamente. È difficile accettare l'ipotesi che "l'aspra lotta della concorrenza" consumando i nervi degli attivi borghesi li inducesse perciò ad una minore sensibilità nei confronti dell'arte e della letteratura. Ma sembra più verosimile supporre che alla mercificazione dell'arte e della letteratura corrispondesse di fatto un nucleo di verità artistica e letteraria irriducibile alla mercificazione e che questa irriducibilità assumesse, oltre a quelle dell'opera, le forme ideologiche (ossia mistificate) del ribellismo antiborghese e antifilisteo. Alla testimonianza *vera* dell'opera l'autore frequentemente aggiungeva quella *falsa* del suo disprezzo impotente per la realtà sociale nella quale viveva²¹.

p. 279.5 / "La fille aux yeux d'or", datato 1934-35 (ossia ben trent'anni prima del romanzo dei Goncourt), è il terzo racconto della *Histoire des treizes* che Balzac situa tra le «Scene della vita parigina». Le prime quindici pagine sono uno straordinario quadro della distruzione fisica dell'abitante della metropoli moderna e della sua stratificazione di classe nell'età della accumulazione primitiva. Esse meritano una lettura come documento di una situazione che in parte è ancora attuale.

p. 279.20-40 / L'analisi storico-sociale di Auerbach è qui largamente manchevole. Ma quella che la tradizione marxista le ha contrapposto – fondata sulla

²¹ Si veda in proposito, in *Sociologia della letteratura*, a cura di G. Pagliano Ungari, Il Mulino, Bologna, 1972, lo scritto di A. de Sainte-Beuve, "La mercificazione della letteratura", tratto dai *Portraits contemporains* (1870); (lo scritto di Sainte-Beuve è ricordato dallo scritto "Industrializzazione della critica letteraria" in E. Raimondi, *Tecniche della critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 33-65, in particolare a p. 39). Nella stessa antologia si vedano le pagine di A. de Tocqueville (1835-40) e soprattutto quelle di E. Zola (1880). {n.d.f.}

apparizione dell'antagonismo proletario, in Francia, alla metà del secolo, con i quattromila proletari uccisi dell'estate 1848 – va oggi, probabilmente, ricondotta ad un quadro particolare, quello appunto della borghesia inglese e francese di quel tempo, non situata sull'unico asse, sulla linea dominante che, secondo Lukács, portava dal 1789 francese al 1917 sovietico.

p. 280.10. A partire dal primo capoverso, il discorso si viene facendo troppo vasto per quello che è stato l'assunto dell'opera. "Giudicare la funzione che la letteratura si è assunta nell'ambito della civiltà borghese" è tema difficilmente conciliabile con quello dello studiare "la realtà rappresentata nella letteratura occidentale". Tuttavia è necessario condividere il parere sulla discriminante del 1850²² (che in parte coincide con quello di un Lukács); soprattutto se si sottolinea la simultaneità, anzi la identità, fra l'atteggiamento dell'"arte per l'arte" (con conseguente rifiuto di ogni partecipazione ai conflitti ideologico-politici) e il proposito "realista" di rappresentare in modo "serio" qualsiasi, anche infimo, aspetto delle vicende quotidiane.

Le pagine 278 (II° volume) e 279 sono un tentativo di interpretazione storico-sociologica della degenerazione del gusto nella società dei lettori francesi dell'Ottocento. Abbiamo veduto come questa spiegazione sia insufficiente. Tuttavia la esposizione sintetica che, a partire dalla metà della pagina 280 alla fine della pagina 282, traccia il ritratto morale di una letteratura che non ha più la forza di superare "le tendenze romantiche alla fuga dinanzi alla realtà", quale era stata di Hugo (?) e di Stendhal, e che quindi nega, per l'opera d'arte, tanto il momento del "giovamento" o momento pratico (il "prodesse") quanto quello del divertimento (il "delectare"), questo ritratto morale è, nella sostanza, accettabile. Esso non è lontano da quello che, qualche anno prima, veniva tracciato da Lukács.

Le pagine 281 e 282 hanno bisogno di essere attentamente meditate. Detto in breve, l'idea di Lukács è che il "grande realismo", fondato sulla rappresentazione dei massimi conflitti storici in personaggi e situazioni "tipiche" sia possibile là dove permane l'essenziale della spinta umanistica e universalistica che ha portato la borghesia alla lotta con il mondo aristocratico-feudale e dove, nello stesso tempo, lo scrittore è capace di rappresentare oggettivamente (quali che siano le sue soggettive persuasioni ideologiche e politiche) l'avanzata delle forze che combatteranno la stessa borghesia. Lukács *non* è quindi nella posizione qui

²² Albert Thibaudet ha scritto con esattezza (*Histoire de la littérature française de 1789 a nos jours*, Stock ed. Paris, 1936): "I romanzieri che erano cresciuti col secolo e che avevano vent'anni nel 1820, poeti come Hugo e Vigny, romanzeschi come George Sand, fondatori di mondi come Balzac... narratori come Dumas, giornalisti come Sue, portano tutti nel romanzo una incomparabile forza di immaginazione creatrice... La loro parola d'ordine è quella del loro capo, Balzac: far concorrenza allo stato civile. Verso il 1850 questa concorrenza si calma. Davanti allo stato civile, i romanzieri passano dalla condizione di concorrenti alla condizione di impiegati. Siamo al realismo" (p. 360). E, tra i proto realisti, elenca Murger, Champfleury, Duranty, i Goncourt. {n.d.F.}

assunta da Auerbach, per il quale esiste una linea maestra di *sviluppo* del realismo, una sorta di “progresso” del realismo [su questo punto si veda quanto ebbi a scrivere nel 1956 e che oggi si legge in *Verifica dei poteri*].

Prese alla lettera, le affermazioni di Auerbach contenute fino a metà della pag. 284, hanno un doppio aspetto: quando Auerbach afferma (p. 283 rigo 30 sgg.) che in opere quali la corrispondenza di Flaubert o il *Journal* dei Goncourt, accanto alla “purezza e alla integrità della morale artistica” si avverte qualche cosa di “angusto e di depresso” e una mancanza di “umorismo e di calma interiore” (e si aggiunga quanto segue, esatta immagine della condizione dello scrittore in quegli anni), va osservato che quella mostruosa scissione era anzitutto il riflesso di una precisa realtà sociale ossia di una società fondata sulla degradazione della classe operaia, sul suo periodico massacro e sullo sfruttamento coloniale; e che quindi questo non poteva non avere come contropartita la disumanizzazione delle attività intellettuali e artistiche. Appare oggi chiaro che, in quegli anni, la verità sulla condizione delle classi è quella rappresentata, paradossalmente, dagli esteti piuttosto che quella, diciamo, di un Victor Hugo, generoso tribuno democratico. [Nel decennio 1869-1880 (morte di Flaubert), fra il crollo del II° impero, la Comune e l’aprirsi dell’età dell’imperialismo, pubblicano le loro opere poetiche Verlaine, Rimbaud, Corbière, Mallarmé].

[Oggi noi siamo in condizione di valutare diversamente da Lukács e da Auerbach il grande estetismo di quel periodo perché abbiamo vissuto e viviamo non solo la catastrofica esperienza del rapporto fra espressioni artistico-letterarie e forze politiche rivoluzionarie ma la società del neocapitalismo avanzato con le sue conseguenze sulla cultura e le arti. I pensatori della scuola di Francoforte hanno messo in evidenza a più riprese che l’alienazione artistica – dove la parola “alienazione” ha il valore positivo di: rendersi estraneo – “consiste nella trascendenza consapevole della esistenza alienata”²³. Le immagini tradizionali proposte dall’arte sono incompatibili con la società; sono “immagini di una gratificazione capace di dissolvere la società che la sopprime”. Oggi “il potere assimilante della società svuota la dimensione artistica, assorbendone i contenuti antagonisti”. Insomma, avendo sperimentato la capacità tremenda posseduta dalla società di far diventare l’arte e la letteratura “parte integrante dell’attrezzatura che adorna lo stato di cose prevalente”²⁴, possiamo guardare con maggiore comprensione e rispetto la tragica (e talvolta grottesca) condizione degli esteti ottocenteschi che opponevano una resistenza eroica, ma senza alternative, alla mercificazione crescente.]

A metà della pag. 284 il discorso si sposta su E. Zola. Tutta la interpretazione auerbachiana – pp. 284-294 comprese – è sostanzialmente una valutazione positiva di Zola. Sarebbe bene che lo studente potesse confrontare questo giu-

²³ Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Boston-Torino, 1964-67, p. 79 e sgg. {n.d.F.}

²⁴ Ib. p. 83. {n.d.F.}

dizio con quello di un Lukács (“Narrare o descrivere? in *Marxismo e la critica letteraria*). In sostanza: Auerbach loda (soprattutto a p. 290) il rifiuto della nozione di *l’art pour l’art* e la capacità di aver posto al centro della propria opera la “lotta fra l’industria capitalistica e la classe lavoratrice”. Leggendo questa pagina si sarebbe portati a vedere in Auerbach una varietà di apologeta del realismo socialista ed un difensore dell’“impegno” (*engagement*) che, proprio in quegli anni (1940-1945), nel buio della guerra hitleriana, un Sartre veniva teorizzando. Ma non è così e lo dimostrerà invece il capitolo seguente, che esalta scrittori quali un Lukács, marxista e comunista, non avrebbe mai considerati degni di esser valutati accanto a un Balzac o a un Tolstoj.

Detta in breve, la differenza fra i due grandi critici sembra essere la seguente. Per Auerbach in Zola leggiamo il metodico e “classico” esploratore della realtà sociale del Secondo Impero, rappresentata “nello stile della grande tragedia storica [Shakespeare], una mescolanza di umile e di sublime, in cui, a cagione del contenuto, il secondo prevale” (p. 292).

Per Lukács, ovviamente riconosciuta la tempra di lottatore e di autentico scrittore di Zola, si mette in rilievo come il pregiudizio naturalistico, in lui, distribuisca eguale attenzione a particolari significativi e insignificanti e come, nei suoi libri, si faccia meno nitida quella “dialettica fra fenomeno ed essenza” che, per Lukács, è caratteristica del grande realismo (Stendhal, Balzac, Tolstoj). Si aggiunga che, mentre per Auerbach, la reazione antinaturalistica fine-secolo è da considerare, appunto, una svolta antizoliana (ed una ripresa decadentistica dell’estetismo), per Lukács essa è da ricondurre sostanzialmente alla stessa radice e altro non è se non l’aspetto *psicologicistico* del *naturalismo*²⁵.

Le pagine 294-304 sono una rapida valutazione della letteratura narrativa realistica in lingua tedesca e russa nella 3^a²⁶ metà dell’Ottocento. Nella letteratura tedesca <secondo> Auerbach la mescolanza radicale degli stili possibile in Francia sarebbe stata resa impossibile dalla arretratezza di sviluppo sociale. Questa affermazione, unita quella di un “incanto... puro e intimo” in autori come Stifter e Keller, sembra singolarmente poco fondata. Per di più, secondo Auerbach la mutazione, per lui positiva, avverrebbe solo dopo il 1890, col naturalismo di G. Hauptmann. Gotthelf e Hebbel “hanno questo in comune: che lo sfondo storico degli avvenimenti... appare completamente immobile” (p. 296) afferma Auerbach. La stessa affermazione (“mondo storicamente quasi immobile” si ritrova a p. 297 per Adalbert Stifter). Per quanto è di un Gottfried Keller, si tratterebbe di un “ottimismo democratico liberale” ossia “d’una favola d’altri tempi”.

Dopo un fuggevole accenno alla letteratura inglese, e una pagina dedicata a Ibsen (dove si rivela, ancora una volta, come lo sguardo di Auerbach sia dominato e distorto dal suo finalismo, tanto da non porsi minimamente il problema

²⁵ Qui termina il manoscritto. Segue una bibliografia che non si riporta. Poi comincia il testo dattiloscritto.

²⁶ Sic.

di una valutazione critica di Ibsen ma solo quella d'una sua maggiore o minore "inattualità"...) vengono le cinque pagine dedicate ai grandi russi. La definizione generale è notevolmente felice: "l'idea cristiano-patriarcale della dignità creaturale di ogni uomo" escluderebbe dalla letteratura russa qualsiasi estetica classicistica (ma Puškin? E, in epoca a noi prossima, Osip Mandel'stam?); la "borghesia illuminata", nel senso occidentale, non sarebbe esistita; molto maggiore che in Occidente sarebbe stata l'unità della popolazione, dei costumi e del paesaggio; il violento moto interno di questa società è, nell'Ottocento, dato dalla "illimitatezza e veemenza" del "senso vitale", da una "forte vibrazione morale", con oscillazioni che rammentano quelle del "realismo cristiano" (o meglio biblico). Di qui l'adempita fusione di "realismo" e del "tragico". La causa di tutto ciò è da ricercarsi nella penetrazione drammatica di forme di vita francesi e tedesche (fra parentesi, anche questo è il senso di "Guerra e pace"...). Il caotico elaborarsi ideologico di cui testimoniano le opere dei grandi russi è – dice Auerbach – "dilettesco" e "terribile"; ma aveva la capacità di comprendere quanto vi fosse in Europa di falso e di "fragile". Di qui la sua eco potente.

Questa ultima parte del capitolo è da considerare in complesso una delle meno felici dell'opera di Auerbach. La fretta non giova alla sua mente analitica. Lo si vede dalle motivazioni eccessivamente elementari. Intensità e autocoscienza dei conflitti di classe ossia "modernità", posizione di "punta" di uno scrittore o di un gruppo intellettuale non sono, è chiaro, sufficienti a spiegare né la qualità poetica né l'interesse suscitato. Vedremo infatti che Auerbach è incapace a motivare perché il "realismo" di Joyce o della Woolf sia un passo *avanti* rispetto a quello di Zola; così come l'interpretazione storico-sociologica della grande letteratura russa manca di un'analisi del ceto veramente originale del mondo slavo, quello della *intelligentija* radicale, che oggi possiamo comprendere meglio conoscendo analoghi fenomeni del Terzo Mondo, in America Latina, ecc.

Si vedano alcune importanti correzioni che Lukács apporta a questa prospettiva auerbachiana. [Lo studente può vedere gli scritti su Tolstoj e su Dostoevskij in *Saggi sul realismo* (ma per Dostoevskij veda il libro del Grossman (Bompiani) e le analisi strutturali del Bachtin, nella trad. ital. Einaudi; e, per Tolstoj gli scritti dello Šklovskij, di A. Wilson, di I. Berlin)]. È appena il caso di raccomandare, con tutte le cautele del caso, allo studente che desideri avere uno spaccato sociologico più esauriente, e tuttavia sintetico, della letteratura e del gusto fra il 1870 e il 1920 le pp. 292-450²⁷, in tutto una sessantina di pagine, del 2° volume della trad. ital. della *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser (Einaudi ed.), opera solitamente snobbata come "divulgativa" e tuttavia ancora oggi valida guida ai rapporti fra società e ideologie artistiche. Ma, per tornare a Lukács, ecco quel che il critico ungherese scrive, nel 1944-45 in URSS, nella V parte del suo studio "Progresso e reazione nella letteratura tedesca" (in italiano

²⁷ Sic.

in “Breve storia della letteratura tedesca”, Torino, Einaudi, 1956, pp. 134-136) a proposito di G. Keller²⁸:

Il romanzo è il genere letterario meglio adeguato alla società borghese avanzata, e la sua originalità, il suo livello compositivo e la sua profondità di contenuto sono il miglior termometro dello sviluppo della letteratura moderna. Ora nella nuova Germania noi abbiamo individuato due indirizzi. Il primo vuole rappresentare la totalità sociale, come fa il romanzo francese, a partire da un centro spirituale e sociale. In Germania esso scade dal livello già non troppo elevato e assai discutibile dei tentativi di Gutzkow fino alla cattiva letteratura amena dei mestieranti berlinesi degli anni '80. Il secondo indirizzo tenta di partire dall'angustia provinciale della vita tedesca per aprirsi un cammino verso l'universalità. Ai suoi inizi si trova la profonda problematica di Immermann e al suo termine quella, non meno profonda, di Raabe. Se si aggiunge che dopo la morte di Hebbel e di Wagner non c'è più dramma tedesco di valore artistico (poiché la cosiddetta commedia sociale tedesca e i drammi storici di Wildenbruch non entrano nemmeno in considerazione) e che la lirica tedesca, se si prescinde da poeti periferici come Meyer e Storm, è in mano di meri epigoni, si completa il quadro della decadenza cominciata dopo il 1848 e destinata ad assumere proporzioni enormi dopo la fondazione dell'Impero.

Durante tutto questo periodo vive un solo scrittore di lingua tedesca la cui opera non è nemmeno sfiorata dalle multiformi insidie dell'evoluzione tedesca posteriore al 1848, un classico popolare della concezione democratica del mondo, in cui le migliori tradizioni del realismo goethiano si ridestano a una vita nuova e attuale, il cui contenuto e le cui forme sono al livello della migliore letteratura contemporanea: Gottfried Keller.

La storiografia letteraria tedesca ravvisa da lungo tempo in Keller la principale figura letteraria della seconda metà dell'Ottocento. Ma essa trascura o passa sotto silenzio il fatto che tale constatazione non offre alcun compenso alla decadenza letteraria post-quarantottesca, ma non fa che indicare più chiaramente quale basso livello essa abbia raggiunto. La grandezza di Keller costituisce il più cocente rimprovero che la letteratura umiliata possa muovere allo sviluppo della nazione tedesca.

Perché, nonostante le sue profonde radici svizzere, l'evoluzione di Keller scrittore è, fino al 1848, tipicamente tedesca. Egli percorre il cammino da Jean Paul a Goethe, gareggia con la lirica politica degli anni '40 e si forma a contatto con essa; ma, soprattutto, la sua ideologia è suggerita dall'ultimo grande rappresentatore della filosofia borghese in Germania, Ludwig Feuerbach. Ma se, immediatamente dopo il fallimento della rivoluzione, egli continua a vivere a Berlino, la sua è già la vita dell'emigrato. Il suo ritorno a Zurigo non è un'evasione nell'angolo dell'idillio provinciale, come in Storm o in Raabe, bensì un ritrovare le proprie forze, come il mitico Anteo, a contatto con la democrazia

²⁸ Di seguito vengono riportate delle fotocopie da G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca. Dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino 1974, da p. 113 fino a p. 115.

elvetica che gli offre non soltanto i contenuti, ma altresì la possibilità spirituale di ritrovare il *pathos* civile, di condurre oltre, in forma democratica e plebea, i problemi letterari dell'umanismo classico tedesco. Se Keller ha creato in lingua tedesca qualcosa che può misurarsi con Flaubert o Dickens, Turgenev o Tolstoj, bisogna però rendersi conto che Keller, per poter esplicitare le sue potenzialità letterarie, non solo dovette vivere geograficamente e politicamente al di fuori della Germania, ma dovette pure rompere con tutta l'evoluzione ideologica e letteraria tedesca posteriore al 1848. La sua opera – svizzera – mostra che cosa avrebbe potuto diventare la letteratura tedesca se nel 1848 avesse trionfato la rivoluzione democratica; questa avrebbe significato anche la vittoria sulle malattie ideologiche dello spirito tedesco, e quindi della letteratura tedesca. Ma certo questa vittoria avrebbe presupposto una larga diffusione di quell'esatta valutazione della miseria tedesca che prima della rivoluzione era appannaggio di poche grandi figure letterarie e dopo di essa del solo Gottfried Keller.

E si rifletta sul passo seguente, paragrafo II° (“Il superamento del naturalismo”) della seconda parte dell'opera citata (parte che si intitola “La letteratura tedesca nell'età dell'imperialismo”) pp. 160-165. Si tratta di una impostazione assai diversa da quella dello Auerbach. Il centro delle teorie naturalistiche – e il loro fittizio rapporto col socialismo – è chiaramente precisato²⁹:

Abbiamo dovuto anticipare sull'ordine cronologico, ma lo abbiamo fatto perché il destino di Hauptmann³⁰ getta luce su tutto questo movimento letterario. Si esprime in esso una tendenza generale, il destino di molti scrittori della sua generazione. Le simpatie per il socialismo furono per essi tutti solo un episodio, un momento di transizione. Dopo la vana rivolta dei «giovani» è finita l'«ondata socialista» in letteratura, e con essa il predominio del Naturalismo coerentemente attuato come stile. Già al principio degli anni '90 Bahr³¹ proclama la necessità di superarlo. In un primo tempo a Zola e ad Ibsen succede Maeterlinck³², e si fa avanti anche l'influsso degli impressionisti scandinavi e francesi. Ma questi influssi caratterizzano soltanto la superficie, e sul piano artistico il trapasso dall'uno all'altro degli indirizzi stilistici che fieramente si osteggiano è quanto mai sfumato. Ciò che importa è l'abbandono del messianismo sociale degli anni '80.

Sarebbe erroneo parlare di apostasia. Nella loro maggioranza questi scrittori non sono mai stati socialisti nel vero senso della parola. Il loro avvicinamento

²⁹ Di seguito vengono riportate delle fotocopie da Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca*, cit., da p. 137 (da “Abbiamo dovuto anticipare sull'ordine cronologico” fino a “istintivo sentimento democratico”) e poi da p. 138 fino a p. 141.

³⁰ Gerhart Hauptmann (1862-1946) drammaturgo. *Die Weber* (I tessitori, 1892); *Florian Geyer* (1895). {n.d.F.}

³¹ Hermann Bahr (1863-1934), austriaco. *Zur Kritik der Moderne* (Critica della modernità, 1890). Romanziere e drammaturgo. {n.d.F.}

³² Maurice Maeterlinck, (1862-1949), belga. Premio Nobel nel 1911. Poeta, drammaturgo *L'intruse* (L'intrusa, 1890); *Les aveugles* (I ciechi, 1891); *Pelléas et Mélisande* (1892). {n.d.F.}

o la loro adesione al movimento socialdemocratico avvengono ad opera di un istintivo sentimento democratico.

<...>³³

L'immediatezza naturalistica rappresenta il mondo così come esso appare direttamente nelle esperienze dei personaggi stessi. Per ottenere una perfetta autenticità lo scrittore naturalista non supera né nel contenuto né nella forma gli orizzonti dei suoi personaggi: i quali vengono ad essere gli orizzonti dell'opera stessa. È chiaro che tocchiamo qui un problema che riguarda la visione estetica del mondo. Per gli scrittori del passato era ovvio prendere, come punto di partenza e fondamento delle loro opere, le potenze oggettive della vita. Essi non si curavano minimamente di sapere fino a che punto i personaggi capissero le proprie vicende. Fontane, per esempio, che su questo punto ha concezioni del tutto «tradizionali», rappresenta nella tragica avventura amorosa di Schach von Wuthenow³⁴ i presupposti umani e sociali della catastrofe di Jena³⁵, e ciò benché il suo eroe non abbia la più vaga idea di questi rapporti, per intendere i quali le sue capacità intellettuali non bastano neanche lontanamente. Il naturalista respinge questo distacco dei criteri di rappresentazione della realtà oggettiva dai limiti intellettuali e affettivi dei suoi personaggi. Perfino in Hauptmann la guerra dei contadini appare ai nostri occhi solo per quel tanto che Florian Geyer³⁶ è in grado di viverla.

È questo il principio fondamentale spirituale e ideologico del Naturalismo, principio rimasto incognito, in tutta la sua portata sia ai fondatori del Naturalismo stesso che ai suoi superatori. Perciò questi ultimi hanno bensì espresso acutamente ed esattamente criticato i mezzi espressivi del Naturalismo, ma assumendo intatti (e continuando a svilupparli) i suoi fondamenti spirituali e ideologici. E in tal modo i limiti del Naturalismo, erano destinati a riaffiorare sempre di nuovo. Poiché il semplice superamento stilistico del linguaggio medio della vita quotidiana, il raffinamento artistico nella capacità di rendere certe impressioni e perfino il miglioramento del livello concettuale – vuoi nelle riflessioni dello scrittore, vuoi nel dialogo dei personaggi – non cambia nulla alla sostanza delle cose, se l'orizzonte dell'opera continua a non essere adeguato a quello della realtà sociale da essa rispecchiata, se esso non trascende e non ingloba l'orizzonte soggettivo dei singoli personaggi, contestandolo³⁷, rimettendolo a posto e rendendolo così comprensibile. E in questo senso intellettuale e ideologico la letteratura tedesca dell'età imperialistica è restata,

³³ Fortini compone il testo fotocopiato tralasciandone una parte.

³⁴ Personaggio di un omonimo racconto di Theodor Fontane. {n.d.F.}

³⁵ La battaglia di Jena (1806) nella quale Napoleone sconfigge la Quarta Coalizione (Prussia, Russia, Svezia, Inghilterra). {n.d.F.}

³⁶ Florian Geyer, condottiero della Guerra dei contadini (1524-1525) e protagonista dell'omonimo dramma di Hauptmann. {n.d.F.}

³⁷ Sic. La fotocopia in questo punto è scolorita e viene completata così a mano. In realtà il termine presente nel libro è «confutandolo».

salvo rare eccezioni, sempre naturalistica³⁸. Che la forma estetico-letteraria si chiamasse Impressionismo o Espressionismo, Simbolismo o «Nuova oggettività» (*Neue Sachlichkeit*)³⁹, non si giunse mai, sotto questo aspetto, a una rottura decisiva col Naturalismo.

Siamo qui di fronte a un'altra sfavorevole ripercussione in campo letterario dell'evoluzione non democratica della Germania, del fatto che mancò in questo paese un'opposizione democratica influente. Il superamento formale del Naturalismo si attua sotto il segno dell'abbandono del messianismo sociale degli anni '80. L'atteggiamento fondamentale di quest'epoca di fermento si fissa ora – sotto il forte influsso di Nietzsche – nel senso che l'originaria istanza democratica dell'uomo universalmente sviluppato viene spesso ad assumere un carattere in linea di principio antisociale. Poiché per questi scrittori ogni società è ostile allo sviluppo della personalità, nel chiaroscuro di questa astrazione scompaiono i lineamenti specifici dell'antidemocraticismo tedesco del presente. I rapporti sociali tra gli uomini non solo svaporano, ma vengono insieme discrediti come secondari e irrilevanti. Solo legittimo argomento di poesia viene ad essere considerata la problematica puramente interiore dell'individuo.

È questa la ragione essenziale del fatto che i più radicali superatori del Naturalismo sono rimasti, nel senso intellettuale e ideologico suaccennato, dei naturalisti. Anche sotto questo aspetto estetico l'influsso di Nietzsche è importantissimo. Nietzsche polemizza contro il dualismo della filosofia idealistica passata e contemporanea, ma solo allo scopo di distruggere ogni concezione gnoseologica che ammetta la realtà oggettiva, onde erigere ad unica realtà il mondo immediatamente vissuto dall'uomo. Così egli caratterizza l'«apogeo dell'umanità», il mondo di Zaratustra: «Il mondo "apparente" è l'unico mondo: il mondo "vero" è solo un'aggiunta menzognera...» L'efficacia di questa concezione, che viene largamente incontro alle posizioni estetiche degli scrittori dell'epoca imperialistica, viene ulteriormente rafforzata dal fatto che le più influenti correnti filosofiche del tempo (neokantismo, machismo, pragmatismo ecc.) enunciano principi assai analoghi.

La personalità così contrapposta alla società trova il criterio morale esclusivamente in se stessa e respinge nel modo più assoluto ogni bussola sociale. Vengono così santificati tutti gli istinti, anche quelli in cui si esprime

³⁸ Queste tesi lukácsiane sono fondamentali per intendere il conflitto che si scatenò tra gli esuli antifascisti tedeschi nel corso degli anni Trenta. Si veda lo scambio epistolare con Anna Seghers in "Il marxismo e la critica letteraria", pp. 378-415, ed. Einaudi, Torino, 1964. Il maggior avversario di Lukács fu B. Brecht. Si vedano i protocolli della disputa nei recenti "Scritti sull'arte e la letteratura". Con violenza anche maggiore, le tesi di Lukács furono attaccate da Theodor Wiesengrund Adorno, che rivendica il valore della negatività rappresentato dall'arte d'avanguardia. La discussione è centrale nel nostro secolo e, naturalmente, non può essere qui evocata se non indirettamente. {n.d.F.}

³⁹ *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività) movimento artistico letterario tedesco post. al 1922, antiespressionistico e antisimbolistico, è una sorta di neorealismo dell'immediatezza quotidiana (Franz Werfel, Alfred Döblin, Ludwig Renn, E. M. Remarque, Lion Feuchtwanger, A. Zweig ed altri). {n.d.F.}

la deformazione e la mutilazione dell'uomo ad opera della struttura sociale dell'imperialismo, nonché particolarmente ad opera dell'evoluzione non democratica della Germania: anche istinti come la sete di potere, la crudeltà, l'egoismo bestiale. E anche in ciò Nietzsche è il musagete della nuova letteratura tedesca.

Ludwig Feuerbach, nel suo empito democratico, ha chiaramente formulato l'aspetto decisivo del problema: «Il nostro ideale non sia un essere castrato, disincarnato, isolato, bensì l'uomo intero, reale, universale, pienamente sviluppato». Gli scrittori di questa generazione odiavano la società borghese perché essa non concedeva alla personalità questo margine di libero sviluppo. Essi si volgevano verso i ceti inferiori, perché là vedevano i propri compagni nella sofferenza, soprattutto nella repressione della personalità. Essi divennero «socialisti» in seguito a confusi sentimenti messianici. Via via che le loro idee diventarono, almeno soggettivamente, più consapevoli, e che essi si volsero sempre più decisamente verso il problema dello sviluppo della personalità – il loro vero problema cardinale –, andò dileguandosi il loro interesse per gli ideali socialisti, e in pari tempo essi cominciarono ad allontanarsi dal Naturalismo, che era diventato ormai per loro un abito troppo stretto.

IV. DOCUMENTO 5

Storia della critica letteraria. Corso 1973/74 / prof. Fortini.

Auerbach, *Mimèsis*, vol. II.

pp. 309-315. Gli interrogativi che qui Auerbach solleva riguardano la varietà di punti di vista simultanei che si rivelano nella pagine, citate e commentate, dal romanzo della Woolf. p. 317: 2° §. Auerbach ricava alcuni elementi: (a) quel che è narrato lo è in quanto riflesso nella coscienza dei personaggi; (b) “sembra non esistere fuori del romanzo nessun punto dal quale vengono osservati gli uomini e gli avvenimenti; (c) della realtà obiettiva restano solo frammenti (d) l'autore dice di non sapere, sulla signora Ramsay, più di quanto ne sappia un suo personaggio.

p. 318. §2. “mezzi per esprimere il mondo interiore dei personaggi”. Pare evidente che questi mezzi – come d'altronde dirà Auerbach in seguito – sono da mettere in rapporto con le tendenze scientifiche dell'epoca. È quindi alla vicenda della psicologia sperimentale, prima, e poi alle tendenze antipositivistiche connesse al pragmatismo di W. James e all'intuizionismo di H. Bergson che bisognerà riferirsi, se si vuol capire lo sfondo intellettuale della ricerca dei “mezzi per esprimere il mondo interiore dei personaggi”.

“Discorso vissuto” o “monologo interiore”. Per quanto è del “monologo interiore” o “stream of consciousness” (corrente di coscienza), questa seconda espressione (più esattamente “stream of thought”, 1890) è dovuta a William James, la prima a Valéry Larbaud in un suo studio su Joyce. Si tratta di un procedimento il cui primo uso sistematico potrebbe esser fatto risalire al romanzo *Les lauriers sont*

coupés di Édouard Dujardin (1887)⁴⁰ e soprattutto a James Joyce (*Ulixes*, 1922); ma certo lo si trova in Laurence Sterne (*Tristram Shandy*, 1760). Gli inglesi lo chiamano *represented speech*, i tedeschi chiamano il monologo interiore *erlebte Rede*, i francesi parlano di *style indirect libre*. Esso sarebbe “la diretta introduzione del lettore nella vita interiore del personaggio senza alcun intervento di spiegazione o di chiosa da parte dell’autore” (Dujardin). La definizione che ne dà T. Todorov (in “Dizionario Enciclopedico delle scienze del linguaggio” p. 333, sotto la voce *stile*): “Un discorso che si presenta a prima vista come uno stile indiretto (il che significa che comporta le marche dei tempi e delle persone corrispondenti a un discorso dell’autore) ma che è penetrato, nella sua struttura semantica e sintattica, dalle proprietà dell’enunciazione, e dunque dal discorso del personaggio”, serve benissimo a confondere le idee di chi non abbia alcune nozioni di fonologia, ad esempio.

“Di cui l’autore è sicuro padrone”. Questa idea dell’autore-divinità era già stata energicamente combattuta da Henry James.

Diamo queste sommarie definizioni di “monologo interiore” e di “discorso indiretto libero”: “Monologo interiore è quello in cui l’idea di un interlocutore, o anche solo di qualcuno che ascolta, è annullata e la coscienza dell’autore-protagonista esprime quindi in piena libertà tutti i suoi contenuti, anche i più fuggevoli e semi-inconsci”. Discorso indiretto libero: è quello in cui il discorso è riferito in una posizione subordinata, ma usando le stesse espressioni, i giri di frase, il lessico che sono tipici del personaggio a cui sono attribuite (da S. Briosi, *Da Croce agli strutturalisti*,)⁴¹

La polemica contro l’onnipotenza dello scrittore è stata recentemente ripresa da E. Vittorini (“Le due tensioni”, Milano, 1967) che parla di “punto di vista di Dio” dei realisti borghesi “fino a Zola compreso”. (Ma molto rilevante quanto Vittorini scrive a p. 76 nota dell’op. cit.: “Anche lo stream of consciousness si presenta all’inizio come *un contenuto* – vedi il se dit-il continuo di Stendhal e poi di Flaubert – *con funzione di forma* finché in Joyce riesce ad essere contenuto precipitato in forma, nuovo principio formale – il monologo è tematico in Stendhal e Flaubert – non prescinde ancora dal narratore – ed è formale infine solo a partire da Joyce che abolisce il veicolo del narratore epico”: anche se, a nostro avviso, si tratta soltanto di un trucco oggettivizzante, qualcosa di simile alle storie di manoscritti scoperti o di corrispondenze autentiche, in quanto è essenziale, anche nella apparentemente più assoluta oggettività, che il fruitore sappia di aver a che fare con un prodotto di scrittura e non con una registrazione trascritta ecc.) Si noti altresì come per Auerbach l’oggettività è quella del mondo esterno, per “Goethe o Keller etc.” (p. 318 in basso) mentre per Vittorini l’oggettività è la ricerca dello scrittore sperimentale e “moderno”.

⁴⁰ Sic. In realtà sarebbe 1888.

⁴¹ È qui presente uno spazio bianco che probabilmente sarebbe dovuto servire per completare l’indicazione bibliografica. Il saggio citato è S. Briosi, *Da Croce agli strutturalisti. Guida antologica alla critica letteraria italiana del ’900*, Calderini, Bologna 1969 e poi ristampato negli anni successivi.

p. 319. r. 10. “vagare e ondeggiare della coscienza”. Ma perché gli scrittori prenovocenteschi non “rendevano quel vagare etc”? Auerbach non fa intervenire sufficientemente la categoria dell’*istituto* letterario e la pressione culturale circostante ossia la concezione del mondo. Si risponde: perché quegli autori convenivano tacitamente con i loro destinatari in una visione del mondo della quale il “vagare e ondeggiare della coscienza” era sottovalutato e persino inavvertito in confronto ad altri elementi. Dire che questa gerarchia di importanza e di valori era destinata ad essere *superata* equivale a introdurre un criterio di “progresso”. Si dica che era destinata, come di fatto fu, ad essere mutata. Vale a dire: la diffusione e la volgarizzazione dell’introspezione psicologica nel nostro secolo (il monologo interiore nei fumetti o nel cinema, ad esempio) non sono da considerare acquisizioni di un *diverso* rapporto con la “realtà”. L’autore non era tanto “la autorità conduttrice” quanto il rappresentante di una cultura o ideologia generale, generale, s’intende, ai suoi supposti destinatari. Nel nostro tempo noi non vediamo – ma basteranno pochi decenni perché divengano visibili – i limiti e le convenzioni profonde che controllano la totalità delle opere espressive della realtà odierna. “Ci si limitava razionalmente”, appunto; razionalmente significa, in questo caso, secondo la convenzione o una convenzione. Il che voleva poi dire che quanto quella convenzione eccedeva o contestava quel che, tutto sommato, costituisce la parte più rilevante della scrittura flaubertiana, di cui si sta parlando, era depositato altrove, in altre parti del testo, era detto con altri elementi stilistici, quali ad esempio, il tempo della narrazione, le rispondenze fra le parti ecc.

p. 319. Huysmans, *A rebours*. L’ex naturalista Huysman pubblicò questa summa del decadentismo nel 1884.

p. 320 Per quanto è del rapporto col tempo si vedano e si leggano le concise ma dense pagine 343-347 del Dizionario Enciclopedico delle scienze del linguaggio.

p. 321. “... non si sarebbero serviti di un movente così occasionale”; vedi quanto detto sopra per p. 319. r. 10.

V. DOCUMENTO 6

p. 320. Sulla importanza della dimensione “tempo”⁴².

Il paragrafo auerbachiano ha la funzione di introdurre ai paradossi che si determinano fra tempo cronologico (o degli orologi), tempo della narrazione, tempi interiori dei personaggi e tempo “sociale” dei lettori. Vi si parla di dottri-

⁴² La introduzione (pp. 1-XLVII) alle *Études sur le temps humain* di Georges Poulet (Plon, Paris, 1949) tiene quasi esclusivamente presenti le dottrine filosofiche e letterarie dal medioevo ad oggi; in questo senso è scarsamente utile ai nostri fini. Manca fino ad oggi l’applicazione alla scrittura di una “storia sociale del tempo”. Essa presuppone lo studio ritmico della prosa o quello psicologico della percezione di immagini narrative in sequenze successive; nonché, naturalmente, lo studio degli *habitus* indotti da particolari strumenti (movimento meccanico del treno, dell’auto, dell’arco; cinema, molteplicità delle immagini, folla moderna, ritmo delle macchine etc. etc.) {n.d.F.}

ne e correnti filosofiche contemporanee; ma è abbastanza banale rilevare come la modificazione del modo di avvertire, di vivere e finalmente di rappresentare il tempo, è strettamente legata – per analogia o per opposizione – alla pratica che del tempo fanno le classi in conflitto. Fra gli elementi ideologici che la classe egemone tende ad imporre vi è certamente l'uso del tempo e il senso del tempo. (Tempo liturgico sovrapposto ai ritmi agrari, tempo “cortese” sovrapposto al tempo liturgico, tempo civile e tempo familiare nella società borghese, tempo del lavoro, del cottimo, della macchina, tempo capitalistico della comunicazioni di massa, ecc.). Alcune delle osservazioni auerbachiane della seconda metà della pagina sembrano poco pertinenti: il rapporto fra la durata della pagina e quella supposta “reale” dell'avvenimento fa venire in mente la discussione dei romantici a proposito della unità aristotelica di tempo richiesta per la tragedia. L'età medievale e quella romantica avevano aggirato questa mimèsi cronologica con la visione, il sogno, ecc. [come ai tempi nostri la fantascienza]. C'è un *naturalismo* tenace e perfino ingenuo, in Auerbach. Naturalmente non è vero che “anche in epoche precedenti, gli autori impiegano un po' di tempo (!) e di frasi per comunicare al lettore ciò che in un momento determinato passava per la mente dei loro personaggi” (p. 321, seconda metà), come se esistessero oggettivamente i “personaggi” al di fuori del tessuto verbale che è il testo! Auerbach lo sa. Evidentemente avrebbe dovuto dire: “In altre epoche era diversa la convenzione secondo la quale si doveva esprimere quel che si voleva far pensare a quell'altra convenzione letteraria che chiamiamo personaggio”. L'“Addio, monti sorgenti etc.” ossia la “romanza” di Lucia (non diversamente dalle invocazioni di Erminia o dai discorsi di Ettore) sono metafore della realtà psicologica non imitazioni di essa. [Cfr. la nozione di tempo in Kafka].

VI. DOCUMENTO 7

Storia della critica letteraria. A.A. 1973-74. Prof. Fortini

Conclusioni sul capitolo ultimo del secondo volume dello Auerbach.

A pag. 330, paragrafo ultimo, troviamo riassunte quelle che, secondo Auerbach, sarebbero “le caratteristiche del romanzo realista del periodo fra le due grandi guerre”. (Come si vede, Auerbach tratta di materia a lui strettamente contemporanea, il che può giustificare eventuali errori di prospettiva). E esse sarebbero: (1) rappresentazione pluripersonale della coscienza; (2) stratificazione dei tempi; (3) scioglimento dei rapporti nell'azione esteriore [o assenza di “rapporto fra i rari fatti”]; e (4) cambio del punto d'osservazione. In queste caratteristiche si manifesterebbero “aspirazioni, tendenze e necessità, tanto degli autori quanto del pubblico”. Il motivo centrale di questo “spostamento del centro di gravità” consisterebbe (p. 332) nella persuasione che “un qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini”.

A questa affermazione realmente decisiva ne segue un'altra la cui importanza non è minore. Essa riguarda il metodo critico che procede per campioni, ossia

il metodo critico stesso di *Mimesis*, tanto è vero che poche righe oltre Auerbach entra a parlare in prima persona. Nella pagina seguente (p. 333) l'accostamento fra la tecnica del romanziere che non vuole "imporre" al proprio argomento "un ordine che la vita non offre" e quella del critico che procede all'analisi stilistica per campioni viene motivato in modo poco persuasivo, come qualcosa di dovuto ad una volontà di "completezza" ("quanto succede a poche persone nel giro di pochi minuti, ore o tutt'al più giorni"). Riaffiora qui il tipico limite naturalistico di Auerbach, per il quale sarebbe "realistico" narrare esaurientemente (?) e con "una certa completezza" l'esperienza. Per fortuna, a pag. 334 il molteplice rifrangersi della coscienza e quindi le parallele tendenze del romanzo⁴³ e della critica vengono ricondotte alla "velocità" di "esperienze, pensieri e possibilità", "in molte singole sfere della scienza della tecnica e dell'economia". Detto altrimenti, la spiegazione, la motivazione sarebbe nei mutamenti sociali. Non che Auerbach arrivi a parlare di lotta della classi ma (pag. 335) "la tecnica per dissolvere la realtà" sarebbe stata nel nostro periodo come sintomo della "confusione e dello sbandamento, lo specchio del tramonto del nostro mondo". Questo giudizio di una situazione di fatto era, quando Auerbach scriveva e anche dopo, anche ai nostri giorni, largamente diffuso. Lukács avrebbe detto che questa era la conseguenza della sfiducia nella possibilità razionale di intendere il mondo, indotta dalla irrazionalità capitalistica.

Quel che ci sembra opportuno rilevare è che Auerbach ha capito benissimo la doppia risposta che la letteratura occidentale ha dato ad una situazione di sconcerto, malsicurezza, irrazionalità: cioè il momento della negazione (l'"ostinato e radicale impeto di distruzione", p. 336) è il momento del rispetto della "pienezza e profondità vitale di ogni attimo". Questo doppio momento è ancora oggi presente fra noi. Il nichilismo e l'atteggiamento della attesa sono indubbiamente due motivi estremamente diffusi nella società occidentale. Ricordiamo quello che Auerbach stesso ci diceva⁴⁴

VII. DOCUMENTO 8

La critica all'opera di Auerbach è già stata ampiamente compiuta. Non è la critica che lo ha accusato di arbitrarità o di generalizzazioni precipitose. È la critica che ha messo in evidenza i limiti di un discorso, quello di *Mimèsis*, che, mentre fa del realismo in letteratura un valore, quel valore fonda sul grado di adeguazione che un'opera letteraria avrebbe a una interpretazione ideologica o scientifica della realtà. Se, in definitiva, il grado di "verità" della realtà fisica quale appare alla scienza, ad esempio, dei primi decenni dell'Ottocento (e della realtà antropologica e sociale quale appare alla nascente scienza sociologica ecc.) è maggiore di quello che la scienza (o la ideologia) era capace di fornire qualche

⁴³ Se Auerbach avesse conosciuto il cosiddetto *Nouveau Roman* francese, vi avrebbe trovata conferma delle sue opinioni. {n.d.F.}

⁴⁴ La frase si interrompe così a metà pagina.

secolo innanzi, ne conseguirebbe anche un “valore” maggiore delle opere letterarie che quella visione del reale rendono in termini letterari. Questo prospettivismo, questa teoria del progresso è evidentemente falsa.

Ma l'essenza del discorso di Auerbach non è questa. Essa sembra invece consistere nella previsione raccolta nelle ultime pagine di *Mimèsis*, previsione etico-politica e manifestamente extra-letteraria. E cioè che l'umanità si stia avviando ad una valutazione, fino ad ora o sconosciuta o riserbata a pochi spiriti, del particolare, del discreto e del fuggevole. Questo atteggiamento, capace di trovare nel più umile particolare e attimo il senso o il mistero di tutta l'esistenza individuale e della storia umana; questa concezione che bisogna chiamare pur mistica del rapporto fra micro e macrocosmo, è certo in rapporto con la concezione figurale: è come se i gradi successivi della rappresentazione realistica attraverso venticinque secoli fossero altrettante incarnazioni “figurali” di una originaria intuizione e rappresentazione letteraria, quella biblica.

Questo è il suggello conclusivo di *Mimèsis*. Ma quel che non poteva non sfuggire a Auerbach era che il grande romanzo realistico dell'Ottocento era legato anzi si fondava su di una massa di “referenze implicite o esplicite a un sistema di valori istituzionalizzati extratestuali” (Ph. Hamon, in *Poétique*, 1973, 16) e che la trasformazione da esso subita nelle grandi opere della avanguardia nella prima metà del secolo nostro non può essere considerata come un passo ulteriore nella direzione del realismo (inteso come mescolanza degli stili, atteggiamento serio e tragico di fronte ad ogni particolare della esistenza, forte legame ipotattico fra le parti ecc.) ma invece come una, forse temporanea, fuoriuscita dal realismo. Viene fuori, insomma, che Auerbach non ha adombrato, in negativo alla sua vicenda storica nella letteratura occidentale la vicenda della letteratura *non-realistica* e, soprattutto, *non-narrativa*.

Che questa trasformazione delle procedure di scrittura – passate dalle esperienze di singoli autori alla attuale generalizzazione – sia in rapporto con i mutamenti profondi avvenuti nella società e nei rapporti fra le classi, e quindi con la interpretazione scientifica della realtà e della storia umana, è certo ma non è qui il caso di approfondirli.

Risulta in conclusione che l'opera di Auerbach si situa lungo lo sviluppo che ha condotto dalla confluenza (e superamento) delle due grandi fonti della critica ottocentesca (quella dello storicismo idealistico di origine romantica e quella del sociologismo tardo positivistico) alla moderna critica delle strutture, a carattere prevalentemente linguistico-semiologico. Dalla prima fonte gli è venuta l'ambizione della sintesi grandiosa e la tendenza a unificare in una unica arcaica storica le forme delle vicende ideologiche e di quelle propriamente letterarie (è l'eredità hegeliana, quale, in Italia, vediamo ancora viva in De Sanctis); dalla seconda gli è venuta la persuasione che esista un rapporto diretto fra struttura della società, rapporti e conflitti fra le classi e forme letterarie. Ma già l'analisi stilistica, condotta per campioni lo portava di necessità fuori dallo storicismo del post hoc propter hoc. Andar cogliendo un'opera intera, anzi una intera fase della letteratura e della cultura in un frammento voleva dire anticipare, paradossalmente, proprio l'età nella quale gli uomini conferirebbero un valore as-

soluto ad un frammento qualsiasi della propria vita, riconoscendo tutto in un particolare. C'è senza dubbio una analogia fra l'esaltazione del calzerotto della Woolf e della "madelaine" proustiana e la tecnica che scorpora settanta versi dalla divina Commedia o venti righe da un romanzo di Balzac. Senza dubbio, come Lukács diceva, si era perduta la fiducia di poter comprendere e interpretare razionalmente il mondo e ci si limitava a comprenderne un particolare che contenesse il tutto. Questo procedimento è quello della metonimia, che Jakobson ha indicato tipico della scrittura "realistica"; ma il procedimento critico in verità non vuol dire soltanto che la parte sta per il tutto, che dalla citazione si può intravedere l'opera intera: vuol dire che la letteratura è una metafora della vita, che nell'isola deserta o nel mondo semidistrutto dalla violenza e dalla barbarie, dei frammenti sono sufficienti a ricostruire lo schema della civiltà e della sua evoluzione. In questo senso Auerbach è figura altamente patetica: diviso in due parti, più di quanto sapesse, per un verso ricco di tutta la tradizione e il sapere, con la grande visione di "storia dello spirito" e di "storia delle idee" ereditata dalla filosofia classica tedesca e per un altro, profugo che lavora su frammenti, su citazioni, insomma su momenti scampati o residuati.

La conclusione si è che la struttura di *Mimèsis* ci appare sempre più volta all'indietro, al sogno d'una interpretazione omogenea della storia che neanche Lukács ha potuto sostenere; mentre i suoi "particolari" sono ancora una lezione vivissima.

[Quando, venti anni fa, C. Cases scriveva che "al termine di questo (dello Auerbach) 'realismo' si trova infatti non già una qualsiasi vera universalità delle relazioni umane, ma l'universalità suicida della comune depauperazione della sostanza umana" (p. 308 n., da C. Cases, *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino) e che da Auerbach la critica stilistica viene considerata come "il prodotto della incapacità di afferrare il processo come un tutto" (p. 309) affermava una verità; essa tuttavia si fondava sulla ipotesi di un possibile ricupero che fosse anche l'adempimento delle promesse borghesi e affidava alla rivoluzione proletaria il compito di "sollevare dal fango le bandiere lasciate cadere dalla borghesia", come diceva Stalin.

Ciò si è rivelato, fino ad oggi, illusorio. Il recupero della "sostanza umana" avviene, quando avviene, in Occidente, non di rado nel modo previsto da Auerbach ossia come valorizzazione del particolare, del "discreto", del tempo breve (e quindi di nuclei microsociale) che le moderne forme di comunicazione pongono in comunione con le dimensioni mondiali e storiche. Naturalmente, quel che in Auerbach era quasi un misticismo che si sottraeva al "mondo", è, nell'Occidente di oggi o almeno nella sua parte più viva, aperto impegno nella storia. Per quanto è della critica stilistica, senza dubbio essa è fallita o per dir meglio è stata una fase interlocutoria nella storia della critica moderna, superata dal tentativo di interpretare invece "il processo come un tutto" che è quello dello "strutturalismo genetico" di un L. Goldmann e – seppure con deviazioni nominaliste e neoidealistiche, quello dello strutturalismo e della semiologia contemporanea.]

Simbolismo europeo e simbolismo italiano nella critica dello scorso trentennio

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1974-1975 è conservato presso l'AFF nella scatola XXXIX, cartella 4. Copia di alcuni di questi materiali è presente anche nella scatola XL, cartella 12.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

- 1.I Appunti e dispense dell'a.a. 1974-1975: 36 fotocopie di fogli manoscritti in formato A5 rilegati con uno spago a mo' di libriccino. Il testo originale si trova in AFF, 31 e contiene anche fogli non presenti nella fotocopia. Alcuni di questi sono stati copiati all'interno del testo, segnalando la loro diversa provenienza. La presenza nelle fotocopie di parole non presenti nell'originale fa supporre un passaggio intermedio.
2. Promemoria per l'esame di Storia della Critica Letteraria: una fotocopia di foglio dattiloscritto con correzioni e aggiunte manoscritte numerato "A1" in alto a destra.
- 3.II Conclusione del corso: quattro fotocopie di fogli dattiloscritti e manoscritti con aggiunte e correzioni manoscritte, numerati in alto a destra da B2 a B5.
4. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, ed. su Seuil, Paris, 1961, pp. 251-6: tre fotocopie di fogli dattiloscritti numerati in alto a destra da C6 a C8.
5. R. Wellek, *Il termine e il concetto di simbolismo nella storia letteraria*: sedici fotocopie di fogli dattiloscritti numerati in alto a destra da D9 a D24.

6. Stefano Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, Silva ed. Roma, 1969: cinque fotocopie di fogli manoscritti con appunti – la calligrafia non è quella di Fortini – numerati in alto a destra da E25 a E29. Il testo originale è presente in AFF, 31.
7. Antologia di testi per il corso: ventitré fotocopie di testi di varie poesie, con scarse annotazioni manoscritte sia di Fortini che non di Fortini, numerati in alto a destra da F30 a F52. Gli autori riportati sono: Govoni, Lucini, Prudhomme, Gozzano, Stefan George, Yeats, Buzzi, Laforgue, Hofmannsthal, José-Maria de Hérédia, Verlaine, Francis Jammes, D'Annunzio, Claudel.

I/A. DOCUMENTO 1

Appunti per il corso di storia della critica letteraria
A.A. 1974-1975

18 novembre 1974. Introduzione al corso 1974-75 di Storia della critica letteraria (lezioni 1 e 2)

Nei corsi precedenti la lezione introduttiva era dedicata di regola a considerazioni generali sulla critica letteraria e il suo ambito. Ci si chiedeva che cosa la critica letteraria fosse, potesse o dovesse essere. Ci si domandava se essa fosse o no veramente legittimata come disciplina autonoma o se non rientrasse invece nella storia della letteratura o nella cosiddetta scienza della letteratura, nella “storia delle idee” e della cultura, nella storia senza aggettivi.

Non erano domande oziose. Esse continuano a riproporsi ogni anno, connesse con quelle che si chiedono, più in generale, che cosa gli studenti domandino all’università, che cosa l’università si proponga di dare, quale sapere il docente creda di poter comunicare e come e quando. Ora se tutte queste domande fanno nodo alla prima lezione, la conseguenza è che l’insegnante, il docente, fa una bellissima figura con se stesso, ponendosi simili angosciosi interrogativi, allargandoli alla funzione della università e del sapere, ma, in sostanza, inducendo se stesso e gli studenti – che spesso non chiedono altro, paghi di capir qualcosa e di fare esami – nella confortevole, anche se erronea, persuasione che certe domande sia inutile porsele.

Ho pensato quindi di diminuire il tasso di virtuosa ipocrisia implicito in quelle mie lezioni introduttive nelle quali cercavo di chiarire che cosa si debba intendere per critica letteraria, quali siano le principali forme istituzionali nelle quali essa si manifesta nel mondo contemporaneo, quali le discipline che le sono immediatamente contigue. Posso limitarmi, oggi, coloro che volessero un primo orientamento, a rinviarli alle poche cartelle fotocopiate di quelle mie lezioni introduttive. Possono essere utili. Consiglio anche una mia breve “voce” di enciclopedia, dal titolo, appunto, “critica letteraria” [in Franco Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, ediz. del Saggiatore, Milano, 1969]. Ma equivalenti voci introduttive è possibile trovare in enciclopedie e manuali; ed è pessima abi-

tudine disprezzarle – anche se sono superficiali e generiche – perché servono a fornire alcuni schemi intellettuali iniziali a chi non ne abbia, in argomento, ricevuto alcuno dalla scuola secondaria. Consiglio anche un vecchio testo, nel quale si possono trovare utili insegnamenti: è l'opera di R. Wellek e A. Warren, *Teoria e metodologia dello studio letterario, Il Mulino, Bologna*. Di R. Wellek, ogni studente dovrebbe procurarsi i quattro volumi della *Storia della critica moderna* (dall'illuminismo al simbolismo) *dei quali è in corso la pubblicazione in edizione semieconomica* ("Il Mulino", Bologna) *che sarà conclusa ad aprile*. Ritengo trattarsi di un'opera che possa accompagnare ben al di là degli anni universitari.

Ritengo quindi, quest'anno, di poter rimandare, alle occasioni che durante il corso non mancheranno, quelle considerazioni di ordine generale che all'inizio degli altri anni accademici esponevamo durante la prima lezione. E fra queste, la giustificazione interna alla scelta della tematica.

Essa è singolarmente vasta e intenzionalmente imprecisa. Rivolghiamoci ad un modesto repertorio enciclopedico (perché non pochi dei manuali liceali di storia della letteratura italiana non si occupano del simbolismo, seguendo in ciò una tradizione critica propriamente italiana che si rifà a Benedetto Croce o includendolo nel termine "decadentismo").

Vi leggiamo¹: SIMBOLISMO, movimento poetico nato in Francia negli ultimi decenni dell'Ottocento. Come primo vero testo-base del simbolismo si considera *Il pomeriggio di un fauno* di S. Mallarmé pubblicato nel 1876 a spese dell'autore perché rifiutato dal «Parnasse Contemporain». Il simbolismo nasce dunque, per la cronaca, come una secessione dal parnassianesimo; ma in realtà, come ogni movimento culturale, ha una gestazione assai più complessa, ed il 1876 può correttamente indicare, semmai soltanto la fine del²

parnassianesimo. Il parnassianesimo era stato un movimento di cenacolo; e in cenacolo continuarono a riunirsi i poeti da esso distaccatisi, dando vita a tutta una serie di riviste nella quale comparvero fra l'altro scritti di Verlaine, Rimbaud, Huysmans. All'interno di questo gruppo o meglio di questo insieme di gruppi, che riassuntivamente si suole indicare come decadenti, si isolò per un processo di graduale differenziazione il gruppo dei simbolisti. Essi avevano in comune con gli altri decadenti il culto degli stessi maestri: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, per il quale la baudelairiana «poetica delle corrispondenze» non era più un approdo, ma il presupposto per arrivare a un «linguaggio di rapporti simbolici», alla «magia verbale», alla «poesia pura».

L'origine del simbolismo è la sua parte più sicuramente storicizzabile. Nel suo complesso, il fenomeno simbolista è descrivibile piuttosto che definibile, per la sua stessa natura e per le sue proporzioni. Manca, tra l'altro, una intesa di fondo sul significato e il valore del «simbolo». Baudelaire aveva scritto: «In certi stati d'animo quasi sovrannaturali, la profondità della vita si rivela

¹ *Enciclopedia della letteratura* Garzanti, 1972, p. 695-696. {n.d.F.}

² Segue il testo della voce di enciclopedia fotocopiato.

interamente nello spettacolo, per comune che sia, che si ha davanti agli occhi»: ed ecco che questo spettacolo comune diventa il simbolo di quella profondità. I simbolisti elevano questa affermazione a norma generale del loro far poesia: Il procedere per simboli risponde soprattutto ad un'ansia metafisica, e rivela immediatamente una concezione della poesia come essenzialmente rivelativa. Ora, la rivelazione dell'infinito è necessariamente infinita. Mallarmé, che voleva arrivare alla sintesi, dovette rassegnarsi allo scacco, e non lasciò dell'opera vagheggiata che pochi, splendidi e misteriosi frammenti. La rivelazione consiste in un'opera di «decifrazione» o di «traduzione», per la quale il poeta usa come mezzo privilegiato metafore e similitudini. Meta della sua ricerca è la bellezza intemporale: e poiché la bellezza intemporale viene spesso confusa con la poesia stessa, si può affermare che il simbolismo vagheggia in ultima analisi, una poesia avente per oggetto la poesia. In effetti, il simbolismo segna nella storia della cultura l'inizio di una fase in cui la poesia diventa un prodotto destinato soprattutto ai poeti, in cui il poeta-scrittore presuppone come destinatario un poeta-lettore. Così, da un lato, s'ingenera una poesia estremamente «chiusa» e «impopolare»; dall'altro si ha una straordinaria, lunghissima catena di influssi diretti di poeti su poeti.

Il grande precursore immediato del simbolismo è stato Baudelaire; fra i precursori mediati bisogna ricordare almeno Poe, Novalis, Hölderlin; fra i maestri veri e propri, innanzitutto Mallarmé e poi Verlaine e Rimbaud. Molto più facilmente esportabile di altri movimenti o scuole perché meno di altri legato a rapporti ambientali di natura storico-sociale, il simbolismo produsse subito in Inghilterra Hopkins e Swinburne; in Russia Brjusov, Ivanov, Blok, Belyj; nell'area francese continuò con Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck, fino a Claudel e a Valéry; ancora in Inghilterra, in tempi a noi più vicini, influi su T.S. Eliot; in Germania su St. George, Rilke e Benn; in Italia su Pascoli, sul D'Annunzio del *Poema paradisiaco*, su Onofri, su Campana; nell'area spagnola su Darío, Machado, Jiménez. Con molti di questi autori, tuttavia, le premesse e le regole interne del movimento sono spesso travalicate, e ci troviamo di fronte a un proliferare di nuove e in parte diverse tendenze, alcune delle quali già autonomamente nominabili, altre ancora da storicizzare e classificare.

Dico subito che in questa voce di enciclopedia sono contenute e ottimamente riassunte alcune nozioni fondamentali del nostro argomento. A partire da questo schema elementare – che ognuno di voi integrerà leggendosi e rileggendosi quella parte del proprio manuale di letteratura dell'ultimo anno di scuola media che tocca della letteratura del decadentismo – ci proponiamo di rispondere – *in un arco di tempo che non occuperà meno di due anni di corso*, il presente anno accademico e, “Deo adiuvante”, il prossimo³ – ad alcune domande già visibili nella schema proposto: *quali sono i motivi storici che hanno determinato la formazione della scuola letteraria che è stata chiamata simbolista? Si tratta veramente*

³ *Ma naturalmente cercando di fare in modo che lo studente sia in condizione di mettere a frutto anche uno solo dei due anni del corso. {n.d.F.}*

di una scuola letteraria? Quali sono i motivi che hanno favorito la sua diffusione in Europa? Come e perché è stata sostituita con altre tendenze? Quali sono stati nella letteratura di lingua italiana i riflessi di quelle tendenze? Quale è il pensiero dei critici e degli storici della letteratura, a noi più vicini nel tempo, sulle personalità maggiori del simbolismo?

Nessuno, voglio credere, penserà che sia possibile procedere a un dilettantesco tentativo di comparatistica galoppata attraverso un cinquantennio di letteratura europea. Si tratterà dunque di far riferimento ad alcuni nomi e ad alcune opere e di vedere quanto più nitidamente è possibile i rapporti di *poetica* e in definitiva di *concezione del mondo* che intercorrono fra quelle. Per quanto è dei rapporti con la letteratura italiana sembra evidente che sarà presa in considerazione una parte dell'opera di G. Pascoli e di G. D'Annunzio, quella di alcuni autori minori più esplicitamente legati al simbolismo, come Adolfo De Bosis o Giampiero Lucini, e, in una certa misura, Dino Campana. In questo senso e in questi limiti, il corso si congiungerà con quello tenuto nell'anno accademico 1973-74 sui poeti della "Voce"⁴.

Non dovrebbe essere necessario dire che il corso presuppone la doverosità di ampie letture di poesia contemporanea. Esse dovranno essere necessariamente compiute, in massima parte, su iniziativa del singolo studente. A ciascuno è data la possibilità di approfondire gli argomenti proposti al di là di quanto possa venire direttamente dalla cattedra. E in relazione agli interessi culturali di ognuno, alla conoscenza della lingue etc. ogni studente potrà convenire con il docente una parte del proprio esame. Sebbene, come dirò, le ore di seminario – ossia quelle del pomeriggio del martedì – sono fin d'ora impegnate per altre ricerche, è possibile pensare di dedicare una delle altre tre ore settimanali ad una vostra partecipazione attiva che informi sulle letture, altre ne suggerisca.

Dallo sviluppo del corso, entro due mesi mi sarà possibile formulare più esattamente quali testi siano proposti a coloro che non possono seguire regolarmente le lezioni.

Si tenga presente che in maggioranza gli autori dei quali si parla hanno scritto in francese, inglese e tedesco. È quindi opportuno che coloro i quali intendono seguire il corso mi comunichino quale è, fra queste lingue, quella che conoscono meglio. Non si leggeranno testi che non rechino traduzione a fronte (se si tratta di testi di poesia). E, a questo proposito, intendo indicarvi subito alcune opere, la cui lettura, almeno parziale, fa parte del patrimonio intellettuale di ogni persona colta, specie dei classici della poesia moderna, senza dei quali è difficile comprendere i termini intellettuali del mondo odierno. Ove è possibile si indicano edizioni economiche.

1. A. Rimbaud *Oeuvres-opere*, testo e traduzione di Ivos Margoni, Feltrinelli Univ. Economica 482 (c'è anche una edizione Compton Newton)
2. D. Campana *Canti Orfici*, Mondadori "Oscar" L 75 £. 800

⁴ In realtà l'anno accademico in cui Fortini tiene il corso sui vociani è il 1972-1973.

to un riordino di alcune pagine degli appunti dei diari che infatti presentano una numerazione differente da quella del testo della cartella.}

Appunti su Sartre.

Traduzione-riassunto dal volume *terzo*, libro I (“La nevrose objective”), cap. III (“Situation litteraire del’apprenti-auteur post-romantique”), D (“La solution névrotique”) dell’Opera *L’idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 a 1857*, di Jean Paul Sartre (Gallimard, Paris, 1972) p. 133 ss.⁸

Le contraddizioni reali, vinte alla metà del secolo XX, si aprono una via irrazionale.

1. *L’arte come assoluto*. L’autonomia della letteratura appare come un dato oggettivo nel 700, è l’imperativo istituzionale, inseparabile dalla ragione analitica, arma del borghese.

Dopo una eclissi, questa nozione di autonomia ricompare col Romanticismo ma è ormai solo l’esigenza che taluni scrittori aristocratici hanno, di imporre la ideologia della loro classe. Il tema fondamentale e generale della letteratura diventa quello di annullare il mondo come totalità e di ristabilire quella totalità come apparenza. Su questi due momenti se ne aggiunge un terzo: l’abolizione (letteraria) del borghese. Dopo il 1850 questo triplice antagonismo sarà lo scheletro di ogni autentica opera letteraria.

L’autonomia letteraria (che, per quei giovani borghesi, è l’esigenza fondamentale di quel settore culturale e la ragione prima della loro scelta di scrivere) appare nel trionfo di una classe che reclama libri positivi che abbelliscano la sua morale utilitaria: la conseguenza è che questi autori futuri anche prima di scrivere hanno rotto col loro pubblico – negli anni 1840. Negatività è spirito di analisi – così utili nel secolo precedente – provocano ora resistenze e difficoltà. Persino il Romanticismo (negli anni 1840) è già morto, smontato. L’eroe romantico, sparendo, li ha però svergognati. La società borghese nega l’esistenza delle classi: i figli di quella società vedono invece ovunque l’uomo borghese. Educati nel disprezzo della natura umana, fondata sull’egoismo – secondo le dottrine borghesi – i figli della borghesia disprezzeranno l’universo intero e la borghesia come definizione della specie umana: si vive un impotente rifiuto del mondo intero. “Non ne faccio parte, non mi ci riconosco”. L’autonomia, nel 1850, si presenta come Arte per l’Arte [il che non significa puntare alla Negatività radicale; perché questa sarebbe lo scopo dell’Arte, uno scopo altro da essa. Se invece l’Arte è ricercata per l’Arte, l’affermazione del Bello implica la negazione del reale].

Nasce di qui l’idea che la letteratura non può essere fatta senza prostituirsi. Il successo è la negatività.

Il nichilismo dei giovani aspiranti del 1840 vorrebbe solo negare; siccome sono agnostici, l’opera d’arte non sarà giudicata dallo sguardo divino e avrà co-

⁸ Il libro di Sartre è presente nella biblioteca di Fortini (coll. Fortini 3571).

me compito quello di manifestare l'inconcepibile (cfr. quanto Friedrich dice quando parla per Baudelaire di "vuota idealità"): *Bien qu'ils parlent volontiers d'extases mystiques.*

I/B. DOCUMENTO I (CONTINUAZIONE)

[Appunti e riassunto de *L'idiot de la famille* di Jean Paul Sartre]

B. *Lo scacco dell'uomo.*

Lo scacco dell'uomo viene presentato come il risultato necessario della sua vittoria di poeta. Già Baudelaire (*Le guignon* [la malasorte, la scalogna], 1855) afferma una distinzione famosa che sarà ripresa da Mallarmé: i grandi poeti, socialmente riconosciuti, con "sepulture celebri" e gli altri, non letti, che vanno a un «cimitero isolato». È il rapporto fra Hugo e gli altri. Di qui l'idea di una doppia categoria di poeti.

Mainte fleur épanche à regret (e, prima, secret)
son parfum doux comme un secret (e, prima, regret)

Questa citazione definisce la poesia nuova. Mallarmé più tardi radicalizza: ci sono i grandi poeti (etc. cfr. p. 163) quelli che falliscono e finiscono suicidi. *Nuova arte poetica, semplice radicalizzazione di quella post-romantica. Il pessimismo, dopo il 1850, cresce ad ogni generazione.* Nemmeno "maledetti" bisogna essere: bisogna proprio aver perduto ogni dignità e persino fallire la propria opera. Le opere debbono lasciar intravedere l'irrealizzabile Bellezza: *allusive*. Ne viene una straordinaria dialettica del Nulla. L'uomo è considerato, radicalmente, un fallimento e quindi anche l'opera dev'essere fallita.

... Si vedrà venir fuori dai Goncourt fino a Mallarmé, l'idea che l'artista non può agire per ipersensibilità dovuta alla fragilità estrema e insieme alla qualità squisita del suo sistema nervoso: ne viene una comprensione dolorosa dell'uomo e del mondo. Lo scacco dell'artista è percepito come femminizzazione della letteratura. *Lo scrittore post-romantico, misogino di regola, rimprovera alle donne di sviluppare normalmente l'affettività che lo scrittore post-romantico rifiuta perché gli impedirebbero di sorvolare il mondo.*

La loro è una *conduite d'échec* (comportamento a due obiettivi, dei quali il più superficiale è quello di raggiungere una meta definita e il più profondo di mancarla...). Ma la *conduite d'échec* è interessante per il futuro artista solo nella misura in cui l'essenza umana gli appaia come praxis; com'è, appunto, dopo la vittoria della borghesia. Dopo il 1870 tutti gli scrittori che opteranno per una letteratura di classe daranno del borghese l'immagine del conquistatore (Ohnet, Bernstein, ...).

C. *Lo scacco dell'opera*

La letteratura deve rivelarsi impossibile. "Un'opera dello spirito esiste solo come una oggettività intersoggettiva: è la relazione congiunta di scrittura e lettura

attraverso la materialità della cosa scritta. *Invece per questi scrittori figli di giacobini l'opera non si rivolge a Nessuno.*

Per Mallarmé la migliore bomba era il verso. Alle distruzioni reali e dunque particolaristiche, della anarchia, egli opponeva l'abolizione rigorosa, universale e intenzionalmente inoperante del mondo mediante il linguaggio e del linguaggio mediante se stesso (p. 180).

"ils n'ont pas voulu l'envisager comme une transcendance réelle, comme une ascension vrai vers ce terme absolu, le Dieu des croyants" (p. 141)

"Quel che l'Arte-Assoluto... impone ai suoi futuri ministri è, fin dall'inizio, la rottura con l'essere. Non si può scrivere senza una metamorfosi che – non potendosi enunciare veramente senza denunciarsi come nevrosi – si annuncia oggettivamente come ingresso in un ordine religioso. Ma la metafora è ingannevole: i voti non sono irrevocabili, non esiste nessuna comunità monastica, esiste solo l'esilio e la solitudine. L'imperativo per l'artista sarà quindi che, anche nella più brillante rappresentazione del mondo, si denunci l'assenza di essere tanto della rappresentazione quanto dell'oggetto rappresentato. Si entra nell'immaginario.

2. L'assoluto come al-di-là dello scacco

L'ingresso in letteratura presuppone uno scacco reale dell'autore, dell'uomo e dell'opera stessa. (a) *Negli anni 1850, meritare la gloria letteraria significa scrivere in modo tale che quella gloria si neghi a priori e per sempre.* Lo scrittore scrive per fondare una aristocrazia nuova ma sapendo che è impossibile. *Di qui il sogno della superiorità del Nulla sull'essere e dell'Inumano sull'uomo, con conseguente nascita dell'idea di Superuomo.*

I cavalieri della Negazione appartengono alle duecentomila famiglia circa, un milione di persone, 1/30 dei francesi. Oppongono alle agitazioni politiche mediante la riduzione sistematica dei grandi sentimenti a momenti interessanti... *L'apolitismo e la irrealizzazione paiono i sentieri più corti per realizzare la cultura come insieme di norme imprescindibili e superiori a tutto, anche al genere umano che la produce.* Nel momento medesimo in cui paiono volgerle le spalle, quei giovani sono in preda alla negatività originale che tormenta lo stato sociale da cui provengono; e così si affermano nel loro essere-di-classe con lo stesso moto che pretenderebbe declassarli. *È la piccola borghesia dei capaci quella che nelle proprie persone essi tendono ad elevare al di sopra del Grande Capitale come fosse essa l'aristocrazia dell'universale cioè del Non-Essere.* Lo scrittore del Nulla si fa borghese, esprimendo a modo proprio il punto di vista del suo ambiente d'origine proprio quando crede di essersene radicalmente separato.

Più tardi, al tempo di Villiers de L'Isle-Adam ci saranno scrittori più radicali che rifiuteranno qualsiasi collaborazione col mondo borghese. Ma per ora, *l'écrivain doit vivre, il vivre petitement (burocrate, funzionario, professore privato)...*

... Lo scrittore (1840-50) deve allora, in famiglia come in ufficio, impegnarsi e disimpegnarsi simultaneamente ossia recitare uno di questi due atteggiamenti.

Gli autori dovranno escludere il caso dalle proprie opere. *Il caso li ha fatti nascere assurdamente in una classe, in un luogo che li definisce con la contingenza del*

vissuto; essi nasceranno di nuovo, aristocrati inumani, mediante le loro opere sottratte al capo. Ogni parola deve mantenere con ogni altra il più gran numero di relazioni intenzionali. L'artista è per costoro il Maestro assoluto di una combinatoria universale.

Ma d'altra parte, bisogna scrivere l'opera per fallirla, la grandezza della letteratura è nella sua irrealtà, ecc.⁹

Di qui riprendono le note del corso

Terza lezione del corso di storia della critica letteraria. A.A. 1974-75.

25 novembre 1974

1. I precedenti del simbolismo (a)

È già stata compiuta una distinzione fra *la nozione ristretta di Simbolismo* (movimento letterario che ha le sue origini in Francia fra il 1875 e il 1885 e la sua diffusione europea nel trentennio successivo) e *la nozione allargata* che si rifà all'impiego del simbolo nelle opere letterarie, alla funzione del simbolo in contesti extraletterari (come i miti) che tuttavia influenzano potentemente la letteratura e alle concezioni filosofiche che si giovano di figurazioni simboliche, le analizzano, ne fanno una chiave di interpretazione del mondo.

È però sufficiente cercare di rifarsi alle origini del movimento letterario del simbolismo per vedere come la nozione ristretta e quella allargata divengono indistinguibili. Vale a dire: *i precedenti storici del mutamento che abbiamo definito simbolistico* – e che ha determinato una radicale trasformazione nel modo di concepire, di condurre e di consumare la letteratura (e in particolare la poesia) *sono da ricercare nella matrice stessa del Romanticismo*, ossia – prevalentemente – nel movimento di idee e di letteratura che soprattutto in Germania, e (in modo diverso) in Inghilterra, si sviluppa soprattutto nel quarantennio che è stato detto delle “rivoluzioni”, fra il 1770 circa e il 1810. [Cfr. Albert Béguin, *L'âme romantique et le Rêve*, (traduzione italiana *L'anima romantica e il sogno*, Il Saggiatore, Milano 19<67>)]

Fra le componenti culturali di quel periodo, soprattutto in Germania, troviamo *la permanenza e la trasformazione delle concezioni magiche e occultistiche* del mondo che tanta importanza avevano avuta nel tardo Rinascimento e nel corso del secolo XVII. Non si intendono qui i residui veri e propri, ciarlataneschi, che tuttavia affollano le cronache del XVIII secolo e incuriosiscono o appassionano uomini come Goethe; quanto *l'ideologia della trasformazione di una in altra sostanza e di uno in altro essere nonché della unità fondamentale della realtà umana e naturale*. Questa ideologia [di origine neoplatonica e mistica] informa di sé il pensiero e l'opera letteraria di alcune personalità che saranno decisive per la formazione della *mens romantica*. L'opuscolo di Mario Luzi afferma (M. Luzi, *L'idea*

⁹ Segue una «cronologia riassuntiva del periodo considerato» che non si riporta.

simbolista, Garzanti, Milano 1959, p. 9) che l'estetica romantica (Kant, Fichte) aveva già in sé di che informare la sensibilità del secolo successivo. Senza affrontare direttamente questo argomento è tuttavia possibile affermare che *la nozione di corrispondenza fra gli elementi dell'universo naturale, umano e sovrumano già esistente nella tradizione neoplatonica del Rinascimento e in quella magico-occultistica del Seicento*¹⁰, *attraverso la potente influenza di Swedenborg*¹¹, *investe tutta l'epoca.*

[Disegnare gli itinerari della concezione occultistica, legata alla rappresentazione simbolica del mondo all'idea di corrispondenze esistenti fra i vari campi della natura e della vita spirituale esula dai nostri scopi. Occorre soltanto tener presente (a) la storia delle società segrete, come la massoneria, (b) le ricerche sul magnetismo, così importanti nell'ultima parte del secolo XVIII, (c) l'urto morale e intellettuale prodotto dal clima prerivoluzionario e rivoluzionario].

Fra gli autori che si sono posti come modelli alle successive generazioni romantiche e, sul finire del secolo, allo stesso Simbolismo, è la figura di *Novalis* [Friedrich von Hardenberg, 1772-1804], sia per il saggio *Cristianità o Europa* (1799) che è il manifesto del medievalismo cattolicizzante che per i pensieri e i romanzi lirico allegorici rimasti incompiuti (*I discepoli di Sais*, 1798-99) (*Heinrich von Ofterdingen*, 1798-1801) e soprattutto per l'opera lirica (*Inni alla notte*, 1797; *Canti spirituali*, 1799). Novalis – influenzato dal mistico barocco Jakob Böhme¹² (1575-1624) – *sostenne che il mondo «è un indice enciclopedico e sistematico del nostro spirito, una metafora universale, un'immagine simbolica di esso».* Di qui quello che è stato chiamato «idealismo magico» ossia la persuasione di poter dominare, mediante la poesia – considerata come una forma suprema di matematica – la natura¹³.

¹⁰ Si pensi al panpsichismo di Tommaso Campanella. {n.d.F.}

¹¹ Emanuel Swedenborg (1688-1772) di Stoccolma, scienziato, filosofo e teologo, poeta in lingua latina, inventore di apparecchiature meccaniche, economista (*Opera philosophica et mineralia*, 1734), (*Prodromus philosophie ratiocinantis de infinito*, 1734; *Regnum animale*, 1744-45), studioso del funzionamento del cervello e delle cellule corticali. In età matura si volse allo spiritismo, nutrito di visioni e sogni che gli permettevano la vista dei cieli e dell'inferno, il dialogo con gli angeli etc. Nel 1747 iniziò un voluminoso commento alle scritture. Nella sua teoria teologica e filosofica, i mondi della natura e dello spirito sono assolutamente distinti ma intimamente collegati da sostanze, leggi e forze analogiche. In Dio ci sono tre "gradi" infiniti e increati di essere e nell'uomo, come in tutte le cose, tre gradi corrispondenti, finiti e creati. Il fine di tutte le cose è la Mente Divina, le cause di tutte le cose sono nel mondo spirituale e gli effetti del mondo naturale. {n.d.F.}

¹² Nella antologia di M. Luzi, *cit.*, a p. 85-86 si legge una poesia dell'inglese Robert Browning (1812-1889) che fa aperto riferimento all'opera di J. Böhme e alla magia della parola. Si rammenti, di passaggio, che R. Browning è un autore che ha notevolmente influenzato E. Montale (*Novalis fu conosciuto in Inghilterra, tradotto da Carlyle, dopo il 1847; in francese da Maeterlink, dopo il 1895*). [Il riferimento di Browning a Böhme e al linguaggio delle piante fa pensare anche alla lirica *Elevation* di Baudelaire. Cfr. Friedrich, p. 48]. {n.d.F.}

¹³ Qui un atteggiamento che ricomparirà settanta anni più tardi nella poesia e nella poetica di Arthur Rimbaud e che, fra 1920 e 1940, sarà ripreso dai surrealisti francesi (André Breton, Paul Eluard e altri). {n.d.F.}

Va qui rilevato, come scrive Luzi (*op. cit.* p. 9) che le proprietà del linguaggio che il poeta deve ritrovare sono «proprietà dinamiche e magiche, idonee a creare, mediante il ritmo e l'armonia, i simboli della realtà suprema... *il simbolo* (per Novalis) *non è elemento intermedio tra la verità e la sua rappresentazione, né equivalente né parallelo: è una forza implicita e creativa*»¹⁴. Con Novalis si volta pagina: non più la rappresentazione per simboli propria dell'estetica medievale, ma *la tendenza a creare un sistema espressivo, indipendente da qualsiasi altro ordine di attività intellettuale, ossia un linguaggio assoluto della coscienza*.

Torneremo sull'argomento quando cercheremo di individuare le coordinate sociali entro le quali si situa questo imponente fenomeno, ossia la delegazione storica di funzioni magico-religiose alla poesia lirica. Per ora limitiamoci ad un esempio di poesia novalisiana, dagli *Inni alla notte*¹⁵ (traduzione di Vincenzo Errante in "Orfeo", Sansoni, Firenze, 1974, pp. 633-636).

[F. Fortini] *Lezione quarta del corso di Storia della critica letteraria. A.A. 1974-75.*

1. I precedenti del Simbolismo (b)

Con Novalis, la voce poetica più vicina all'idea che di poesia si formano gli autori del venturo simbolismo è certamente quella di *Friedrich Hölderlin* (1770-1843), la cui attività si estinse nella pazzia nel 1806. Ma gli accenni e gli esempi che abbiamo fatti finora valgono per una più vasta cerchia di autori successivi, almeno fin verso la metà del secolo. E se vogliamo tenere presente la linea delle influenze e delle derivazioni, ossia il sistema assai complesso delle discendenze, allora va detto che *l'influenza degli autori tedeschi sull'ala marciante della poesia francese è stata complessivamente inferiore a quella della poesia anglosassone*, in particolare *William Blake*, *Percy B. Shelley*, *Samuel Taylor Coleridge*, *Edgar Poe*.

Come sa chiunque conosca una manuale di letteratura francese, la linea della quale stiamo parlando è solo una fra quelle che si intrecciano nella storia della poesia romantica e postromantica. È sufficiente fare qui il nome di un grandissimo poeta lirico come *Victor Hugo*, che non vediamo quasi mai nominato quando si parla di origini del Simbolismo e che invece, nella sua enorme produzione, è unito a tutta la evoluzione letteraria del suo secolo. Dobbiamo quindi star molto attenti e, ad ogni passo, verificare i trabocchetti di facilità che si aprono davanti a noi.

Mario Luzi tende a vedere nel Simbolismo l'acquisizione di alcune caratteristiche del fare poesia, fondamentalmente diverse da quelle dei secoli precedenti. Rammentiamo qui, per comodità dei nostri studenti, una definizione elementare della poesia simbolista: [quanto segue è ripreso dalla voce *Symbolism (movement)* a p. 836 della *Princeton Encyclopaedia of poetry and poetics*, a cura di

¹⁴ Nella citazione vengono omesse alcune parole.

¹⁵ *Hymnen an die Nacht*, pubblicati nel 3° numero dell'annata 1800 in *Athenaeum* (1798-1800), la rivista dei fratelli Schlegel. {n.d.F.}

Alex Preminger (N. Y. And N. Jersey, 1965-72, voce dovuta ad Alfred Garvin Engstrom (Università North Carolina)]

«Storicamente, il Simbolismo segue il Parnassianesimo¹⁶ come continuazione della grande rivoluzione romantica della poesia francese dell'800. Nella sostanza, il Simbolismo rappresenta un ritorno alla esperienza emozionale ed estetica dell'individuo (dopo l'accentuazione che il "Parnasse" aveva conferito alla oggettività). Ma differisce dal romanticismo francese per (1) maggiore sottigliezza; (2) interesse per la vita interiore (3) rifiuto della sentimentalità, della retorica, della narratività, dei giudizi diretti, delle descrizioni, della tematica pubblica e politica, e del didatticismo d'ogni sorta. La poesia simbolista è poesia della indirezione. Gli oggetti sono suggeriti invece che nominati, o sono usati anzitutto per evocare una tonalità. Le idee possono essere importanti ma sono tipicamente presentate in modo obliquo mediante una quantità di simboli e debbono essere afferrate quasi sempre per via di intuizione e di sentimento. I poeti simbolisti usano le parole per la loro capacità di suggestione magica – quel che Rimbaud chiamò *l'alchimie du verbe* e Baudelaire come *sorcellerie evocatoire*, e uno dei loro fini essenziali è di provocare una risposta oltre il livello coscienziale normale, in quel che dopo Hartmann¹⁷ è stato chiamato *l'incoscient*. Per il Simbolismo il potere della parola va molto oltre i comuni limiti denotativi¹⁸ verbali mediante suggestivi sviluppi sintattici, immagini correlate fra loro, e mediante quel che può essere chiamato il "simbolismo fonetico" di musicalità e relazioni connotative.

Una poesia profonda-evocativa di questo genere è essenzialmente differente da quella che aveva predominato in Francia dopo il tardo Rinascimento... Fra i più importanti scrittori *non francesi* che hanno avuto influenza o hanno mostrato affinità con il simbolismo francese: gli anglosassoni Coleridge, Shelley, Keats, Carlyle, Ruskin, Rossetti, Morris, Swinburne, Pater; i tedeschi Hölderlin, Novalis, Schelling, Hoffmann, Schopenhauer, Wagner; gli americani Emerson, Poe, Whitman.

Soprattutto Wagner è stato importante non solo per la sua musica ma per avere insistito sulla relazione ideale fra musica e poesia. Ma l'influenza individuale più rilevante è stata quella di Edgar Poe, che per molti dei maggiori simbolisti prefigurò un ideale di poeta. Più che dalle sue poesie, l'insegnamento di Poe venne

¹⁶ *Parnassianesimo*, tendenza letteraria francese sviluppatasi a partire dalla seconda metà degli anni 1860 (la prima raccolta del *Parnasse contemporain* è del 1866). Figura principale è Leconte de Lisle. Con lui, Leon Dierx (1838-1912), J.-M. de Hérédia (1842-1905), Sully-Prudhomme (1839-1907), François Coppée (1842-1908). La poesia parnassiana è quella dell'*arte per l'arte*, della perfezione tecnica, della freddezza accurata. Di qui la tendenza alla decorazione, al quadro pseudo storico. La maggior parte dei parnassiani sono poeti falliti. {n.d.F.}

¹⁷ Eduard von Hartmann, filosofo tedesco (1842-1906): "La filosofia dell'inconscio" (1869), "La religione dell'avvenire" (1894), "Estetica" (1886). {n.d.F.}

¹⁸ Denotazione: Il significato espresso di una parola o di un termine. Denotazione si contrappone a connotazione, cioè le idee e associazioni mentali collegate con una parola, il significato e le idee che una parola suggerisce o implica. {n.d.F.}

dalle sue teorie. Poe proclamava l'idea di una Bellezza assoluta, di una poesia scritta solo "per se stessa"; consigliava alla poesia "un certo colore d'amarezza", il rapporto delle immagini con sensazioni indefinite e la "assoluta essenzialità" oltre alla grande importanza della musicalità. Egli rappresentava il poeta come un artista completamente conscio.

[Non è senza importanza rilevare la relativa brevità della vita dei maggiori poeti simbolisti. Nerval muore a 47 anni, Baudelaire a 46, Verlaine a 52, Rimbaud a 37, Mallarmé a 56.]

Sono stati veduti dei rapporti fra i simbolisti francesi e i poeti mistici e idealistici della *Pléiade* cinquecentesca, quelli della cosiddetta "scuola lionese" (in particolare Maurice Scève e Louise Labé) nonché un J-J. Rousseau o uno *Chateaubriand*, per il loro uso di un linguaggio musicale e affettivo. La *tristesse lamartinienne* con la sua notevole musicalità è un preludio della più delicata musica di Verlaine. Nella poesia di *Vigny* la funzione di certi simboli come la cascata (in *Le cor*), che determina una strana ambientazione per la morte di Orlando e dei Pari a Roncisvalle; oppure il suono della banderuola (in *La mort du loup*), con la sua premonizione luttuosa, anticipa le tecniche simboliste. Anche *Sainte-Beuve*, in quanto poeta, è un precursore del Simbolismo; e *Victor Hugo* con la sua potenza visionaria e la sua mescolanza evocativa di immagine e musica dimostra spesso di possedere tipiche qualità simboliste. Ma di tutti i poeti del Romanticismo francese è *Gérard de Nerval* (1808-1855) quello che è più vicino alla poesia nuova e, nei concentrati, musicali e difficili sonetti di "Le Chimères" ("Le chime-re", 1854) sembra anticipare tanto l'arte di Verlaine quanto quella di Mallarmé.

Charles Baudelaire (1821-67) è il primo grande poeta simbolista di Francia. È diventato chiaro che con *Les fleurs du mal* (1857), la poesia francese ha assimilato la lezione del Romanticismo inglese e tedesco e ha ritrovata la grande tradizione lirica europea dalla quale era stata in gran parte separata dopo il Rinascimento. Con *Les fleurs du mal*, *Baudelaire* (nel suo dichiarato sforzo di «estrarre la bellezza dal Male») *apporta alla poesia francese un nuovo senso del potere magico della parola e una mitica visione simbolica della grande città moderna dell'uomo moderno* ("L'héroïsme de la vie moderne"). Il suo sonetto *Correspondances* descrive l'uomo che si muove attraverso una «foresta di simboli» familiarmente correlati alla sua esistenza; e *proclama una sorta di correspondances fra loro intrecciate*: (1) *quelle* (al modo di Swedenborg e dei grandi mistici in genere dopo Platone) *fra il mondo materiale e le realtà spirituali* e (2) *quelle fra le modalità dei diversi sensi umani* (sinestesia)¹⁹. La memorabile raffigurazione baudelairiana della Noia (*l'Ennui*) come «mostro delicato e della lotta, nell'uomo, fra lo *Spleen* e l'Idea-

¹⁹ Sinestesia: percezione (o descrizione della percezione) di una esperienza sensibile nei termini di un'altra. Ad esempio, il percepire (o il descrivere) una voce come vellutata, calda, greve o dolce; o uno squillo di tromba come ardente, il silenzio come "verde" [Carducci] etc. In poesia è presente fin dai poemi omerici. Secondo taluni studiosi del simbolismo come Johansen, la sinestesia è alla radice del simbolo come è inteso dai poeti simbolisti. {n.d.F.}

le; il suo satanismo; il suo uso poetico dei diversi sensi, specialmente di quello dell'odorato; il suo interesse ai "paradisi artificiali" (oppio, hashish, alcool), al dandysmo, alla decadenza; il suo lavoro nella direzione del *poème en prose*; le sue teorie sulle *Correspondances* nonché sull'arte e gli artisti; le sue traduzioni e rifacimenti da Poe; e il suo entusiasmo per Wagner, insieme col prestigio che circonda *Les fleurs du mal*, contribuiscono a fare dell'opera di Baudelaire quella che più potentemente influenza il nascente movimento simbolista francese.

Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, i tre grandi poeti simbolisti²⁰ della seconda metà dell'Ottocento rivelano tutti l'influenza di Baudelaire. Verlaine (1844-96) uno dei più delicati lirici francesi, pubblicò il suo primo libro di versi (*Poèmes saturniens*) nel 1866. Benché in questa raccolta Verlaine sia ancora influenzato dalle teorie dei parnassiani, certe poesie come *Chanson d'automne* e *Mon rêve familier* contengono una nota caratteristica di nostalgia musicale, nella quale "il linguaggio è vaporizzato e riassorbito nella melodia" [G. Michaud, *La doctrine symboliste*, 1947]. Fra i più noti volumi di Verlaine sono *Fêtes galantes* (1869), *La bonne chanson* (1870), *Romances sans paroles* (1874), *Sagesse* (1881) e *Jadis et naguère* (1884). *L'arte poetica di Verlaine reclama «musica prima di tutto»*, usa il *vers impair* (di 5, 7, 9, 11 sillabe invece del più comune di 6, 8, 10, 12) e insiste che la poesia ideale deve essere fuggitiva ed intangibile come l'odore della menta e del timo nel vento mattutino, alquanto di non molto diverso da quel che è stato sostenuto nel nostro secolo dai teorici della cosiddetta "poesia pura"... Oltre alla sua influenza sulla prosodia francese, Verlaine ebbe un significato notevole in quanto "decadente". I suoi doni lirici erano personalissimi; la relazione che egli seppe stabilire fra musica e poesia ha in sé qualcosa di miracoloso.»

[Il seguito della voce *Symbolism* verrà tradotto in seguito]

Lezione quinta 27 novembre 1974 [La lezione è stata dedicata alla interpretazione di *Les chats*]

Per comprendere la finalità maggiore del nostro corso – che è di indagare le relazioni intercorrenti fra (a) *struttura socioeconomica della borghesia nell'Europa del periodo di trapasso all'imperialismo (1870-1900)*; (b) *sovrastuttura ideologica del ceto sociale che recluta e produce gli scrittori di cui si stiamo occupando*; e (c) *significato globale della "impresa simbolista"* – e per poter portare innanzi la seconda finalità – meno grandiosa e immodesta ma probabilmente, proprio per questo, più realizzabile – ossia di intendere *i rapporti fra simbolismo francese e simbolismo italiano*, è necessaria la lettura e la conoscenza di *Les fleurs du mal*, opera fondamentale del secolo scorso. Non aver letto e assimilato *Le fleurs du mal*, per chi debba trasmettere gli elementi della cultura occidentale, equivale a ignorare la poesia di Leopardi, il *Tristano e Isotta* di Wagner, i romanzi di Tolstoj, di Dostoevskij e di Flaubert, il *Manifesto dei Comunisti*, la pittura degli Impressionisti.

²⁰ Si rammenta che tutta un'ala della critica contemporanea tende ad escludere Verlaine [Nota di F. Fortini] {n.d.f.}

Esula quindi dal nostro compito parlare della poesia baudelaireana. Tuttavia dobbiamo porre in evidenza almeno alcuni punti. Primo: che il poeta Baudelaire, quale lo leggiamo oggi, non è il poeta del satanismo, della perdizione e dei “paradisi artificiali” che è stato per tutta la seconda metà dell’Ottocento e anche per buona parte del secolo nostro; e, secondo, che il nostro interesse – necessariamente fuggevole – si indirizza nell’ambito del nostro corso agli aspetti di Baudelaire che più dichiaratamente paiono stabilire dei rapporti col movimento simbolista.

Abbiamo già letto, di Baudelaire, il sonetto *Correspondances*. Diamo ora lettura del celebre sonetto *Les chats*, seguendo l’analisi dei piani fonologico, lessicale, metrico-prosodico e sintattico compiuta nel 1962 da Roman Jakobson e da Claude Lévi-Strauss, non mancando di osservare come nelle conclusioni del loro studio i due eminenti studiosi (come già ebbe, a suo tempo, a rilevare Romano Luperini) sono costretti a superare i limiti del sonetto considerato per poter intendere appieno la dimensione mitica nella quale l’ultima parte del sonetto dissolverebbe la concreta domesticità dei felini rappresentata soprattutto nei primi sei versi.

La lettura dello studio di Jakobson e Levi-Strauss viene compiuta anche al fine di partecipare agli studenti un esempio di lettura strutturalistico-semiologica.

Viene data altresì lettura di un passo di *Le voyage à Cythère* e di *Le crepuscule du matin*. La lezione – di cui diamo qui una cronaca – ha contenuto altresì alcuni riferimenti alla traduzione che del sonetto *Les chats* è stata compita dal prof. Luigi De Nardis nonché sul particolare fattore dell’aggettivo *mûr*, in *Les fleurs du mal*.

Lezione sesta 2 dicembre 1974 [continuazione della interpretazione di Les chats]

Fra le maggiori interpretazioni critiche della poesia baudelaireana abbiamo il compito di rammentare qui solo quelle che hanno diretta attinenza al nostro tema.

Ad un livello critico assai elementare ma interessante perché rivolto soprattutto a stabilire quali caratteri della poesia di Baudelaire trapassano nella lirica successiva simbolista (che, per l’autore, corrisponde in pratica a tutta la poesia “moderna”) stanno le pagine 34-59 del già citato volumetto di Hugo Friedrich (traduzione italiana)²¹. Lo studente farà bene a prendere soprattutto in considerazione il primo e secondo paragrafo (“Il poeta della modernità” e “Spersonalizzazione”), le pp. 39-41 del terzo paragrafo, quelli intitolati “La vuota idealità” e “Magia del linguaggio” (in particolare, l’importante ultimo capoverso); e finalmente l’ultimo capoverso del capitolo (pp. 58-59) che ne è il riassunto.

²¹ Si tratta di H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano, varie ristampe.

Sarebbe bene, a questo punto, che lo studente scorresse il riassunto di alcune pagine sartriane sulla generazione che scrive in Francia fra il 1840 e il 1860, che in questi appunti si trova alle pagine numerate 18 A – B – C – D²².

Dopo aver proposto, con il saggio di Levi-Strauss e Jakobson una moderna lettura strutturalista e dopo aver veduto, nel riassunto da Sartre, un esempio di moderna interpretazione sociologica della dialettica fra autore e società, vediamo adesso alcuni punti interessanti ai nostri fini di un testo di densità eccezionale destinato a Baudelaire, che Walter Benjamin, pubblicò nel 1939 a Parigi, un anno prima del suicidio. Lo si legge in italiano in *Angelus Novus*, saggi e frammenti, Einaudi, Torino, 1962, con una eccezionale introduzione di Renato Solmi.

B. DAGLI ZIBALDONI

{Si riporta di seguito un testo di cinque pagine manoscritte con penna nera e blu che si trova negli Zibaldoni (AFF, 31, pp. 30-34) subito dopo a quanto appena riportato, ma che risulta assente negli appunti del corso. Nell'originale sono presenti delle note biografico-cronologiche e alcuni appunti a margine che non si trascrivono.}

Lezione settima (9 dicembre) del Corso di Storia della Critica letteraria A.A. 1974-75.

Introduzione a Rimbaud come simbolista

La vita e la leggenda di Rimbaud sono, in assoluto, le più percorse e ripercorse dalla critica e dal giornalismo non solo francese, fino ad aver prodotto un mito fastidiosissimo. (Sull'argomento, i due volumi capitali di Étiemble, *Le mythe de Rimbaud*, Paris, 1954 e 1952²³.) Le notizie che si trovano nel volume feltrinelliano a cura di Ivos Margoni²⁴ sono più che sufficienti ai nostri fini e gli stringati dati biografici qui a fianco²⁵ servono solo di elementare promemoria. (Per una biografia di Rimbaud si veda quella della *Starkie*, trad. it. Rizzoli²⁶). Per una buona edizione: (a) la [costosa] edizione delle opere complete della Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard ed. (b) la ottima [ed economica] edizione annotata a cura di S. Bernard, Garnier ed., Paris 1960, facilmente reperibile. [Per un prezioso saggio critico italiano si veda quello recente di Sergio Solmi²⁷.]

²² Si tratta delle note su Sartre prima riportate. Il rimando alfanumerico fa riferimento alla numerazione presente negli appunti dei diari, poi modificata.

²³ Si tratta dell'opera di René Étiemble pubblicata da Gallimard in due volumi (*Le Mythe de Rimbaud. Structure du mythe* e *Le Mythe de Rimbaud: Genèse du mythe*) negli anni Cinquanta.

²⁴ Il riferimento è a A. Rimbaud, *Opere*, a cura di Ivos Margoni, Feltrinelli, Milano 1964.

²⁵ A margine del testo sono riportati una serie di date e di eventi che non si trascrivono.

²⁶ Si tratta di E. Starkie, *Arthur Rimbaud*, Rizzoli, Milano 1950.

²⁷ Il riferimento è a S. Solmi, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, Torino, 1974.

Non è assolutamente nostro compito disegnare un (dilettantesco) profilo di A. Rimbaud. Lo studente che disponga della edizione a cura di Ivos Margoni dovrebbe leggere la scheda biografica [p. XLI-XLV] e servirsi della introduzione che mi sembra equilibrata e informata²⁸.

Per quanto interessa la nostra indagine, sarà sufficiente mettere in evidenza quali elementi del programma poetico di Rimbaud lo apparentino alle concezioni che abbiamo chiamate simboliste. Parliamo di Rimbaud prima che di Mallarmé – nel cui nome, a rigore, potrebbe aprirsi e chiedersi qualsiasi discorso sul nostro tema – per seguire un ordine cronologico ma anche perché, mentre fu possibile ai contemporanei interpretare l'opera di Mallarmé come inserita in quello che fu chiamato il Decadentismo o più in genere il gusto fine-secolo, questo non accadde invece per Rimbaud che – quando l'inserzione delle sue poesie compiuta da Verlaine nel 1884, nella raccolta *Les Poètes maudits* lo ebbe reso noto al di là della cerchia di coloro che lo avevano conosciuto fra il 1870 e il 1873 (*Une saison en enfer* resta sconosciuta per trent'anni, fino al 1895) – venne considerato una sorta di aereolito, di arcangelo nero, come Lautréamont. Né è un caso che in Italia venga letto e apprezzato solo nella temperie del Futurismo.

M. Luzi formula esattamente questo al di là dell'impresa Simbolista che è nell'opera di Rimbaud: “La sete d'assoluto poetico che divorava Rimbaud si confonde con un vero e proprio delirio di onnipotenza, di una avventura che ostentatamente esorbita dal dominio intellettuale... le analogie rese possibili dal *dérèglement de tous le sens* non mirano all'acquistare un potere allusivo all'idea o alla realtà superiore” ma “a dilatare delle certezze terrestri, a dilatare la conoscenza sensibile dell'umanità. Il poeta esercita su di sé la forza di creazione, distruggendo il suo io relativo e distinto per divenire un magico strumento di rivelazione, un veggente, un profeta. Ma profeta di che novella? Solo della realtà allucinatamente reale e viva, da riscattare dalla mortificazione cui l'hanno sottoposta l'ipocrisia occidentale, la superstizione, la ragione civile” (L'idea simbolista, p. 20)²⁹. Questo significa che nell'opera di Rimbaud noi troviamo incomparabilmente di più di quanto non rientri nell'ambito che sarà detto simbolista.

Fra la fine del 1869 e il settembre 1871, Rimbaud scrive le 44 poesie che si intitolano, appunto, *Poésies*: ebbene la maggior parte di queste poesie di rivolta, sarcasmo e protesta, sono da considerare ispirate (cfr. la prefazione del Margoni, p. IX) dagli ideali liberal-democratici e dall'odio per la morale borghese (p. X). Le preoccupazioni formali sono, in questo periodo, meno evidenti e meno straordinarie di quanto avverrà nei due o tre anni seguenti. «Nel momento in cui i problemi formali stavano già prendendo in poesia una importanza notevole (Mallarmé e Verlaine hanno prodotto, nel 1870, alcune fra le loro opere più rappresentative)³⁰, Rimbaud manifesta un temperamento *artiste* solo margi-

²⁸ Segue un elenco di testi da leggere che non si riporta.

²⁹ La citazione riporta il brano di Luzi con alcune inesattezze.

³⁰ “Erodiade” di Mallarmé è composta fra il 1864 e il 1867; l’“Après-midi d'un faune” subisce varie elaborazioni fra il 1865 e il 1875; i “Poèmes saturniens” di Verlaine si pubblicano nel

nalmente». Ma si veda tutto il passo del Margoni alle pagine XV-XVI della sua prefazione, che introduce alla *Lettera del veggente*.

La lettera a Paul Demeny, da Charleville, 15 maggio 1871 (la cosiddetta “lettera del veggente”) contiene alcuni dei punti rilevanti della estetica e poetica rimbaudiana, quale sarà espressa nei *Derniers Vers*, nella *Saison en enfer* e nelle *Illuminations*.

Le Bateau ivre è certo una delle opere di Rimbaud che meglio di prestano ad una lettura ingannevole. La grandiosa retorica, la violenza dei colori e delle musiche nascondono la natura tutto sommato abbastanza tradizionale del poema. E, più che del simbolo siamo in presenza di una ripresa della millenaria allegoria della barca come vita umana. E a proposito del controverso significato del ritorno all'Europa “dagli antichi parapetti” è opportuno qui riportare quanto Walter Benjamin trascrive da una sua conversazione con Brecht, conversazione tenuta il 3 luglio 1934 a Svendborg in Danimarca. “Egli [Brecht] pensa che anche Marx e Lenin, se avessero letto questa poesia vi avrebbero riconosciuto il grande movimento storico di cui essa è l'espressione. Avrebbero capito benissimo che essa non descrive la passeggiata eccentrica di un individuo ma la fuga, il vagabondaggio di un uomo che non sopporta più i limiti della sua classe che (con la guerra di Crimea, con l'avventura messicana) comincia ad estendere i suoi interessi mercantili anche alle regioni esotiche. Accogliere nel modello del lottatore proletario il gesto del vagabondo privo di ogni legame, che affida la sua sorte al caso; che volta le spalle alla società, è cosa impossibile” (W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, trad. it., Torino, 1973, p. 219). Questo passo, anche se non entra, direttamente, nel nostro discorso, serve a suggerire un modo possibile di lettura del *Bateau ivre* e, più in generale, di Rimbaud (cfr., in particolare, *Qu'est-ce pour nous, mon coeur...*). Le riserve brechtiane sulla possibilità di “utilizzare” Rimbaud in una prospettiva “proletaria” toccano anche la falsificazione che, proprio in quel periodo, voleva fare di Rimbaud un comunardo; il che provocò, fra l'altro, la protesta dei surrealisti che, d'altronde, trovavano Rimbaud troppo *artista* per i loro gusti e gli contrapponevano Lautréamont.

Lezione del 13 gennaio del corso di storia della critica letteraria. Siena 1974-75

Si propone qui una lettura di una sequenza particolarmente ardua, quella dal titolo *Mémoire*; titolo profetico che avrebbe continuato ad echeggiare per cento anni nelle letterature di tutto il mondo e che si contrapponeva al romantico *Souvenir*, escludendone la dimensione sentimentale e dando alla evocazione di un passato il significato, nello stesso tempo, di alcunché di volontario e intellettuale e di recuperato in sogno.

1866, le “Fêtes galantes” nel 1869, la “Bonne Chanson” nel 1870. Tristan Corbière ha già scritto una parte dei suoi “Amours jaunes” (1873). {n.d.F.}

Nella nostra lettura terremo presente le note di I. Margoni (pp. 419-422).

Si tratta di cinque parti, ognuna di otto versi, in quartine ABBA, nelle quali non è rispettata la norma della alternanza di rime maschili e femminili. Qui tutte le rime sono femminili, con un effetto di pedale e di lunga risonanza alla fine di ogni verso.

L'eau claire. Il punto di partenza è l'acqua, acqua di fiume che dal primo all'ultimo verso è sentita sotto varie forme, piena come lo sono anche i fiumi minori in Francia, ora quasi immobile (II, vv. 5-8 e V) ora veloce (III, 8). Il sale delle lacrime d'infanzia è collegato con l'acqua chiara, ma in verità il nesso è dato dalla sequenza di acqua / chiara / sale / lacrime / infanzia, dove la parola "lacrime" introduce il tema di un dolore (il verbo "piangere" torna in IV, 5 e "infanzia" distanzia quel dolore, apre già lo spazio della memoria. Il "sale" è memoria di un sapore ma, più che un riferimento alla trasparenza cristallina di quelle lacrime, implica la purezza di quei pianti ("la goutte de candeur qui luit après les larmes" dirà Paul Eluard) e la vibrazione luminosa delle lacrime stesse; chiaramente, il simbolo rappresentato da sale / lacrime / infanzia, equivalente a purezza – dolore – memoria, ha la funzione di isolare subito, nel primo verso, un tema che sarà ripreso solo nell'ultimo frammento, dove l'autore dice "Io"; infatti le lacrime d'infanzia sono quelle delle "fillettes" (II, 3) e degli "enfants" (III, 4) e quindi autobiografiche.

Il verso 2 ("l'assalto al sole dei bianchi dei corpi di donne") può essere sintatticamente considerato dipendente dal "come" (così è interpretato in una traduz. it. di Cesare Vivaldi (Guanda, Parma, 1961) e altrettanto "la seta degli orifiammi" del v. 3. Ma sembra più probabile che si sia in presenza di una elencazione che è evocazione (L'acqua... l'assalto... la seta... le gaiezze...), perché interrotta dal "– No...". Margoni afferma che quella interruzione esplicita il carattere onirico della evocazione: sì e no, è visione di sogno ma è anche "memoria" (noi conosciamo qualcosa di analogo nel "chi strilla?" pascoliano in *L'aquilone*), precisazione della memoria. Va anche detto che, nella sequenza delle immagini si passa da un mattutino (I, prima quartina), al mezzogiorno (il "lesto meriggio" di II, 7), al tramonto di III, 7, alla sera del IV frammento, che probabilmente si prolunga nel quinto e conclusivo. Dunque "sole" e "impeto" (l'assalto è anche in rapporto con la guerriera Giovanna d'Arco evocata al verso 4). Non si dimentichi che l'alba evoca a Rimbaud una figura femminile e divina (cfr. "Bonne pensée du matin", la memorabile *Illumination* che si intitola *Alba*, qui pp. 284-85, e "l'alba di giugno battagliera" di *Bottom*, p. 304-305), con l'impiego, tipico del linguaggio simbolista, del sostantivo "bianchezza" invece dell'aggettivo.

[L'analisi di *Memoire* è proseguita nelle lezioni di mercoledì 15 e di lunedì 20 e martedì 21 gennaio]

I/c. DOCUMENTO 1 (CONTINUAZIONE)

Il sonetto mallarmeano del Cigno è da considerarsi esemplare per il suo autore. Anche se non è possibile consentire con chi (come Stefano Agosti, in *Il testo poetico*, Milano, 1971, p. 11 sg.) usa di questo sonetto per giungere a significazio-

ne «extralinguistica e transmentale»³¹, si deve convenire che Agosti ha ragione quanto sottolinea che in Mallarmé «lo sfruttamento più intensivo dei valori fonici e rappresentativi della lingua, non è affatto del tipo “formale” ma si iscrive in una volontà di significazione totale del linguaggio», in una prospettiva di «rimpatrio integrale dell’intelligenza» ossia di conoscenza totale; mentre (per Agosti, in Valéry) in altri poeti meno tragicamente assoluti di Mallarmé «l’uso di vocaboli rari, l’esaltazione della loro sostanza fonica e rappresentativa, che si effettua nel gioco delle allitterazioni, delle omofonie, delle assonanze ecc.» [op. cit. p. 119] si inscrivono «in una attitudine comunicativa o espressiva o decorativa». Si noti questo punto: questo segna e definisce la terribilità della impresa mallarmeana. Mentre in Rimbaud la “rivolta” e la “magia” avevano l’intento di uscire dalla letteratura verso la prassi, Mallarmé intende uscire dalla letteratura verso un al di là della esistenza come comunicazione. Il linguaggio è l’ultimo vestigio e viene stravolto. Questa impresa è condotta da Mallarmé alle estreme conseguenze; mentre i simbolisti della sua scuola ricadono nella letteratura. Dal significato sociale e politico dei testi di Mallarmé è possibile solo accennare, anche perché quel significato è rimasto celato ai suoi contemporanei e ancora a lungo alle generazioni seguenti. L’aspetto di aristocratico giocoliere, di raffinato mistico, di prete della letteratura è servito a lasciare nelle mani della critica reazionaria l’opera di Mallarmé. In Italia infatti Mallarmé, come vedremo, viene ricevuto come una lettura per privilegiati spregiatori del volgo, viene interpretato, in senso iperdecadente ed egli diventerà, insieme a Flaubert, il modello supremo per gli esteti e i decadenti di provincia. La critica italiana – dopo gli studi <di> fine secolo e del primo decennio del nostro dei quali ci occuperemo più avanti (Vittorio Pica, Arturo Graf, Luigi Capuana, Domenico Oliva, Arturo Onofri; tutti fra il 1885 e il 1913) – vede scarsa attenzione fra la prima guerra mondiale e il 1930 (E. Cecchi, G. A. Borgese, A. Tilgher, A. Soffici, C. Pavolini, A. Sorani). B. Croce ne parlerà, negativamente, solo nel 1933³². Sarà la critica vicina agli ermetici (Luciano Anceschi, Carlo Bo, Francesco Flora) a studiarlo prima della fine della seconda guerra. È a Carlo Bo che si deve, nel 1945, un libro su Mallarmé; ed è l’ambiente dell’ermetismo fiorentino che dimostra una costante attenzione (A. Parronchi 1946, P. Bigongiari 1946, Oreste Macrì 1947, G. F. Conti, 1948, P. Bigongiari 1948, M. Luzi 1949 e 1952) che si è continuata sino ad oggi, quando lo studio si è fatto, sulla scorta delle indagini francesi e della pubblicazione del *corpus* mallarmeiano, ricerca specialistica. Non si dimentichi che il saggio capitale di P. Valéry su Mallarmé compare in Italia solo nel 1945.

*

Riprendiamo la lettura di *Le vierge* interrotta dopo la seconda quartina. M.me Noulet – citata dal commento della L. Frezza a p. 270 della ed. Feltrinelli – ripre-

³¹ Per il significato di “transmentale” si veda quanto affermato dai primi formalisti russi (cfr. Todorov, *I formalisti russi*. Torino, Einaudi, 1968, p. 31-72). Vedi anche in “*Letteratura e strutturalismo*” a cura di L. Rosiello, 1974, p. 19, nota 4. {n.d.F.}

³² E ancora nel 1935 e nel 1949. {n.d.F.}

sa poi da Stefano Agosti, ha posto in evidenza la novità del primo verso, con la sostantivizzazione dell'avverbio *aujourd'hui*, e i tre epiteti interposti fra quello e l'articolo. «L'allitterazione in *v* si fortifica in *b*». Possiamo anche aggiungere che il “*va*” di “*vivace*” echeggia alla prima sillaba del verso seguente (“*va-t-il*”); che i tre articoli ritmano una particolare sonorità (la *e* muta [la viar₃, la vivas-a-la bəl ozurdi]); che la “*v*” è per due volte seguita dalla “*i*”; che il suono di “*g*” torna due volte (“... erge... jour”); che al secondo verso l'aggettivo “*ivre*” [echeggiato poi in rima da “*givre*”, “*delivre*”, “*vivre*”] è parziale anagramma di “*vierge*”; che la cesura, disgiungendo il secondo aggettivo della congiunzione, accresce l'isolamento e l'enfasi del terzo aggettivo; ma queste e simili osservazioni di cui è ricchissima la critica francese possono essere considerate relativamente secondarie alle seguenti:

- che “*vierge*” è aggettivo carico di latenze simboliche in Mallarmé e che quindi non ha soltanto un significato positivo ma anche uno di crudeltà e di orrore, secondo quanto è stato posto in luce (dagli studi di Charles Mauron) da più di uno studioso³³.

- che “*vivace*”, oltre al significato corrente ha quello etimologico (“*vivax*”) di “durevole” [“*chénes... vivaces*”, “*quercie vivaci*”, Gautier].

- che l'inizio del 2° verso (“*va*”) non è solo incoativo del verbo “*déchirer*” (lacerare, strappare) ma è forma attiva del verbo “*andare*” e quindi imprime un movimento deciso alla strofe.

- che finalmente quell'*aujourd'hui* personalizzato è simbolo di una liberazione (libertà, ebbrezza) perché è assimilato ad un uccello in volo (“*un coup d'aile ivre*”).

[In Mallarmé torna questa associazione simbolica di ala-volo-libertà-fuga che tornerà in Montale; basti rammentare *Brise marine* qui a p. 36, con i celebri tre versi iniziali: “... Fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres...” [“Fuggire! Sento che uccelli sono ebbri...”], o le altre liriche dove “ala” è anche “verso”, “poesia”, “ispirazione” (Cfr. *Eventail*, p. 110, v. 5, *Autre eventail*, ib., v. 4, ecc. ecc. e basti il “vol de cygnes” di *L'après-midi d'un faune*, p. 92, *L'aile saignante* di *Don du poème*, p. 40, che ricompare almeno due volte in Montale...)]

- che “*coup d'aile*”, il “colpo d'ala”, contiene oltre alla nozione di “battito” quella di rischio (il “colpo”) che Mallarmé impiegherà nel suo tardo e importantissimo testo (“un colpo di dadi mai abolirà il caso”, *Un coup de dés, jamais, n'abolira le hasard*). Notiamo che in una poesia di Alfred de Musset la “speranza” personificata, «à tire-d'aile s'élance», “si slancia con un seguito di colpi d'ala”.

Il giorno (la luce-cruedele, intatta, imperitura: quando in *Don du poème*, l'aurora si getta contro i vetri, *la solitude bleue et stérile a frémi*, “la sterile solitudine azzurra ha rabbrivido”; e pochi versi dopo si evoca il “*vierge azur*”, il “vergine azzurro”) *verrà male a spezzare* – lacerare con violenza liberatrice – *questo* (qui presente, perché nostro, di tutti, e “mio” del poeta) *lago* (del cuore; cfr. Montale

³³ Basti per noi tutto il tema della verginità in *Herodiade* (... *J'aime l'horreur d'être vierge* etc.) connessa alla “*nuit blanche de glaçons et de neige cruelle*”). {n.d.f.}

in “Dora Markus”: “questo lago l’indifferenza ch’è il tuo cuore”)³⁴ *duro* (irrigidito): il contrario della vita, una scioltezza, flessibilità) *dimenticato* (se il “lago” è una parte di sé e di noi, la dimenticanza è più soggettiva, e accompagnata da un senso di colpa, che oggettiva: chi dimentica siamo noi...) *che sotto le givre*³⁵ *è abitato* – ma come abitano i fantasmi: e il fantasma compare infatti al v. 12 – *dal trasparente ghiacciaio dei voli che non sono fuggiti* – per il volo e la fuga si veda quanto già detto per i primi due versi: i desideri di libertà e di espressione che non hanno spiccato il volo sono come pietrificati in una massa di ghiaccio, trasparente perché tutto quel che avrebbe potuto essere e non è stato è [come un una barca di cristallo, o nella “pietra dura” (*Orlando furioso*, c. III) che accoglie il corpo di Mago Merlino] *visibile*, spettralmente alla coscienza e al rimorso.

Seconda quartina.

Mentre la 1^a quartina aveva come soggetto l’oggi e come interlocutori un “noi” che era un “me” e un “noi”, la seconda introduce il protagonista in un paesaggio simbolico già definito (luce splendida, volo di luce, lago invernale coperto di brina). *Un cigno* – ossia un animale mitologico³⁶, di leggendario colore bianco (si conosce già l’ambiguo valore di questo colore per Mallarmé, il colore della purezza, dell’assoluto e della morte)³⁷ – *di altri tempi*, parola composta come è composto *aujourd’hui*, con riferimento ad un passato storico e, a un tempo, individuale – *si ricorda di essere lui*, si ricorda che è lui, *magnifico*³⁸ ossia ricco di promesse e di speranze – *ma che senza speranza si affranca* (etimologia latina, “deliberare”; da “liberare” – il Cigno simbolico sta per liberarsi dai ghiacci che lo imprigionano, ma non ha speranza di riuscirci – *per un aver cantato la regione*³⁹ *ove vivere* – *quando dello sterile inverno brillò* [risplendé] *il Tedio*. Scrive la Frezza: “per non aver delineato, nei puri margini del canto la sua azzurra regione, in cui vive veramente, in cui salvarsi sfuggendo, come Gautier, come Verlaine, al totale annullamento”. Non credo che si alluda ad una regione dove vivere quando venga l’inverno; la mancanza fallimentare del Cigno, ossia del poeta, ma anche dell’uomo, è quella di non avere “cantato” (celebrato, profetizzato, e, ammettiamolo, delineato) una zona, un modo etico-intellettuale dove abbia senso

³⁴ L’autore di queste note manoscritte ha pur ricevuto in suoi versi, una ventina d’anni fa, la medesima metafora. {n.d.F.}

³⁵ [Dizionario francese del Robert: Givre (1611) strato di ghiaccio estremamente tenue e bianco, proveniente dalla cristallizzazione, a contatto di un corpo solido di finissime gocce d’acqua. {n.d.F.}

³⁶ Incarnazione di Zeus per sedurre Leda. Una poesia di adolescenza di Mallarmé si intitola *Leda*. Ma anche emblema medievale wagneriano (“Lohengrin”). {n.d.F.}

³⁷ Nell’ultima opera di Mallarmé [“*Un coup de dés*” etc.], ancora: “cette blancheur rigide”, “questo biancore rigido”. {n.d.F.}

³⁸ [Littré, 1863] *Magnifique*: ... Fig. Che ha una pompa par alla magnificenza // Promesse magnifiche: promesse che fanno sperare. *Le magnifique*, specie di uccello del paradiso. {n.d.F.}

³⁹ Region, etiologicamente è anche una delle “regions selestis” [Littré] dove c’è la costellazione del Cigno; regioni si chiamano anche, nella antica filosofia, le zone successive (aria, fuoco, etere) fra la terra e gli astri. {n.d.F.}

vivere. *La colpa è assenza di coraggio alla profezia*. Da notare anche che il canto, se riferito al cigno, implica la morte [un nesso fra “collo” del cigno e decapitazione del profeta è nel *Cantico di San Giovanni*, terza parte di *Herodiade* (p. 66, vedere)]. Secondo me, il 4° verso non è necessariamente riferito a “vivere” e può essere riferito a “cantare”: la sterilità – nozione non completamente negativa in Mallarmé, derivante probabilmente dalla sua “folia di negazione” ma anche da “*la froide majesté de la femme stérile*” di Baudelaire (ultimo v. del sonetto “*Avec ses vêtements...*” 27ª composizione delle *Fleurs*); e cfr. ancora *Herodiade* dove sono anticipate tutte le parole e le immagini del sonetto (il cigno, il “plumage”, il “fantôme”, l’“agonie”, le “glacier”, ancora un “cygne” e l’esilio... già solo nella 1ª scena, il monologo della Nutrice. *L’ennui*: nel Littré, significa anche “sorta di vuoto che si fa sentire all’anima privata di azione o di interesse alle cose”.

C. DAGLI ZIBALDONI

{Dopo il testo appena trascritto, negli Zibaldoni si trovano alcune pagine di appunti e riassunti, in particolare su Agosti, che non si riportano. Si trascrivono invece le pagine seguenti (AFF, 31).}

Elementi per una lettura di *Sagesse* di Paul Verlaine.

Quattro strofe di quattro versi, (7-5-7-5) di cui il 1° e il 3° verso ripetono nella 1ª strofe cinque sillabe (*par-dessus le toit*), nella seconda due sillabe (*qu’on voit*), nella 3ª una sillaba sola (*là*), nella 4ª sette sillabe [ma con l’importante differenza che il 1° verso della 4ª strofe ha la cesura dopo “ò” (- *Qu’as-tu fait, ò / toi que voilà*) mentre il 3° comincia con “Dis”, non ripete l’“ò” vocativo e reca cesura dopo “fait”]. Si noti che la 1ª e la 2ª strofe si compongono di quattro periodi di cui il 1° è esclamativo e i successivi tre sono simmetrici (gli articoli determinativi e indeterminativi si alternano: *Le ciel – Un arbre / La cloche – Un oiseau*)

Un arbre	berce [bisillabi in e muta]	sa palme
La cloche	tinte	
Un oiseau	chante	sa plainte

i vv. 1 e 3 della strofe 2 si chiudono col verbo *vedere* (*qu’on voit*), i corrispondenti della strofe 3 con l’avverbio *là* e quella della strofe 4 con la combinazione del verbo e dell’avverbio (*voilà*, cioè *vois-là*). Il v. 1 è senza virgola (*eccoti piangente*) il 3 è senza virgola (*tu che sei lì*).

Le strofe 1 e 2 sono legate da un chiasmo: *Le ciel... dans le ciel; un arbre... sur l’arbre*.

Le strofe 1 e 3 sono legate dalla nozione di “calma”: *calme – paisible*

Le strofe 2 e 4 sono legate dalla nozione di lamento: *plainte – pleurant*

La strofa 1 si apre con un esclamativo, la 4ª con un interrogativo.

La calma del cielo si accompagna con una regressione infantile: la culla è evocata nel verbo *bercer* (cullare) e nel tintinnare *doucement* (che non è “dolcemen-

te” ma “piano”). L’uccello che canta il suo lamento è, poi e anche, proiezione del poeta. La condizione spaziale è di recluso e di escluso: prigioniero e sequestrato dalla vita. Fra l’interno e il cielo c’è un tetto e oltre il tetto un cielo; in quella parte di cielo che si può vedere passa il suono d’una campanella e sempre in quella parte canta un uccello. Questi elementi compongono una allusione alla vita esteriore; il bambino recluso si vuole illudere che la vita possa essere semplice e tranquilla e che la città sia pacifica, non ostile. Ma, per colpa e per accidia, il bambino malvagio piange e non sa o non può uscire. È Iddio che risponde o un’altra parte dell’Io: nonché bimbo, la giovinezza è passata e si parla da una prigione di maturità-vecchiaia-morte. La tensione drammatica è tutta nel mutamento di direzione dei gesti, nel sistema degli avverbi: *par-dessus, là, voilà* e delle preposizioni di luogo (*dans, sur*). Nella 1^a e 2^a strofe si indicano cielo, tetto, albero; nella seconda si indica più fortemente un *là* irraggiungibile, una alterità, l’altro, gli altri, la pacificazione, l’accordo (biograficamente, l’amore onesto, il lavoro...). Ma nella 4^a l’indice è puntato dall’esterno all’interno, con una interrogazione tanto più tragica quanto più retorica. Leso fin dall’infanzia nel suo desiderio, punito nel suo piacere impossibile, abbandonato al rimorso, il poeta incapace ancora di intendere le ragioni storiche della propria prigionia e credendo di essere solo una nella sua galera, si finge infante e colpevole perché la melodia lo consoli.

[per la lezione del 11 marzo 1975]

Nel nostro paese le condizioni per una acculturazione del simbolismo erano, fra il 1860 e il 1880, molto meno favorevoli che nei paesi di lingua inglese o tedesca perché questi ultimi avevano avuta una tradizione romantica che, nel nostro paese, era stata atipica e di breve durata; né d’altra parte si era data, come in Francia, la lunga erosione delle speranze democratiche borghesi, dall’età napoleonica e quella della Comune. Coloro – gli autori della Scapigliatura – che si trovarono a vivere la caduta delle speranze risorgimentali, furono certo nella condizione di recepire alcuni elementi dei modelli francesi, soprattutto Baudelaire; ma per due motivi furono incapaci di superarne l’atteggiamento romantico. Il primo era legato ad una condizione linguistica: lo sforzo degli Scapigliati e dei poeti ad essi vicini (penso soprattutto a Camerana) si infrangeva contro un linguaggio ancora aulico e tentava di superarlo per una via che era opposta a quella dei simbolisti francesi, ossia la via della inserzione di elementi del linguaggio umile-prosastico; ma questo spingeva inevitabilmente verso la “espressività” e questo spiega il secondo motivo: l’Italia unita era una nazione preindustriale, la poesia cittadina dell’Ottocento era stata quella protoborghese del Porta e quella, inorridita ed eccitata dalla decadenza plebea, del Belli. Era inevitabile che – sospeso l’esempio leopardiano, impraticabile (nella lirica) quello manzoniano, la poesia si immobilizzasse guardando al massimo modello di versificazione romantico-democratica, ossia Victor Hugo. Da cui l’impresa, decorativa e parnassiana in superficie e, in profondo, tardo romantica e decadente di Giosue Carducci. Della poesia protosimbolista francese doveva giungere qui quasi esclusivamente l’aspetto erotico e satanico e un Baudelaire letto male si coniugava con

fantasticherie neogotiche, alla Arrigo Boito o magari ad un poeta schiettamente romantico come Heine. Questo spiega perché le coincidenze fra gli aspetti simbolisti di Pascoli e d'Annunzio e i modelli francesi, per quanto chiarissime, abbiano importanza minore di quanta si sia di solito portati a ritenere, e perché nel nostro paese il Simbolismo pervenga quando in Francia si è già alla seconda e alla terza generazione simbolista, ossia non tanto con gli imitatori degli anni Novanta e con gli importatori del verbo simbolista, come Gian Pietro Lucini, ma con un isolato come Dino Campana, con i suoi *Canti orfici* scritto negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, e con Arturo Onofri. È sostanzialmente accettabile anche la tesi che fa di Montale il massimo simbolista italiano, fra il 1920 e il 1940. Il prevalere del gusto “espressivo” spiega anche perché, sulla via aperta dalla Scapigliatura, tanta fortuna dovessero avere i poeti sarcastici, fondati sul cozzo del prosastico e dell’aulico, o i sentimentali: Laforgue e Jammes, tanto per intenderci, che sono, con pochi altri, gli antecedenti (soprattutto Laforgue) dei crepuscolari, di Lucini, di Gozzano, ma anche di Govoni e di Palazzeschi, per non dire delle fasi giovanili di alcuni futuristi, come Buzzi. Laforgue e Apollinaire sono il “rinvio” della lezione di Mallarmé, capita dal solo Ungaretti.

Nota parziale (10.03.75)

Prima di passare ad esaminare, per la parte che pertiene al corso di quest’anno, quale diffusione abbiano avuta nel nostro paese le teorie della cosiddetta scuola simbolista – e non quale influenza, ben più rilevante, precoce e duratura, abbiano avuto alcuni dei maggiori poeti di quel movimento su gli scrittori italiani, sarà opportuno toccare di una questione capitale che abbiamo voluto fino ad ora rinviare: ossia delle condizioni sociopolitiche dal cui contesto si è sviluppata l’opera dei maggiori simbolisti francesi. E dico francesi perché quei caratteri sono più o meno diversi da nazione a nazione, come speriamo di poter mostrare in seguito; ma soprattutto perché in nessun altro paese d’Europa talune premesse del disegno simbolista – e probabilmente per l’assenza di un retroterra culturale mistico religioso e romantico paragonabile a quello tedesco o britannico – hanno raggiunto eguale grado di rigore. Se si guarda alla maggiore poesia simbolista francese – da Rimbaud a Verlaine a Mallarmé ma anche ai minori e ai minimi – si conclude che le forme della *rivolta*, della *distruzione dei nessi logico-concettuali*, dell’*orfismo* e finalmente il tentativo di rifondare un universo religioso, una liturgia soterica fondata sull’esercizio della poesia, in nessun altro paese abbiano trovato una così coerente applicazione.

Si comprende quindi perché quella attività poetica sia stata giudicata per mezzo secolo almeno, come espressione di aristocratico decadentismo, di fuga dalla realtà e dall’impegno, di procurata menzogna di classe⁴⁰.

⁴⁰ Seguono degli appunti, alcuni cassati, che non si riportano.

Per la lezione di martedì 1 aprile

Ci occupiamo di Vittorio Pica (1862-1930)⁴¹ solo perché questo critico viene regolarmente citato come uno dei primi o il primo che nel nostro paese si sia occupato di *simbolismo*. Il suo saggio su Mallarmé è del 1886⁴² ripubblicato poi in *Letteratura d'eccezione*, del 1898. Anni prima il Pica aveva pubblicato *All'avanguardia*, studi sulla letteratura contemporanea (Napoli, 1890).

Invero, la nozione di simbolismo si confonde inizialmente con quella di *decadentismo*. Fra il 1880 e il 1885 a Parigi il cosiddetto Decadentismo è da considerare uno degli elementi che contribuiscono alla formulazione del manifesto del simbolismo (Jean Moréas, 18 settembre 1886). Pica ebbe a tradurre alcuni testi in prosa di Mallarmé, fra i quali i particolare *Le phénomène futur* (tradotto come *Il prodigio futuro* in "Il Fanfulla della domenica", 23 sett. 1888). La traduzione mostra visibilmente che la strumentazione linguistica di cui disponeva il Pica era tuttavia quella, nella migliore delle ipotesi, della Scapigliatura, cioè incerta e contraddittoria tra i residui della tradizione aulica (e scolastica) e le esigenze di un linguaggio più immediato. Non diversamente dai poeti della Scapigliatura, ma non senza l'influenza del purismo e classicismo specificamente napoletano, si vede chiaro che l'operazione compiuta da Mallarmé sulla sintassi francese rimane completamente estranea al traduttore italiano (a tale continuerà ad essere anche venti anni più tardi quando a tradurre altri testi di Mallarmé sarà Ardengo Soffici) per la buona ragione che Mallarmé – e, seppure in forme molto diverse, il Baudelaire dei *Petits poèmes en prose* e il Rimbaud di *Les illuminations* – si ponevano come innovazione e antitesi nei confronti di una prosa espositiva e narrativa alta e media che aveva dietro di sé una grande tradizione, quella della cultura borghese. Mentre non era affatto così nella nostra letteratura, dove una prosa media, a parte l'esempio manzoniano, stentava a nascere, come dimostrava, nell'anno 1873, il memorabile scritto di Graziadio Isaia Ascoli introduttivo al primo numero dell'"Archivio glottologico italiano".

Basterà accennare ad alcune polemiche giornalistiche del 1885: gli avversari delle nuove tendenze francesi le accusano un genere di stravaganza, odio per il naturale, mancanza di buon senso. L'informazione è scarsa. Due anni più tardi (1887) sul giornale (9 marzo) romano "La tribuna" dove teneva una rubrica mondana firmando *Il Duca Minimo*, Gabriele D'Annunzio ventiquattrenne scrive di alcune prose di Mallarmé affermando che "non mai la prosa era giunta ad un tale grado di artificialità né la sintassi francese era stata vittima di più atroci torture". A pagina 10 del suo volume *Il decadentismo* (Palumbo, Palermo, 1974³), Adriano Seroni fa notare giustamente che le reazioni italiane vanno inquadrare nella particolare condizione della nostra cultura. Personalmente sono contrario a fare uso della nozione e del termine di "arretrato", che lascia supporre l'esistenza di una linea di progresso o, almeno, di una linea dominante che poi, in

⁴¹ Si asciva al merito del modesto publicista di essere stato cacciato dai fascisti, nel 1928, dalla presidenza della Biennale di Venezia. {n.d.F.}

⁴² "Gazzetta letteraria" 20, 27 nov. 4 dic. 1886. {n.d.F.}

definitiva, si fa corrispondere allo sviluppo delle forze produttive. Non è qui il caso di contraddire questo criterio.

II. DOCUMENTO 3

Conclusione del corso 1974-75

Il nostro corso non ha avuto altro significato fuor di quello di introdurre – attraverso il tema del simbolismo – ad alcuni dei maggiori problemi di metodo critico oggi in pratica e in discussione. Le letture ravvicinate di alcuni testi francesi e alcune informazioni fornite sulla recezione, in Italia, delle tendenze simboliste (insieme ad alcuni esempi presi dalla coeva letteratura tedesca e inglese) *non* sono state il senso del nostro corso ma solo il pretesto per alcuni interrogativi di metodo.

Anzitutto, lo sviluppo della tematica simbolista, dall'età romantica ai nostri giorni, pone in modo esemplare il problema del rapporto fra letteratura e storia della società; ossia tocca tutta la tematica della critica sociologica e anche il nodo di problemi esaminati nei saggi di sociologia della letteratura raccolti dallo Escarpit. Il rapporto fra elementi fonosimbolici e figurazione o struttura del testo, in alcuni esempi baudelairiani, ci ha dato la possibilità di esempi di lettura di tipo stilistico-strutturalista. Il rapporto fra codice apparente e codice nascosto, nel *Cigno* mallarmeano, ci ha data la possibilità di intendere alcune proposte recentissime che vanno <oltre> lo stesso strutturalismo; e così via. Per motivi di tempo, per l'impossibilità materiale di trascorrere ulteriormente in un campo poco noto agli studenti (ed anche esorbitante le nostre competenze) e abituare gli studenti ad una pluralità di avvicinamento ai testi, ci si è guardati dal porre i problemi di metodo critico a partire dalle loro radici teoriche; limitandoci, di tanto in tanto, ad accennare alle classificazioni manualistiche delle tendenze (tutto sommato, assai utili).

Sembra evidente che una relazione possa essere stabilita fra i mutamenti intervenuti, negli ultimi cento anni, nei modi della poesia lirica (sia a livello di tematica, come a quello di rapporto fra testo e contesto) e quelli intervenuti negli strumenti della indagine critica; sembra non tanto evidente che è stato detto, non di rado, ciò essere dovuto allo sviluppo delle capacità critiche del poeta romantico. A ben guardare, si tratta di una affermazione inconsistente: la realtà del testo poetico, nel suo esser-lì, esclude il processo critico, lo indica interamente *prima* o *dopo* il proprio apparir (sempre che, naturalmente, si condivide la nostra persuasione nella legittimità e permanenza dei generi letterari e in quella delle istituzioni letterarie come modelli storici). Ancora una volta, i motivi della trasformazione della poesia e quelli dei mutamenti nei metodi critici vanno ricercati al di fuori degli uni e degli altri nelle ragioni di trasformazione generale delle sovrastrutture ideologiche della società occidentale. Questa affermazione è certo banale ma può aiutarci a comprendere i termini di un serio interrogativo storico, che già abbiamo avuto occasione di porre durante le nostre lezioni e che è ormai necessario affrontare in tutta la sua complessità.

Il problema è il seguente: *perché, mentre la critica a noi contemporanea tende a vedere nelle poetiche del Simbolismo un evento di portata universale e paragonabile a quello che è stato chiamato Romanticismo, i riferimenti al Simbolismo come scuola o tendenza scompaiono abbastanza rapidamente fra l'ultimo decennio del secolo XIX e il primo del nostro secolo? E perché (come testimonia lo studio di R. Wellek) lo stesso termine si mantiene a fatica o è affatto rifiutato fuori di Francia mentre la critica tende a sostituirlo con il termine "decadentismo" o "avanguardia"?* Perché, insomma, tanto Mallarmé quanto Rimbaud rimangono (sostanzialmente) non compresi per quasi mezzo secolo il secondo e per trent'anni il primo, ossia ridotti, il secondo, alla immagine iperromantica del ribelle satanico e il primo a quella dell'esteta platonizzante e mistico? Perché, non appena ci si avvicina alla letteratura italiana, si ha l'impressione che l'influenza esercitata sui nostri autori sia piuttosto dovuta a figure di secondo e magari di terzo rango, come Verlaine, Laforgue, Jammes, Vielé-Griffin, Verhaeren, Maeterlink?

Crediamo che una risposta vada cercata nella storia delle ideologie dominanti la società occidentale nel periodo del suo sviluppo imperialistico, ossia nel cinquantennio 1870-1920. Riducendo, forse brutalmente, ad uno schema le tendenze ideologiche di quelle classi dirigenti, si può dire che l'ideologia del socialismo era stata fatta coincidere con il razionalismo scientifico di tipo positivista mentre tutte le altre componenti, quella del neo idealismo, quella pragmatista, quella del vitalismo irrazionalistico eccetera erano sostanzialmente rimaste estranee, anzi antagoniste, alla guida intellettuale della classe che si poneva, appunto, come antagonista della borghesia imperialistica. E quando, nell'immediato primo dopoguerra, le forme d'arte e di letteratura che nel ventennio precedente (alimentate anche da poetiche che erano state del Simbolismo) avevano espresso il distacco dal mondo della cultura borghese dominante (o che, a quel mondo, variamente si erano opposte) si volgono alla causa rivoluzionaria, è troppo tardi⁴³, la dimensione politica di quella causa ha ormai accettato una eredità ideologica che di fatto avrebbe dovuto finire col bloccare per un lungo periodo la comprensione storica di quella prima forma di avanguardia. *La cultura infatti del decadentismo adempie, in Europa, alla funzione di mistificazione⁴⁴ e di mascheratura del significato dell'arte e della letteratura antiborghesi*; non è soltanto il significato dei "grandi realisti" (Schiller, Goethe, Balzac, Manzoni, Dickens, Tolstoj, Ibsen) che, come Lukács ci ha insegnato, viene stravolto e ridotto a monumento; ma viene ridotto a rivolta puramente "spirituale", anzi rovesciato in senso apertamente reazionario anche quello dei Baudelaire (da noi, di Leopar-

⁴³ Oggi è persino banale rendersi chiaro conto che il pensiero volto ad interpretare la realtà delle classi potenzialmente rivoluzionarie in Europa (e ad esse condeterminato) ossia il pensiero socialista, di cui il marxismo è la parte maggiore e più coerente, si sia sviluppato da uno solo dei rami della polemica antiborghese che ha accompagnato l'affermarsi della borghesia e che alcuni degli altri rami (quello cristiano, ad esempio, quello nietzschiano) classificati come "reazionari" nel corso del secolo, hanno oggi, di fatto, mostrata – almeno in parte – la loro irconciliabilità con l'universo del dominio imperialistico. {n.d.F.}

⁴⁴ Qui si interrompe il testo dattiloscritto e comincia il testo manoscritto.

di...) e dai Rimbaud, Mallarmé, Nietzsche, Dostoevskij. Nella maggior parte dei grandi scrittori e intellettuali della seconda metà del secolo (a cominciare da Flaubert) gli atteggiamenti ideologici *espliciti* sono non di rado la filiazione della critica che i ceti spossessati dalla rivoluzione borghese compiono nei confronti della borghesia trionfante. Ebbene, *la formula lukacsiana del "trionfo del realismo"*⁴⁵ *non è stata quasi mai applicata ai grandi dello spirito simbolista* (anzi il simbolismo è esplicitamente criticato da Lukács) *perché il processo di distruzione capitalistica dell'individuo e della società non era (allora) stato portato al punto che l'Europa ha conosciuto nel corso dell'ultimo trentennio*. I rivoluzionari europei tra il 1910 e il 1930 avevano una immagine dell'umanità nuova che – nonostante gli orrori del militarismo e dello sfruttamento borghesi e nonostante i fascismi – era quella dello sviluppo "umanistico" di cui avevano parlato i classici del marxismo e che quindi avrebbe potuto realizzare, con la trasformazione socialista, l'ideale che era stato dei grandi ideologi e dei grandi scrittori dell'umanesimo borghese. Per questo in un Baudelaire vedevano quasi esclusivamente l'aspetto morboso-sensualistico, in Mallarmé, la estenuata raffinatezza iper individualistica, in Nietzsche l'immoralismo del superuomo capitalistico, in Dostoevskij il predicatore mistico dell'amore rassegnato e così via.

Gli autori relativamente "minori" della letteratura simbolista, proprio per la loro minore energia intellettuale e formale, subiscono e al tempo stesso sviluppano e divulgano le tendenze ideologiche *apologetiche* della cultura capitalistico-borghese; per questo, gli atteggiamenti etico-letterari che sono stati chiamati "decadenti" (e che, nella loro accezione più ovvia e corrente, si fondano sulla dissociazione del positivo dal negativo e dalla contemplazione di quest'ultimo come valore supremo) divengono, sul finire del secolo, il denominatore comune e volgarizzato, il recipiente unico nel quale si vanno a perdere le più radicali proposte del Simbolismo e da cui si generano le forme delle Avanguardie. (Queste ultime proponendosi come *altre* forme e modi di negazione della realtà-società presente).

Per limitarci alla nostra letteratura sarà sufficiente il nome di D'Annunzio come colui che assume, divulga e nello stesso tempo neutralizza tanto l'eredità della angoscia tardo-cristiana di Baudelaire e Verlaine, quanto Dostoevskij (ridotto alla retorica della bontà e dell'innocenza) e quanto, soprattutto Nietzsche, assunto a fondamento del nazionalismo e del colonialismo.

Noi possiamo oggi interpretare invece l'opera dei maggiori simbolisti alla luce dell'orrore e della distruzione che la società nella quale vivevano creava intorno a sé. Noi abbiamo, di quell'orrore e di quella distruzione una coscienza maggiore di quella che essi, in termini razionali, potevano averne (mentre Rimbaud, Mallarmé, Nietzsche, Dostoevskij, van Gogh operavano, il colonialismo

⁴⁵ Lukács chiama "trionfo del realismo" il fenomeno grazie al quale uno scrittore può oggettivamente interpretare e rappresentare la verità delle situazioni storiche anche se soggettivamente la sua posizione di classe e la sua ideologia lo condurrebbero, quelle verità, ad occultarle o stravolgerle. {n.d.F.}

europeo distruggeva interi continenti e preparava le condizioni delle distruzioni di massa del nostro secolo). Ora il rifiuto di comunicazione, che, in quel periodo, raggiunge il suo limite supremo nell'opera di Mallarmé (e che tende al suicidio della letteratura) è anche la più alta forma di coscienza letteraria delle condizioni che la lotta delle classi e lo sviluppo capitalistico stanno disponendo alla umanità in genere e alla attività creativa degli uomini. Quello che noi chiamiamo decadentismo (ossia la tendenza, sviluppata soprattutto nella cultura europea del cinquantennio 1875-1925, a valutare positivamente, raffigurare o/e imitare quel che si avvia al declino e alla fine) appare oggi come legato da una solidarietà con la società che pretende disprezzare o ignorare assai maggiore di quella che pur vi è negli estremisti, nei "cavalieri del Nulla", ossia nei massimi autori del Simbolismo. *L'impresa fondamentale del Simbolismo ossia la formulazione e creazione di un microcosmo, di un testo-oggetto nel quale entrassero gli elementi più disparati della esperienza sensibile e della attività intellettuale, si presenta, contraddittoriamente, come sogno nostalgico e regressivo di una unità perduta ma anche come proposta di una unità possibile avvenire* ("eco di antichi e di futuri tempi", dice D'Annunzio) e va detto che in questo si vede chiaro come la proposta della poetica simbolista abbia potuto finire con influenzare decisamente le estetiche e le teorie critico-letterarie del nostro secolo. Ben raramente era accaduto, nella storia delle letterature europee, che l'operazione poetica assumesse come fine la fabbricazione di oggetti verbali destinati (come testi religiosi) a una funzione salvifica, di veri e propri feticci, come presso i simbolisti maggiori. (Non è il caso qui di vedere la trasformazione che questa tendenza assumerà in età successiva, in determinate avanguardie e poi nel surrealismo; ma semmai quello di indicare nel così detto "gelo" della scuola Parnassiana, nella sua insistenza sulla tecnica e l'oggettività, sulla solidità della "materia verbale" – gli *Émaux et camées*, "Smalti e cammei", titolo delle poesie di Gautier... – l'antecedente di una certa "purezza" simbolista).

Ebbene, il testo-oggetto dei simbolisti (ma soprattutto di Mallarmé), fondato sul potere del "verbo" [quanta parte di questo mito del potere occulto dell'oggetto e del "verbo" residua nella poesia degli anni Trenta e Quaranta, soprattutto in Montale, dal "topo d'avorio" che "salva" Dora Markus nella omonima lirica, al "nome" che "agisce" nella lirica "Buffalo" fino alla cenere nel portacipria in *Congedo provvisorio*] è la replica "assurda" e disperata alla reificazione progressiva cui è stato sottoposto l'uomo nella società industriale. Di fronte al trionfo borghese, incapace di difendere e promuovere gli ideali umanistici che erano stati della sua classe in ascesa, si erano levati e infranti i romantici; ma negli ultimi anni del Secondo Impero, e poi in quelli dell'*Ordre moral* succeduto alla Comune del 1871, le minoranze intellettuali più avanzate assumevano coscienza della ampiezza e profondità della distruzione di civiltà umana che conseguiva al "progresso" tecnico scientifico, alla espansione produttiva e al raffinamento dei costumi e dei costumi delle classi dominanti. Una parte di quelle minoranze ritiene (è il caso di Zola, che teorizzerà tali sue opinioni in uno scritto che ha per titolo "Il denaro e la letteratura") che sia possibile impiegare gli strumenti della democrazia, i canali offerti dalla libertà di stampa e dalle lotte civili e che quindi gli scrittori abbiano ancora un mandato sociale; la parte della esigua minoranza,

di cui ci stiamo occupando, o dispera della transitività dell'opera letteraria (ed è il caso simboleggiato dal silenzio di Rimbaud e dal progressivo "chiudersi" di Mallarmé) o accetta una cerchia di eletti, che di fatto corrisponde ad una sempre più ampia fascia della alta e media borghesia. Ma è proprio in questo secondo caso che si ha la flessione, in senso decadentistico prima e avanguardistico poi, della impresa tragica e solitaria condotta da alcuni autori fra il 1865 circa e il 1885-90. Il trentennio successivo vede – la precisazione e la divulgazione della tematica decadente, il sorgere e l'affermarsi clamoroso del sarcasmo e della contestazione avanguardistica (*Ubu roi*, di Jarry, è del 1896), nonché la frequente degradazione a mero estetismo o a mero ribellismo di quelli che erano stati i temi ispiratori, dopo Baudelaire, dei grandi simbolisti.

Oggi possiamo dunque dire che la più alta poesia del simbolismo testimonia e serba memoria di alcunché di necessario al nostro presente (e al futuro), anche più di quei testi letterari che sono parsi mantenere ininterrotto il collegamento fra la grande stagione umanistica e realistica della letteratura borghese e quella della nostra età.

Sembra che si debba concludere quanto detto, con una riflessione su alcuni passi della conferenza (da *Noten zur Literatur*, 1958) di Theodor Wiesengrund Adorno, che si legge alle pp. 112-128 di *Letteratura e marxismo*, a cura di G. Borghello: «La vostra affettività si tien ben stretta alla convinzione che... l'espressione lirica, sottratta al peso concreto, evochi l'immagine di una vita libera dalla coercizione della prassi dominante, dall'utilità, dalla pressione della ostinata auto-conservazione. Ma questa pretesa posta alla lirica, la pretesa della parola verginale, è in se stessa sociale... *La sua distanza dalla semplice esistenza diventa misura della falsità e del male di questa* [nostra sottolineatura]⁴⁶ Nella protesta contro tutto ciò la poesia esprime il sogno di un mondo in cui le cose vadano diversamente... La loro [delle liriche] pura soggettività... testimonia il contrario, il dolore dell'esistenza estranea al soggetto... La resistenza contro la pressione sociale non è cosa assolutamente individuale... in essa si ridestano artisticamente, attraverso l'individuo e la sua spontaneità, le forze oggettive che spingono una situazione sociale oppressa e opprimente al superamento di se stessa... Ma quanto più aumenta la preponderanza della società sul soggetto, tanto più precaria diventa la situazione della lirica... quando il contrasto della lingua poetica con quella comunicativa crebbe all'estremo, tutta la lirica divenne un puntare sul banco...»⁴⁷

La poesia che abbiamo letta quest'anno, fra i cui testi ve ne erano alcuni dei massimi dello scorso secolo, ha testimoniato dell'orrore, mascherato di visioni

⁴⁶ Ma per la complessa dialettica per cui la poesia indica-denuncia il negativo ma nel tempo stesso consente il consumo del positivo in immagine, v. F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Garzanti, 1974, il saggio "Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo" e in particolare le pp. 177-191 (1964-65). {n.d.F.}

⁴⁷ La citazione è costituita da frasi prese dalle pp. 115-20, riportate con qualche piccola libertà rispetto al testo del volume.

paradisiache, cui la storia dello sviluppo borghese ha costretto gli uomini delle città occidentali. La disperazione, la rivolta e la morte come ironia, noi le abbiamo potute intravedere in alcuni versi di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Abbiamo potuto intendere, attraverso l'applicazione di moderni metodi critici, e quindi attraverso una lettura ravvicinata, come – paradossalmente – proprio una lettura ed una interpretazione che sembravano allontanarsi dalla storicità delle situazioni ideologiche, culturali e linguistiche da cui quelle opere erano sorte, proprio quelle diventavano la via ad intendere il legame che quelle opere avevano con i conflitti storici di classe della loro epoca e della nostra.

Si che, attraverso quelle letture e anche attraverso le poco brillanti testimonianze della introduzione critico-teorica del Simbolismo in Italia [dovuta ad una situazione culturale e sociale diversa dove non erano ancora maturare le condizioni di alienazione e di disumanizzazione di un paese come in parte era allora la Francia e quindi volta piuttosto ad esprimere (D'Annunzio) l'aspetto "decadentistico" o (i futuristi) l'aspetto "attivistico" e avanguardistico della situazione] abbiamo potuto cogliere un risultato prezioso: *Le forme più complesse, ardue, sofisticate, intellettualmente elaborate, al limite della non partecipazione, della lirica post-romantica, nell'area simbolista, testimoniano di esigenze e bisogni etico-sociali anche nostri e dicono, propongono, esaltano una integrità (novità, assolutezza) della parola-testo che allude e, appunto, simboleggia (ossia "sta per") quella possibile, e dunque doverosa, degli uomini.*

In questo senso, un senso profondo ma non paradossale, i destinatari di quella poesia sono⁴⁸ coloro che possono sembrare i più lontani. In questo senso, quello che Brecht chiama "il nobile linguaggio... destinato alle gesta dei re" ossia il linguaggio arduo dei grandi simbolisti ha combattuto la sua battaglia (e la combatte contro la parte peggiore di noi, ogni volta che lo intendiamo) per fondare un ordine di rapporti linguistici, intellettuali e affettivi a chi più ne sia stato depredata. Otto anni fa scrivevo⁴⁹ che "gli scontri reali fra gli uomini" mi "avevano insegnato a rifiutare il silenzio ascetico, proprio del tardo simbolismo" e che "esistono uomini che aprendo il fuoco contro gli aerei della Massima Industria non sanno di combattere anche in difesa della poesia". Grazie a questo collegamento e se, cioè, saremo capaci di stabilirlo e mantenerlo, vorrà dire che avremo saputo vincere la difesa di asceti e di silenzio nella quale si avvolsero anche i primi simbolisti e i maggiori; e saputo intenderne le volontà.

Franco Fortini
9 maggio 1975

⁴⁸ Si può dire della massima poesia quello che dice il versetto evangelico (Matt. 8, 21) "Non chiunque mi dice: Signore, Signore, entrerà nel regno dei cieli [non coloro che hanno creduto essere la poesia un privilegio loro riservato e acquisito per posizione sociale, ne avranno i frutti] ma chi fa la volontà del padre mio che è nei cieli [ma chi opera in vista di quei valori medesimi cui, lo sappia o no il suo autore, intende la poesia". {n.d.F.}

⁴⁹ Nota alla 2ª ed. di *Foglio di via*, Einaudi, Torino, 1967. {n.d.F.}

I *Canti* di Leopardi

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1975-1976 è conservato presso l'AFF nella scatola XXXIX, cartella 5.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

1. Tesina di una studentessa su Marcuse e Schiller.
2. Tesina su Gladstone e Leopardi.
3. Varie fotocopie legate assieme: fotocopie di «Sebastiano Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1965, pp. 133-182» (*Alcune osservazioni sul pensiero del Leopardi*), una fotocopia di «A proposito di una nota di F. Fortini, da S. Timpanaro, *Classicismo etc.* cit. ivi, 1969» e una fotocopia di «F. Fortini, *Il passaggio della gioia*, in «Quaderni piacentini», n. 30 (aprile 1967) poi in *Verifica dei poteri*, Milano, 1969², p. 249-254».
4. Fotocopie di G. Contini, *Implicazioni leopardiane*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 41-52.
5. Fotocopie di «P. Giordani, *Discorso intorno alle "Operette morali" (1825-26) e "Di una grave offesa ecc." (1839)*».
6. Fotocopie da Vincenzo Gioberti, *La filosofia del Leopardi* seguite da fotocopie di note manoscritte per il corso («Lezioni dei giorni 15,16 e 17 dicembre»). Fotocopie di Niccolò Tommaseo, *Il Leopardi* e di Nietzsche su *Leopardi prosatore*.
7. Fotocopie di Croce, *Aneddoti di storia civile e letteraria. Testimonianze sul Leopardi*.
8. Fotocopie di dattiloscritto su Leopardi (manca il primo foglio) (probabilmente una tesina di qualche studente).

Franco Fortini

Lorenzo Tommasini, Scuola Normale of Pisa, Italy, lorenzo.tommasini@sns.it, 0000-0003-0328-8380

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Franco Fortini, *Corsi universitari*, edited by Lorenzo Tommasini, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0202-2, DOI 10.36253/979-12-215-0202-2

“Ordine” e “Disordine” nella letteratura e nella critica italiana e europea 1918-1925 (I)

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1976-1977 è conservato presso l'AFF nella scatola XXXIX, cartelle 6 e 7.

L'elenco dei materiali presenti in queste cartelle è il seguente:

– cartella 6

1. Programma d'esame: un foglio dattiloscritto solo sul recto con aggiunte e correzioni dattiloscritte e manoscritte.
- 2.I Corso di Storia della critica letteraria, lezione introduttiva del 15 novembre 1976: cinque fogli dattiloscritti solo sul recto con correzioni e aggiunte autografe; partendo dal secondo i fogli sono numerati in alto da 2 a 5.
- 3.II Dispense: cinque pagine fotocopiate con testi e appunti manoscritti in orizzontale sia sul verso che sul recto, numerate in altro a destra da 1 a 10. Tra queste ci sono le fotocopie di «Reconnaissance à Dada par Jacques Rivière, “Nouvelle Revue Française”, n. 83, nouvelle serie, 1er août 1920».
- 4.III Appunti: quattro pagine manoscritte solo sul recto.
- 5.V Appunti, lezioni del 24-28 gennaio 1977: due fogli dattiloscritti solo sul recto con correzioni dattiloscritte e manoscritte.
6. Fotocopie: si tratta del capitolo *Il Fascismo: la conquista del potere (1919-1926)* in *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, tomo II, *La cultura* di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1975, pp. 1416-1470 (tale testo è presente nella bibliografia del documento 1).

7. Bibliografia: una fotocopia di un dattiloscritto con testi di Solmi, Meavis, Pasolini, Contini, Fortini, Auerbach, Caretti, Asor Rosa, Szondi, Muscetta, Barthes, Debenedetti, Genette, Mengaldo, Contini, Segre, Adorno, Jauss.
 8. Fotocopie: otto fogli fotocopiati fronte/retro che riportano lo stesso testo del documento 3.
 - 9.VI Appunti per le lezioni: due fotocopie fronte/retro con testo manoscritto intervallato da testi fotocopiati.
 10. Fotocopie: cinque fogli fotocopiati fronte/retro che riportano lo stesso testo del documento 3.
 11. Fotocopie: due fotocopie fronte/retro di pagine di dizionario con il lemma "disordine".
- cartella 7
- 12.IV Appunti sul discorso che Eco fa in *Opera aperta* sul tema ordine e disordine: un foglio manoscritto.
 13. Bibliografia: due fogli manoscritti su carta intestata.
 14. Cronologia: cinque fogli manoscritti.

I. DOCUMENTO 2

Franco Fortini. Corso di Storia della Critica letteraria. Anno accademico 1976/77.

15 novembre 1976. Lezione introduttiva.

0.01. Negli anni scorsi è stata mia abitudine introdurre il corso con alcune considerazioni generali sulla disciplina qui professata e sulle relazioni fra il mio insegnamento e la posizione degli studenti nei confronti della attività universitaria, del cosiddetto¹ sapere, dell'apprendimento; e degli esiti pratici dello studio. Quest'anno non lo farò. Credo che delle questioni di principio e di metodo sulla critica letteraria e la sua situazione, sarà meglio parlarne nello svolgimento del corso. Ogni discorso su di un argomento dato dovrebbe contenere, implicita o esplicita, una critica sulla legittimità e il senso del discorso medesimo: quindi ci ripromettiamo di parlare di letteratura e di critica, di storia della letteratura, della cultura e della critica; e, al tempo stesso, di rendere esplicita la critica che è possibile esercitare su di un genere di discorso quale quello che stiamo svolgendo. Per quanto è della posizione degli studenti e degli insegnanti nei confronti della trasmissione delle conoscenze, della loro organizzazione universitaria, della loro destinazione e connessione col lavoro produttivo fuori dell'università (e con la possibilità di viverne), vorrei fosse ben chiaro che la considero una tematica inseparabile dall'argomento del corso e dallo svolgimento delle lezioni. Solo per motivi pratici ritengo sia meglio distinguere fra una e altra

¹ Sic.

circostanza, fra una e altra *occasione* di discorso. Premessa una mia disponibilità, che fa parte dei doveri della mia funzione, sta a tutti noi organizzare le sedi e le occasioni nelle quali trattare quei temi e i modi di renderli parte del corso, di farli intervenire nel corso.

0.02. [È quasi impossibile introdurre alla storia della critica letteraria. Per un verso la critica letteraria pone problemi di metodo che la rendono contigua all'estetica e alle scienze filologiche e storiche; per un altro verso, essa è oggetto possibile della sociologia della letteratura. La più accessibile storia della critica letteraria europea e americana è quella di René Wellek. Essa copre il periodo che va dai primi del Settecento alla fine dell'Ottocento, su circa 2200 pagine. Un ultimo volume, dedicato al '900 non è stato pubblicato. L'opera si presenta attualmente, in italiano, in quattro volumi. I primi tre in edizione semieconomica, il quarto in edizione rilegata: René Wellek, *Storia della critica moderna*, Il Mulino, Bologna, I. £. 2000; II. £. 2800; III. £. 3000; IV. £. 8000. Sebbene si tratti di un'opera il cui primo volume è stato pubblicato in U.S.A. ventisei anni fa, essa deve essere considerata a tutt'oggi un punto di riferimento obbligato per ogni studioso dell'argomento. Un utile repertorio dei problemi della critica letteraria è nei due volumi dal titolo *Letteratura* della enciclopedia Feltrinelli-Fischer, editi nel 1976 da Feltrinelli, Milano. Si tratta di trenta saggi ordinati alfabeticamente e dovuti tutti a studiosi italiani; con una sufficiente bibliografia. Uno schema dei problemi connessi alla critica letteraria si dà nella voce "Critica", di F. Fortini, per la Enciclopedia Europea Garzanti. Una abbondante ma confusa silloge di esempi critici si legge in AA. VV., *Teoria della letteratura*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Il Mulino, Bologna, 1975 (ma è di imminente pubblicazione una nuova edizione riveduta e probabilmente migliorata). Consigliabili anche i volumetti della serie "Letteratura e problemi" a cura di G. Borghello, ed. Zanichelli, sebbene di ineguale qualità: sono usciti *Letteratura e psicanalisi*, a cura di R. Bodei; *Letteratura e marxismo*, a cura di G. Borghello; *Letteratura e strutturalismo*, a cura di L. Rosiello; *Letteratura e filologia*, a cura di B. Basile; *Letteratura e dialetto*, a cura di G. L. Beccaria; *Letteratura e cinema*, a cura di G. P. Brunetta; *Letteratura e industria* a cura di R. Tessari. Contengono frammenti di scritti critici e bibliografie.]

0.02. Ci proponiamo di studiare un oggetto che comincerà ad esistere solo quando avremo posti alcuni assi di riferimento e avremo cominciato a definire meglio che cosa a quell'oggetto chiediamo. Abbiamo scritto nel nostro programma che ci occuperemo di alcuni aspetti della critica letteraria e della letteratura, in Italia e in Europa nel periodo che copre, approssimativamente, un settennio dalla fine della prima guerra mondiale. Abbiamo voluto dire che esistono per noi (a) *le tracce di eventi* economici, politici e sociali di grande rilevanza, di cui si interessano gli storici della società, prodottisi sul finire della prima Guerra Mondiale e nel periodo successivo, periodo che, con un certo arbitrio e per ragioni che diremo, consideriamo concluso intorno al 1925; (b) *i documenti di una attività culturale* esistita, in Italia e in Europa soprattutto, in quel medesimo periodo e manifestatasi, in particolare, *in opere di letteratura e di arte*, le più vicine quindi all'oggetto della nostra disciplina; (c) *le interpretazioni* che di quei documenti

artistici e letterari sono state date in quel medesimo periodo e nel cinquantennio successivo; e (d) finalmente *la ipotesi che dalla assunzione simultanea di informazioni provenienti da (a), da (b) e da (c) sia possibile privilegiare una coppia di antitesi la quale, anticipando arbitrariamente sulle conclusioni, abbiamo iscritto sotto la denominazione di "Ordine e Disordine"*. Si comprende quindi perché abbiamo detto che l'oggetto del corso è, a questo punto, ancora inesistente: ciò è perché abbiamo sino a questo momento solo una ipotesi di lavoro e non sappiamo se l'ipotesi di interpretare un certo numero di documenti della cultura italiana secondo l'antitesi Ordine-Disordine si rivelerà o no fruttuosa.

0.03. Noi cominciamo quindi una indagine che non sappiamo esattamente dove ci porterà. Sappiamo solo che è una indagine nell'ambito delle idee, delle opinioni, dei gusti, della cultura, della letteratura e dell'arte in una frazione del passato. Crediamo anzi di poter dire che quel periodo e quelle attività hanno avuta una notevole importanza per noi.

1.00. È dunque opportuno che gli studenti, soprattutto quelli del primo anno, riprendano qualche manuale per ricordare i principali eventi del periodo che abbiamo deciso di studiare in modo da avere un'idea dello sfondo economico-politico dei testi. La guerra ha fine nel novembre 1918 ma è circa un anno prima che si determinano eventi decisivi: la rivoluzione russa, nel febbraio e nell'Ottobre 1917; l'intervento degli Stati Uniti in Europa; la disfatta di Caporetto e l'arresto degli Austriaci sul Grappa; gli ammutinamenti sul fronte francese, gli scioperi a Parigi, a Torino, a Berlino, Brema, Amburgo. Ogni buon manuale scolastico di storia può fornire un quadro delle condizioni nelle quali la società europea e quella italiana si sono venute a trovare, finita la guerra². È, anzi, una descrizione canonica. Si insiste, quasi sempre, sull'elemento del caos, sull'irrompere di novità imprevedute nei costumi e nei consumi. Ma occorre subito domandarsi di *chi* stiamo veramente parlando. La quasi totalità della popolazione europea ha fatto esperienza di sofferenze e di privazioni. Milioni di adulti sono stati minacciati di morte, feriti, mutilati; ma gli ordini ideologici e culturali con i quali gli europei erano entrati in guerra non erano mutati, nel 1918, se non per i ceti culturalmente sensibili³. Non dimentichiamo che il fondamentale evento culturale degli anni 1914-1918 è rappresentato dalle *esperienze* di quei milioni di uomini, dalla specificità di quelle esperienze, *non dalla coscienza ideologica* che essi ne ebbero, o che fu loro proposta negli anni immediatamente seguenti.

1.01. Ora sembra probabile che la fondamentale esperienza di massa sia stata quella di una schiavitù mortale, quale le masse conoscevano nel periodo prebellico come schiavitù del bisogno e del lavoro, non come quotidiana proposta

² Si introducano qui, ad esempio, le pgg. 234-239 e 267-274 di *Il mondo contemporaneo* di R. Villari, Laterza Bari, 1971. Ma lo studente cerchi invece una più ampia descrizione degli avvenimenti nella parte quarta e quinta (1919-1923) della *Storia dell'Europa contemporanea* di H. Stuart Hughes, trad. it. Rizzoli Milano, 1964, pp. 145-192. {n.d.F.}

³ Anche le forze rivoluzionarie (operai e contadini) *verificano* bensì una visione delle cose che già possedevano, più che capovolgere. Con la fondamentale eccezione, tuttavia, delle classi più giovani, per le quali la guerra coincide con la formazione. {n.d.F.}

di morte. È vero che, nelle testimonianze, degli anni di guerra, non è raro trovare un segno del contrario ossia di una libertà giovanile, di una avventura; ma questo lo si trova a due estremità della condizione militare: quella di chi viene da una condizione di perdizione sociale, quasi uno stato di orfano, cui la condizione di soldato conferisce un nuovo ambiente, un vero e proprio stato sociale; e quella di chi, per cultura e autoscienza, appartiene alla parte della classe dominante che da più di cent'anni produce e alimenta le ideologie politiche o artistiche e letterarie. Anzi, accade che i due estremi si incontrino e si intendano nel comune rifiuto dell'aspetto insostenibile della tragedia. Naturalmente le testimonianze sono quasi esclusivamente di parte colta e segnate dalla ricerca del primitivo, dello schietto, del selvaggio. È evidentissimo, quanto dico almeno per quanto fu della guerra italiana, dalle ricerche che sono state compiute attraverso le testimonianze letterarie [M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Laterza, Bari, 1970]. Scrive lo Isnenghi (p. 305) che fra gli elementi costanti dell'atteggiamento degli intellettuali-ufficiali si reperisce "il volto contadino attribuito come tipico ed emblematico al 'popolo' italiano e, in guerra, alle masse militari" e "l'ipostatizzazione e l'idealizzazione della passività e della rassegnazione come condizione naturale-storica dei gruppi sociali subalterni...". Tralasciando ora di indagare sui motivi di difesa ideologica che hanno portato, su molti fronti di guerra, ad un analogo processo interpretativo, va dunque ripetuto che *la realtà delle masse chiamate alla guerra sui fronti europei (ed anche quella delle masse sottoposte al lavoro pressoché forzato e non protetto nelle retrovie, alla fame e ai lutti) fu vissuta come oppressione e violenza, come reificazione, riduzione a oggetto*. Sarà opportuno ricordare questa esperienza capitale quando vorremo intendere alcune delle maggiori espressioni della poesia e dell'arte di questo periodo e di quello immediatamente successivo.

1.02. Per un esempio familiare. Nel dicembre del 1916 a Udine, un giovane ufficiale, di nome Ettore Serra, pubblica in ottanta copie un libretto di Giuseppe Ungaretti, il suo primo. Si intitola *Il porto sepolto*. Tre anni più tardi, mentre Ungaretti vive a Parigi, corrispondente del giornale di Mussolini, "Il popolo d'Italia", esce a Firenze, per le edizioni Vallecchi, *Allegria di Naufragi*. Nelle poesie della serie "Il porto sepolto" ristampata in *Allegria* si leggono testi significativi della reificazione indotta dalla condizione della guerra. "Ci rinveniamo a marcare la terra / con questo corpo" (*Fase d'Oriente*, Versa il 27 aprile 1916); "Volti al travaglio / come una qualsiasi / fibra creata..." (*Destino*, Mariano il 14 luglio 1916); "Come questa pietra / del S. Michele / così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente / disanimata // Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede..."⁴ (*Sono una creatura*, Valloncello di Cima Quattro il 5 agosto 1916); "L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso..." "Mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo..." (*I fiumi*, Cotici il 16 agosto 1916); "Si è

⁴ Per una interpretazione di questo testo cfr. F. Fortini, *Saggi italiani*, De Donato Bari 1974, p. 25. {n.d.F. Il riferimento è al saggio *Due letture di Ungaretti e Montale* ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 479-492}

appiattito / come una rotaia / il mio cuore in ascoltazione...” (Perché?, Carsia Giulia 1916); “*Lasciatemi così / come una / cosa / posata / in un / angolo...*” (Natale, Napoli il 26 dicembre 1916); “*Si sta come / d’autunno / sugli alberi / le foglie*” (Soldati, Bosco di Courton luglio 1918). Le citazioni di queste poesie usano qui i testi come puri documenti e quindi per il loro significato primo, elementare, dove si dichiara questo rapporto di identificazione con le cose e di riduzione a cosa.

1.03. Se guardiamo dunque la manualistica che si occupa di questo periodo, ci si accorge che alle generalità sulle tendenze del gusto e della ricerca artistico-letteraria segue, quasi senza transizione, una serie di giudizi su questa o quella singola opera. È la prova che la cosiddetta storia delle idee o definizione delle correnti o sociologia degli eventi culturali procede su di un piano diverso da quello della lettura interpretativa di singole opere o testi e, in definitiva, dal loro reale consumo, tanto che questo avvenga ad un elevato o a un minimo livello di coscienza critica. Un esempio molto notevole di questa difficoltà è dato, ai nostri giorni, da una ricerca come quella che Sartre ha compiuto o meglio ha incompiuto su Flaubert: la premessa è, tutti lo sappiamo, l’importanza (parola che non vuol dir nulla o ben poco) dell’opera scritta dell’autore francese ma lo svolgimento è quello di un interminabile discorso che coinvolge tutti gli aspetti della società e della cultura francese dell’età di Flaubert, in una specie di storiografia totale e dunque senza fine. Siamo quindi lontanissimi dall’idea di procedere per una via come quella; per la buona ragione che l’elemento unificante di una indagine del genere dovrebbe esser dato da una specifica personalità o da una singola opera. Questa sarebbe il punto fermo su cui far leva per sollevare la congerie di dati e di elementi di storia della cultura che sono necessari ad interpretarla. Tale non è il nostro assunto. Noi partiamo invece da alcune premesse arbitrarie e inverificabili in questa fase del nostro discorso. Quali? (Si veda quanto detto a 0.02).

(a) Che il periodo considerato sia stato a tal segno ricco di opere – nel senso più vasto della parola – determinanti per il nostro presente; che sia “importante” per noi (per il nostro essere-e-comportarci presente) la conoscenza della matrice sociale, storica, ideologica di quelle; (b) che un criterio di selezione sia o possa essere quello rappresentato dalla coppia (antitetica e dialettica) che abbiamo chiamato “*ordine e disordine*”, ossia dagli enunciati in tal senso reperibili nei programmi delle tendenze artistiche o letterarie o più generalmente culturali del tempo nonché dagli elementi rubricabili sotto quella forma che si manifestano nella interpretazione di singole opere di quel periodo. La terza premessa, momentaneamente inverificabile e la cui verifica è lo scopo medesimo del corso, è (c) che *il criterio di selezione* che abbiamo arbitrariamente assunto, *dato dalla tensione o conflittualità fra ordine e disordine* (o si dica regolarità-irregolarità; conclusione-apertura, sistematicità-asistematicità, razionalità-irrazionalità e simili) *riveli tanto le sue radici strutturali*, ossia il suo fondamento nei modi e nei rapporti di produzione delle società considerate (e quindi della nostra) *quanto le sue conseguenze o estensioni al di là dell’ambito delle arti e della letteratura, tanto da riproporsi come un itinerario ordinatore, uno strumento di sapere.*

1.04. Va detto subito che facciamo anzitutto riferimento ad opere letterarie, ad opere scritte e stampate. Ogni nostro discorso ulteriore presuppone quindi una conoscenza approssimativa della organizzazione della cultura nel periodo in cui stiamo parlando. I caratteri di questa organizzazione sono stati oggetto di importanti mutamenti proprio sul finire della Guerra Mondiale. Una descrizione quantitativa della scolarità, della diffusione della stampa quotidiana e del libro, nell'Italia del dopoguerra sarebbe di scarsa rilevanza scientifica finché non fosse paragonata alla situazione degli altri paesi europei. Si può dire, in modo sommario e impreciso, che la guerra ha contribuito straordinariamente a sviluppare alcune delle forme che sono state dette poi della industria culturale di massa. Nelle società industrialmente più avanzate, come la Gran Bretagna, la Francia e la Germania, quei fenomeni erano stati oggetto di studio da quasi un mezzo secolo. E. Raimondi, in uno scritto sulla *Industrializzazione della critica letteraria*, a p. 41 di *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1967, rammenta un saggio del sociologo tedesco Georg Simmel che “un decennio prima della guerra”, in un saggio su *Le metropoli e la vita spirituale* ha sostenuto che la città ha modificato strutturalmente le forme della percezione quotidiana. Raimondi stabilisce un rapporto fra Simmel e alcuni dei critici della scuola di Francoforte, degli Anni Venti, soprattutto di Walter Benjamin, i cui primi scritti risalgono tuttavia al 1927. Lo scritto di W. Benjamin su questo tema (*L'opera d'arte nell'età della sua riproducibilità tecnica*) è del 1931⁵. Vi sono fissati alcuni dei punti essenziali della odierna critica della cultura, per quanto è della “industria culturale di massa”. I fenomeni tipici (dalla editoria popolare al cinema) erano ben noti, la sensibilità artistica delle avanguardie letterarie, soprattutto francesi, del primo quindicennio del secolo aveva già fatto uso di riferimenti alla industria culturale, in genere per effetti di sarcasmo (ricordiamo le tecniche di *collage*, l'introduzione degli slogan pubblicitari nei testi poetici di Apollinaire, Cendrars, Soffici ecc.; e, più in genere, l'azione dei Futuristi); ma la riflessione, su questi temi, degli anni Venti, è chiaramente determinata dall'oggettiva espansione dell'industria culturale nell'immediato dopoguerra. Questa ha luogo per le ragioni più diverse. Si pensi alla espansione del cinema (nel 1912 Londra ha 400 cinema, negli Stati Uniti cinque milioni di persone ogni giorno vanno al cinema, nel 1917 Chaplin guadagna un milione di dollari all'anno; fra il 1920 e il 1927 si ha l'apogeo del film espressionista tedesco) o a quella della cosiddetta *Trivialliteratur* o letteratura di consumo (forme nuove di romanzo popolare, romanzi polizieschi o letteratura sentimentale). Il livello quantitativo di questa produzione industriale varia naturalmente da paese a paese.

Vogliamo dire che nella maggior parte dei paesi europei la fine della guerra, se coincide con una fase di depauperamento gravissimo (per cui ci vorranno dai due ai tre anni prima che un paese vincitore come la Francia recuperi il livello di vita dell'anteguerra e nazioni come la Germania o l'Austria precipiteranno in crisi successive e in disastri monetari), vedono anche un aumento, per deter-

⁵ Sic. In realtà è posteriore.

minati settori della popolazione, di consumi improduttivi, anche come reazione alle restrizioni del tempo di guerra e alla svalutazione della moneta. Per quanto è dell'Italia, Adriano Tilgher parlò di una letteratura "d'armistizio" o "milanese" dalla città che, non a caso, la produsse in maggiore quantità⁶. Noi diremmo "letteratura di consumo". Gli autori hanno nomi oggi quasi dimenticati, come Mario Mariani, Pitigrilli, Guido da Verona, Umberto Notari. Passato il cosiddetto "torbido" dopoguerra si continuò in una letteratura di gusto piccolo-borghese, di larghissimo pubblico (Guido Milanese, Virgilio Brocchi) cui si affiancano interi filoni equivalenti di scrittori stranieri. Non bisogna mai dimenticare che la cosiddetta "buona letteratura", quella di cui parlano le storie letterarie, non solo comincia in questo periodo a poggiare su di una sempre più larga base di "cattiva letteratura" ma si definisce anche e proprio dalla distanza che istituisce da quella. Non era stato del tutto così nel decennio precedente la guerra: se si scorrono alcuni testi critici assai importanti di quel periodo, come *Le lettere* di Renato Serra e *Plausi e botte* di Giovanni Boine, si avverte che questi lettori severi separano, certo, la letteratura mediocre o volgare da quella autentica ma è viva la coscienza di far parte di una società unica, non divisa in compartimenti. In questo senso, riviste come *La Voce*, che si indirizzavano ad un pubblico piccolo e medio borghese e come *Lacerba* che ebbero una penetrazione anche fra il proletariato industriale più avanzato recepivano a un tempo l'ultima eco del democratismo risorgimentale e le prime avvisaglie di un rapporto diverso da quello tradizionale al socialismo riformista fra ceti popolari e intellettuali. Parlo di un rapporto che si pose in modo chiaro nella Russia sovietica e nella Germania di Weimar. Noi siamo stati educati a guardare con ripugnanza, e a ragione, fenomeni di demagogia intellettuale, di confusionismo retorico come quelli di un Giovanni Papini. Ma il successo di opere come *Storia di Cristo* (incredibile, allora: 70 mila copie in un anno) non si spiega solo con i caratteri del "richiamo all'ordine", di cui diremo; ma perché era una operazione di saldatura fra due pubblici diversi (un po' come *La Storia* della Morante): un D'Annunzio per i poveri; e convertito.

II. DOCUMENTO 3

Storia della critica letteraria
a.a. 1976-77

Lezioni 29 novembre 3 dicembre 1976

2.00. Gli scritti che si occupano della rivista «La Ronda» (che comparve dall'aprile 1919 al dicembre 1923 in 33 fascicoli, stampati a Roma) insistono tutti sul tema del «richiamo all'ordine» rappresentato dalla pubblicazione; redatta da Vincenzo Cardarelli, Antonio Baldini, Riccardo Bacchelli, Bruno Barilli,

⁶ Ne parla anche G. A. Borgese, con questa denominazione. {n.d.F.}

Emilio Cecchi, Lorenzo Montano, A. E. Saffi. Ecco ad esempio cosa ne scrive (*Novecento letterario in Italia*, vol. II°, *Tra le due guerre*, Palumbo, ed. Palermo 1974, p. 75-76) Giuseppe Petronio:

In Italia già nel 1919 venne fondata la “Ronda” a intimare contro ogni effervescenza “romantica”, il ritorno ai classici e all’ordine. “La Ronda” non va però caricata di significati e responsabilità che non ebbe e alle quali non reggerebbero le spalle, tutto sommato assai gracili dei suoi collaboratori; la sua importanza e quindi il merito⁷ e il demerito degli uomini che la fondarono e pubblicarono dall’aprile del ’19 al dicembre del ’23, è nella consapevolezza che essi acquisirono, prima di altri, di uno stato d’animo ancora vago e fluido, di cui espressero, con fermezza, una delle tante possibili interpretazioni. Perciò nelle pagine della rivista ritroviamo oggi, presentiti e prefigurati, atteggiamenti mentali e letterari che poi, per tutto il ventennio, ebbero larghissimo corso: predominante, forse, il misticismo della letteratura e del lavoro del letterato, che scrivendo con dedizione e perizia artigiana assolverebbe tutti i suoi doveri di cittadino e di uomo: «Il dovere civico per eccellenza che tocchi a costui [“a chiunque eserciti l’arte con purezza d’intenzioni”] qualunque sia la sua patria, ma segnatamente quando sia italiano (!), è di fornire opere insigni, o decorose per lo meno, e se letterato, di scrivere belli e buoni libri, senza preoccuparsi d’altro», scrisse una volta Lorenzo Montano (cito da «*La Ronda*», antologia a cura di G. Cassieri, Firenze, Landi, 1955, p. 157). E quindi, conseguentemente, polemica contro l’avanguardismo e lo sperimentalismo del primo Novecento, contro Pascoli, contro Bergson («un ebreo naturalizzato», Sorel, p. 45), contro i futuristi, paragonati addirittura ai bolscevichi: «Ma futuristi o bolscevichi che fossero, o scismatici e settari senza nome, è certo che il Tempo compì il loro desiderio. Vollerò il ritorno alla bestia, alla materia, al deforme. E il Tempo li prese in parola, li trattò come bestie, inghiottendoli confusamente» (E. Cecchi, p. 15). E quindi, ancora conseguentemente, la mitizzazione del classico, il «manifesto» di una nuova classicità nelle arti classiche e nello scrivere, l’annuncio, scrisse il pittore Giorgio De Chirico, di un «demone del classicismo» che, dopo che scontentezza, oscurità e confusione hanno premuto il mondo, «torna a tentare gli uomini, ad adescarli con la promessa di nuovi segni e di scheletri più perfetti» (p. 150).

Una interpretazione del «ritorno all’ordine», questa della «Ronda», di destra, che apriva la via da una parte, letterariamente, alla prosa stitica della «prosa d’arte» e del «capitolo», dall’altra, politicamente e socialmente, al nazionalismo sciovinista e alla concezione dell’artista quale un uomo nello stesso tempo estraneo alla politica e pur conformista, chiuso in una torre d’avorio a cesellare i suoi periodi ma intanto, oggettivamente e soggettivamente, ossequiente al regime che, diceva il pastore virgiliano, gli aveva fatto quei suoi ozi bucolici.

⁷ Fin qui il testo era manoscritto. Da qui vengono attaccate delle fotocopie del volume di Petronio (G. Petronio, L. Martinelli, *Il Novecento letterario in Italia*, vol. II, *Tra le due guerre*, Palumbo, Palermo 1974, pp. 76-77) intervallate da delle note manoscritte.

Questa è la interpretazione più ovvia, propria alla tradizione antifascista che, sulla linea di un giudizio che fu di Luigi Russo, vedeva nel formalismo e nel classicismo disimpegnato la complicità oggettiva con la politica di destra e col fascismo. Si tratta di un giudizio che è stato anche il mio per più di vent'anni a che solo ora ritengo debba essere più attentamente ripensato. D'altronde lo stesso Petronio proseguiva affermando:

Ma il «ritorno all'ordine» fu, psicologicamente e artisticamente, un fenomeno assai più complesso, di enorme significato sociale e culturale, del quale furono possibili – proprio come dell'idealismo – le interpretazioni più diverse, e nel quale perciò si poterono trovare fianco a fianco fascisti, parafascisti e antifascisti, retori della classicità e dell'Italia paesana e vittime della crisi esistenziale, sofferenti elaboratori di una nuova civiltà umana e letteraria. [op. cit., p. 77]

Si è detto che questa identificazione dell'ordine letterario e polemica antiavanguardistica, antifuturista (e, in una certa misura, antivociana) con una posizione politica antisocialista e reazionaria, è largamente accettata dalla opinione critica anche perché fondata su dichiarazioni indiscutibili. Si veda quanto ha scritto in proposito Giuliano Manacorda (*Dalla "Ronda" al "Baretti"*, Di Mambro, Latina, 1972) e che così ha riassunto nella introduzione (p. 6) ponendo in evidenza una similitudine di atteggiamento fra le posizioni iniziali degli uomini di "La Ronda" e quelle del giovanissimo Gobetti di "Energie Nove":

La salvaguardia delle istituzioni (monarchiche) o della tradizione (mazziniana) sono termini su quali "La Ronda" e "Energie Nove" possono ancora concordare. È il drammatico volgere degli eventi, soprattutto a partire dall'autunno 1920, a porre gli intellettuali, e i cittadini tutti, di fronte a responsabilità precise e imprescindibili; ed è a partire da questo momento che dal bozzolo ancora indistinto e spesso vanamente chiassoso delle esperienze anteguerra dal "Leonardo" a "Lacerba" vengon fuori le due posizioni più nette e lucide – opposte tra loro ma egualmente risolte nella elaborazione di una condizione di estrema difesa e affermazione della dignità umana. Da una parte "La Ronda", che esalta nello "stile" la libertà dell'uomo e respinge o irride la lotta politica e si serba per un futuro auspicato ma non promosso; dall'altra Gobetti (e le sue riviste), che subordina tutto, anche la cultura, all'impellenza del momento politico e vede il vizio nel non sapersi compromettere, nel diplomatizzare il dramma, e che nel far ciò si vota alla perdita della libertà personale ma promuove quella futura del paese.

Due esperienze, dunque, etico-politiche ancor prima che letterarie, anche se i rondisti non ne sapevano e volevano riconoscere quel carattere primario, convinti di aver assolto e circoscritto ogni impegno una volta attuata la decorosa letteratura. Due esperienze che segnano i punti estremi cui giunse, allora, la nostra cultura borghese entro i termini che la qualificano ancora come tale;

⁸ Da qui in poi la citazione prosegue manoscritta.

vogliamo dire, al di là del fascismo dove avrebbe cessato di essere cultura e al di qua del socialismo dove avrebbe cessato di essere borghese.

L'argomento è stato affrontato da G. Cassieri nella sua introduzione alla *Antologia della "Ronda"*, Landi ed. Firenze 1955, p. XI, che è a tutt'oggi lo strumento che, in mancanza di un *reprint* della rivista, rende possibile farsi un'idea dei suoi testi. Cassieri difende i "rondisti" dall'accusa di spiriti reazionari:

L'accusa riguarda il fondamento estetico e morale del gruppo che apparve, e non lo era – o lo era solo in sede polemica e dialettica – reazionario, dinastico e giolittiano. Se reazione ci fu, ne «La Ronda», rare volte, come in questa occasione, accade di segnalare l'ambiguità del termine che, alla fine, e nella sua stretta temporalità, si può addirittura risolvere in un attestato di merito. Bisogna riandare alle condizioni eternamente sperimentali degli anni che precedettero il '19; bisogna riandare al vocianesimo misticheggiante, agli schiamazzi di quel gruppetto di scolari – i futuristi, per intenderci, visti da Gramsci – per capire le esigenze di alcuni giovani, non affetti da giovanilismo, («A trent'anni la vita è come un gran vento che si va calmando...») di far punto fermo, chiarire, *romanizzare* e cioè ricondurre il sopra-mondo nei limiti del mondo, oggettivare i moltissimi fermenti scaturiti dal principio del secolo, a partire dal «Leonardo», vagolanti all'insegna di un apparente oltranzismo rivoluzionario e in realtà postumi della dissolvenza romantica. Se dunque giolittiano è, in politica, l'animus dei rondisti, fortemente antiprovinciale, coraggiosamente ancorato a presupposti diremmo scientifici è il segno interiore della rivista. Reazione, pertanto, non significava arresto di ricerca, ma individuazione di un rapporto che non poteva intendersi spezzato (questo il supremo ideale rondista) col mondo classico; assumere quest'ultimo quasi a metronomo delle conquiste tecniche e spirituali più moderne, accordando valore noumenico al classico e fenomenico al moderno (questa la dogmatica de «La Ronda»), senza però precludersi l'eventualità di un'estensione per assoluto ai nuovi vitali attributi scoperti o riscoperti nella convulsione novecentista.

Si veda ancora il giudizio recente di un critico comunista, Alberto Asor Rosa in *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, pp. 432-433.

Dopo aver ricordato come in quel periodo operino Piero Gobetti e Antonio Gramsci, e si proponga la nascita del Partito Comunista, così prosegue:

A confronto di questa atmosfera politica e culturale mossa e tormentata, la ricerca strettamente letteraria appare più schiva ed appartata, come impegnata a seguire le linee di un'evoluzione interna, che senza dubbio in taluni punti s'incontra e s'intreccia con i processi storici d'ordine generale, ma senza mai confondersi e comprometersi totalmente con essi. Così, ad esempio, difficilmente si resiste alla tentazione di vedere un segno dei tempi che volentieri si volgono al conservatorismo e alla reazione nella nascita di una rivista letteraria come «La Ronda», che, non appena si chiude la terribile avventura bellica (nacque nel 1919 e durò fino al 1923), rivendica il ritorno dell'arte alla sua indipendenza ad

aristocratica autonomia, cioè ad una «castità formale», che è un altro modo di dire rinnovato «classicismo»⁹

e che argomenta questa sua vocazione con un richiamo a quell'eterna missione profetico-esoterica del poeta, che però non può fare a meno di tingersi in quella situazione di trasparenti allusioni a dati di fatto fin troppo concreti e pesanti: «I tempi storici, sia detto tutt'altro che a spregio, sono sommamente volgari. La volgarità dei tempi esige una volgare dichiarazione. Che noi non abbiamo paura, quel che si dice paura del bolscevismo»; «Poiché oggi lo stato di fatto fa obbligo e fa remissione, gli intellettuali, che dovrebbero essere liberi e spediti d'ogni orgoglio e d'ogni interesse di classe, che sono la fedeltà d'oggi, dovrebbero avere, più che in ogni tempo, una suprema libertà. Ma essi si compromettono da sventati con grandi parole e scalpori, tra cose sulle quali non hanno parte né forza. E dopo si lamentano»; «L'arte è libera, inefficace e indistruttibile. Non può pretendere d'essere considerata, rispettata e remunerata, né dai conservatori né dai rivoluzionari. Vive e sussiste, secondo natura, per caso; e per un'ombrosa soggezione universale, secondo spirito. La abbassa e l'innalza dall'ordine suo, chi le cerca consensi, anche economici, in un ordine pratico» («La Ronda», a. I, n. 2).

E sembra assai importante ed equilibrata (la ricorderemo più oltre) la conclusione di questo discorso:

Se mai inquietante è il modo con cui, di mediazione in mediazione e di parallelo in parallelo, essi arrivano a stabilire che la lotta al *cliché* dello scrittore impegnato, prevalente negli anni prebellici, fa tutt'uno con la lotta al bolscevismo (secondo quel modello di mentalità conservatrice propria di ampi settori della tradizione italiana, per cui la letteratura impegnata è sempre di sinistra e non può esserci letteratura disimpegnata e formalistica, che non sia apertamente conservatrice o reazionaria). Ma l'origine del fenomeno resta appunto fundamentalmente letteraria, e rappresenta l'espressione della tendenza di gruppi cospicui della nostra intellettualità a concepire la creazione artistica come il fatto esclusivo, quasi privato, di ceti ristretti, professionalmente legati all'esercizio del *mestiere di scrittore* e disponibili quindi (nei casi più colti e sensibili) a reinterpretare la stessa grande esperienza decadente europea come uno stimolo ulteriore al calligrafismo della "prosa d'arte".

Naturalmente, la «grande esperienza decadente europea» sappiamo bene come sia relativa ad un dato grado di sviluppo delle forze e dei rapporti di produzione sì che lamentarne l'assenza in Italia val quanto lamentare che nel nostro paese non si sia sviluppata una economia capitalistica come in altri paesi d'Europa. Basti qui richiamare l'attenzione su una delle maggiori contraddizioni del giudizio storico del "progressismo" moderno.

2.01. È chiaro quindi che si può parlare del "richiamo all'ordine" della "Ronda" solo in relazione alle altre riviste del periodo (in particolare quelle di Gramsci

⁹ A questo punto nel testo originale è presente una breve parte fra parentesi che viene omessa nelle fotocopie riportate da Fortini in questi appunti.

e di Gobetti) e, soprattutto, in relazione a quelli che erano stati, negli anni immediatamente precedenti, i programmi e le dichiarazioni delle avanguardie. [Quando Asor Rosa dice che l'origine del fenomeno resta fondamentale letteraria, fatto esclusivo di ceti ristretti professionalmente legati all'esercizio del mestiere di scrittore, mi pare dica qualcosa di non sufficientemente esatto. Anzitutto perché quei redattori della "Ronda" erano professionalmente legati piuttosto ad una attività giornalistica (giornalisti erano Cardarelli, Cecchi, Barilli, Baldini) che, in quanto tale, avrebbe dovuto tenerli lontani dalla prosa preziosa ed elaborata che era la loro aspirazione; ma perché procede da una inflessione svalutativa della qualifica di "letterario", inflessione rivelatrice di un pregiudizio e di una contraddizione. Infatti i grandi autori del decadentismo europeo possono sorgere solo da una cultura nella quale il "letterato" (ossia il tecnico del linguaggio letterario, l'operatore di una retorica delle forme e delle figure e il sostenitore della forma come valore) ha il suo luogo riconosciuto e il suo ruolo pubblico]. In verità, non c'è dubbio che, senza una chiara ideologia politica ma con un indirizzo piuttosto preciso, i redattori della "Ronda" hanno una loro volontà politica di cui fa parte proprio l'importanza attribuita agli "ordini" letterari. Vediamo dunque che cosa essi intendono per «ordine».

Nella premessa scritta per il primo numero da Vincenzo Cardarelli va anzitutto sottolineato il conflitto giovinezza-maturità, ossia l'impiego di una metafora biologica e naturalistica per intendere un mutamento nel modo di concepire la funzione e gli strumenti della cultura letteraria. Questo mutamento, non dichiarato ma sottinteso, è dato da coscienza di una «tenace riluttanza» «ad accettare le condizioni di attualità che ci venivano offerte» ossia di una resistenza alla attualità come forma (inferiore) della modernità. È d'altra parte assai interessante che nel momento medesimo in cui si afferma l'esistenza di una propria «rettorica» si rifiuta il primato della «letteratura» intesa come specificazione riduttiva dell'essere «uomini». A questo punto del discorso di Cardarelli segue una pagina che è necessario leggere e riflettere attentamente. La «muffa» e la «giovinezza» sono avvicinate fra loro. Lo "stile defunto" è presentato come una forma ironica. L'idea di Italia come paese moderno è certo quella che più avvicina Cardarelli ed i suoi amici sia alle proposte radical-socialiste del giovane Gobetti sia a quelle che, nel medesimo giro di anni venivano proposte in tutt'altro contesto, dal poeta russo Osip Mandel'stam¹⁰.

¹⁰ Citiamo da un saggio di quest'ultimo [Mandel'stam nato nel 1891 morto forse nel 1938 in un lager presso Vladivostok; opere principali *Pietra*, 1913; *Tristia*, 1922. Se ne vedano le splendide poesie, a cura di S. Vitale, Garzanti Milano 1972, p. 191, £ 700] in *La quarta prosa*, De Donato, Bari 1967. Il saggio si intitola *Sulla poesia* e fu pubblicato nel 1921 dall'autore trentenne sull'almanacco acmenista* *Drakôn*, a Pietroburgo: {n.d.F.; il testo che segue è riportato in fotocopia}. Le differenze sociali e i contrasti di classe impallidiscono dinanzi alla divisione odierna degli uomini in amici e nemici della parola, in agnelli e capri. Dai nemici della parola emana un impuro sentore caprino che avverto quasi fisicamente. In questo caso è del tutto legittimo incominciare dall'argomento che in ogni diverbio serio viene lasciato per ultimo: il mio avversario puzza. La separazione della cultura dallo Stato è l'evento più significativo della nostra rivoluzione. Il processo di laicizzazione della vita statale non si è fermato alla

La parola “ordine” compare in un’altra prosa di Cardarelli, in quel medesimo primo numero: «Noi facciamo apparentemente gli uomini d’ordine». Nello scritto di Cecchi che contiene il passo citato da Asor Rosa sul «ritorno alla bestia» dei futuristi, si legge, alludendo ai “manifesti” di Marinetti: «...mani-

separazione fra Chiesa e Stato, così come la intese la rivoluzione francese. Il sommovimento sociale ha portato ad una secolarizzazione più profonda. Lo Stato tiene adesso verso la cultura quello specifico atteggiamento che il termine tolleranza rende meglio di ogni altro. Ma al tempo stesso è comparso anche un nuovo tipo di rapporti organici che collegano lo Stato alla cultura, non diversamente da come i principati feudali erano collegati con i monasteri. I principi tenevano i monasteri per averne *sovèt*** consiglio. Con questo si è detto tutto. L’estraneità dello Stato rispetto ai valori culturali pone il primo in una posizione di completa sudditanza alla cultura. I valori culturali abbelliscono lo Stato, gli prestano colore, forma e se vogliamo anche sesso. Le iscrizioni che adornano gli edifici pubblici, le tombe, i portali, preservano lo Stato dagli oltraggi del tempo. La poesia è un vomere che ara e rivolge il tempo portando alla superficie i suoi strati profondi più fertili. Ma esistono epoche in cui l’umanità, non contenta dell’oggi, sente nostalgia per gli strati profondi del tempo e, come un aratore, sogna le terre vergini del passato. La rivoluzione in arte porta inevitabilmente al classicismo. Non perché David abbia mietuto le messi seminate da Robespierre, ma perché così vuole la terra. Capita spesso di sentir dire: è bello, ma è di ieri. Io invece dico: l’ieri non è ancora sorto. Non è ancora stato veramente. Voglio di nuovo Ovidio, Puškin, il Catullo storici. È sorprendente infatti che tutti continuino ad affacciarsi attorno ai poeti e non riescano a sbarazzarsene. Averli letti una volta dovrebbe bastare a renderli *superati*, come si dice oggi. E invece no. L’argentea tomba di Catullo: *Ad claras Asiae volemus urbes* tormenta e inquieta più di qualsiasi indovinello futurista. Un verso come questo non esiste in russo. Eppure *deve* esistere in russo. Ho citato versi latini perché in essi un lettore russo sente ovviamente una forza necessitante, perché l’imperativo vi risuona con più chiara evidenza. Ma questa è una caratteristica di tutta la poesia classica, la quale viene sentita come ciò che deve ancora essere, non come ciò che è già stato. Dunque, nessun poeta è ancora esistito. Siamo liberati dal fardello dei ricordi. In compenso, quanti preziosi presentimenti: Puškin, Ovidio, Omero. Quando un amante nel silenzio si perde fra teneri nomi e improvvisamente ricorda che tutto è già stato, sì, parole, capelli, tutto, e che il gallo canterino li fuori della finestra cantò già nei *Tristia* ovidiani, lo afferra la profonda gioia dell’iterazione, una gioia che dà il capogiro: *Come acqua oscura bevo la torbida aria, / Il vomere ha arato il tempo e la rosa fu già terra*. Così il poeta non teme la ripetizione e s’inebria facilmente con il vino della classicità. Ciò che è vero di un poeta, è vero di tutti. Non val la pena creare scuole. Non val la pena inventarsi una poetica propria. *da *Enciclopedia della letteratura*, Garzanti, Milano: {n.d.F.; il testo che segue è riportato in fotocopia} Acmenismo, movimento poetico fondato in Russia nel 1912 dai poeti Sergej Gorodeckij e Nikolaj Gumilëv, con intenti di reazione al simbolismo imperante nell’arte contemporanea. Contro il simbolismo, e soprattutto contro la sua concezione della poesia come attività mistica, gli acmenisti affermavano la necessità di tornare al mondano, al terrestre. Ne derivava, da un lato, l’ansia di una poesia “realistica” nella misura in cui con la parola si può raggiungere l’*acme*, cioè l’essenza più valida e segreta dell’oggetto rappresentato, e, dall’altro lato, l’aspirazione (che si riflette con particolare evidenza nella poesia e nella vita di Gumilëv) a una presenza esistenziale improntata a chiarezza e fermezza virile. Al movimento acmenista, che si riunì intorno alla rivista «Apollon», e si organizzò in una Corporazione, aderirono M. Zenkevich, V. Narbut, N. Ocupe e due poeti di prima grandezza come Osip Mandel’stam e Anna Achmatova le cui prime raccolte di versi sono profondamente influenzate dal programma acmenista. Dopo la rivoluzione nacquero la seconda e la terza Corporazione; ma con la tragica morte di Gumilëv (1921) l’esperienza acmenista deve ritenersi definitivamente conclusa. ** La parola russa *sovèt* significa sia consiglio sia organismo consultivo [NdT]. {Nota presente nella fotocopia}

festo di distruzione letteraria, ed è scritto, sebbene barbaramente, in italiano, forse nel proposito di incitare al disordine la gente di tradizione e di lingua». E prosegue parlando della russa «anarchia bolscevica». «In Italia» dice «passò, per quanto riguarda le cose della letteratura, un riflesso di cotesta anarchia» (op. cit., p. 15). Questo atteggiamento sarà in Cecchi dominante; e va rammentata una prosa impressionante (n° 6, ottobre 1919, in op. cit. p. 49), dal titolo *Il giardino di Buddha*. La polemica antinglese e antisemita anticipa di vent'anni precisi la propaganda di guerra dei fascisti e, in particolare, la polemica di Ezra Pound. La polemica antinglese è polemica antiborghese («La terra è custodita come un salotto... Sarà tutta una gran pensione di famiglia...»). Non manca il presentimento, davanti ad una collezione di arte orientale, che le divinità mostruose potrebbero un giorno ribellarsi. Colpa di tutto questo, la Riforma e lo Scisma di Enrico ottavo «che in ultimo l'infiltrazione ebrea ha potuto forse colorire d'un cinismo più specioso e volgare più determinatamente ad oriente». *Qui l'ordine è già sognato come ordine medievale.*

Nel medesimo numero, la nota polemica *Incontri e scontri*, anonima, esplicita un programma di superiorità formale dell'artista sulla sua umanità, che è di chiara origine crociana, ma lo associa (contraddicendosi) ad una proposta di intervento censorio (che il fascismo attuerà).

Si rilevi come il «vecchio fantasma» ossia la «verità» sia quello medesimo, che, paradossalmente, è avversato, in quei medesimi anni, dagli apologeti del «disordine» (dadaisti etc.)¹¹.

VECCHIO FANTASMA – In filosofia, tutti sanno, o almeno sospettano, che verità non può intendersi in senso empirico, né mistico, né astratto, e che una verità in sé non esiste, come non esistono le cose vere in sé. Di qui in là poi cominciano le vere Sirti e i Leoni e le Balene e i Mari Deserti della mappa filosofica.

Ma questo vecchio fantasma, la verità, ha oggi un segno decaduto e tenebroso, ma categorico, nel romanzo e nel dramma psicologico. Là, concetti estetici e morali, definizioni, esigenze, gusti, vengono misticamente annullati da una invariabile petizione alla verità. *È un libro vero di vera umanità.* Che razza di verità e di umanità sia questa, non ci viene spiegato. Dev'essere quell'antica verità empirica, che si chiamava contenuto, la verità mistica che si chiamava idea innata, anima senziente ed anche dio comunicante, e quella verità astratta della scienza e delle pedagogie che non ha mai avuto altri nomi che d'imprestito. È una forma sconcia di idolo e di influsso, che possiede e subagita le innumerabili coscienze oscure ed oziose di questa civiltà licenziosa e alfabetata.

Molte opere certamente insigni, ci sono guastate dal fatto che abbian potuto servire, e non può essere innocentemente, a servizi di questo genere. Per esempio, i romanzi di Dostoevskij e i drammi di Ibsen.

Si tratta di un contagio, di una malattia orgiastica, innominabilmente decaduta, dai greci a noi, dal Citerone al salotto borghese.

¹¹ Il testo che segue è tratto da *La Ronda. Antologia*, Landi, Firenze 1955, pp. 51-52, e riportato in fotocopia.

Per l'artista è anche una questione di dignità, se non gli piaccia di far da procuratore di libidini fantastiche, e da corruttore di costumi. Lo stile, oltre al resto, è una difesa.

L'artista dev'essere superiore formalmente alla sua umanità. Caduta la superiorità di stile inteso in senso retorico, bisogna inventarne, proporre, imporne delle nuove. Altrimenti l'arte diventerà la più pericolosa, indegna ed indecente di quelle «oscure e terrorizzate esperienze», che, in un tempo primo, contribuì a sopprimere o relegare. Siamo in tema di stregoneria.

Tutte le volte che l'artista, e generalmente sono cattivi artisti, diventa confessore, agitatore, consigliere, privato o pubblico, c'è una civiltà che vuol morire; non v'illudete, in ciò trionfa e domina l'istrione. Se si potesse sapere continuamente qual è la percentuale di adulterii dovuti alla lettura di romanzi, si avrebbe un indice sicuro e prezioso della salute pubblica.

Non si sbaglia, pensate al secondo '700 e al principio del '900 in Francia e in Russia, per stare ai tempi nostri.

All'arte non dev'essere assegnato un dominio illimitato ed imprescritto. Le ragioni sono morali, d'ordine e di salute, non meno che formali. Lo diciamo quali artisti, che è la parte nostra; e arriveremo a sostenere delle buone leggi restrittive. Che importerebbe a noi se i romanzieri dovessero ridursi a stampare alla macchia le loro descrizioni di coito e di antecedenti psicologici?

2.02. Salvo riprendere il discorso sul senso di "ordine" nella rivista "La Ronda", compiamo adesso un passo laterale. Avevamo già accennato alla esistenza di un movimento quanto si può immaginare lontano dagli interessi dei rondisti, il movimento Dadà o dadaista. In forma estremamente schematica può dirsi che di tale movimento furono iniziatori, nel 1916 e nella città di Zurigo (la Svizzera neutrale accoglieva molti pacifisti o refrattari) alcuni scrittori e pittori (Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck, Hugo Ball e Hans Arp). Essi si proponevano non solo di spiantare e sovvertire tutto quel che si rifacesse alla cultura del passato e alla tradizione, considerando la cosiddetta civiltà corresponsabile del massacro bellico; ma di esaltare il fortuito e il caotico, l'arbitrario e il contraddittorio. Nel 1919 il gruppo di giovani autori francesi che pubblicava la rivista *Littérature* (André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon) si avvicinò alla attività surrealista e a Tristan Tzara, per separarsene nel 1922 quando prese inizio il movimento surrealista¹².

¹² Non essendo nostro scopo lo studio dei movimenti e degli autori, rimandiamo qui ad alcune pubblicazioni in lingua italiana che possono introdurre al tema *Dadà/Surrealismo*: nel volume a cura di Ivos Margoni, [Per conoscere] *Breton e il surrealismo*, Mondadori, Milano 1976, p. 734, £ 4000, oltre a una introduzione di 120 pp., ad una utile cronologia e ad una bibliografia assai estesa, è contenuto il *Primo manifesto del Surrealismo*, del quale dovremo dare conto nei particolari. Di Tzara, nella P.B.E. Einaudi, 1975, p. 101, £ 2400, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*. Vedi anche L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino, 1976, p. 313, £ 3500. Una antologia di scritture surrealiste, a cura di F. Fortini (*Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1959), esaurita (forse ce n'è un esemplare in biblioteca), è in corso di rifacimento, con la collaborazione di Lanfranco Binni, per il medesimo editore. {n.d.F.}

Ebbene, “La Ronda” nel n° 5 (maggio) del 1920 reca un *Panorama: Francia* a firma di R. Bacchelli (l’articolo si legge a p. 135 dell’antologia citata) dove si legge che nel n° di aprile della *Nouvelle Revue Française*, André Gide scrive che la gioventù è minacciata «più che a metà da un male ebraico-rumeno che si chiama *Dada*». Per Bacchelli, *Dada* è una «sconsolata e infantilescia carabattola scimunita» al cui confronto il Futurismo «ha una gloriosa aria antica, risoluta e predace» (si notino gli aggettivi); è «una scempiataggine», un diluvio di «fattura balcanica-ebreo-svizzera». Noi «in opere e in uomini grandi, quanto in buffonate, scervellatezze e canagliate, ... non ci si insegna niente, specialmente poi i rumeni» (si noti il nazionalismo borioso). [Tutto il resto del saggio è della stessa forza] «Questo gruppo di delicati, onesti, lucidi e mediocri scrittori che in complesso fanno una onorevole rivista», scrive R. Bacchelli della “*Nouvelle Revue Française*” sulla quale venivano scrivendo nel dopoguerra André Gide, Paul Valéry, Marcel Proust, Jean Girardoux, Albert Thibaudet, Jules Romains, Valéry Larbaud, Jacques Rivière. È il caso di dire che con quelle parole R. Bacchelli aveva definito “La Ronda”, non la NRF.

Due mesi più tardi il direttore della rivista francese pubblica (1 agosto 1920) un saggio che ha il titolo di *Riconoscenza a Dada* (citiamo dalla antologia in lingua italiana di *La Nouvelle Revue Française*, a cura di M. Fini e M. Fusco, Lerici, Milano 1965, p. XX-866, £ 6000; l’edizione, esaurita, può essere reperita presso i *Remeinders*).

Nel saggio di Rivière – che è di straordinaria importanza per il nostro tema, come lo sono, in quel medesimo torno di tempo, gli scritti di A. Gide sullo spirito classico e sul classicismo – va letto e interpretato a parte; e presuppone una conoscenza dei testi surrealisti a quali fa riferimento¹³.

III. DOCUMENTO 4

Da un punto di vista teorico la questione del rapporto Ordine-Disordine non presentava, in quel periodo, particolari difficoltà se due pensatori così distanti l’uno dall’altro come Bergson e Wittgenstein davano analoghe risposte. Bergson aveva affermato infatti che in ogni realtà nella quale non sia possibile riscontrare un ordine, un ordine comparirà invece non appena si intenda quella realtà da un punto di vista superiore. E in uno dei Quaderni 1914-1916 di Ludwig Wittgenstein, sotto la data 19.9.1916 si legge:

«Non vi può essere un mondo ordinato o un mondo inordinato, così che si possa dire che il nostro mondo è ordinato. In ogni mondo possibile, invece, vi è un ordine, anche se complicato, così come nello spazio non vi sono distribuzioni di punti inordinate e ordinate, ma ogni distribuzione di punti è ordinata» (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e quaderni 1914-1916*, trad. it., Torino, Einaudi, 1964, p. 185).

¹³ Seguono poi altri fogli – il verso del precedente e altri 2 usati sia sul recto che sul verso – dove viene riportata la traduzione dell’articolo *Reconnaissance à Dada* ripreso dalla citata antologia a cura di Fini e Fusco.

Questa affermazione è rilevante per quel che ci interessa perché le tendenze della espressione artistica e letteraria dell'età del Naturalismo e del Simbolismo, con le poetiche solo apparentemente inconciliabili della "tranche de vie" e della simbolizzazione permanente di ogni elemento erano pervenute al rifiuto, almeno apparente, di ogni schema ordinatore, solo col romanzo naturalistico e con la lirica "pura" (Mallarmé) raggiungendo la dissoluzione delle strutture che si era iniziata con la rivoluzione romantica. (Notare come qualcosa di simile era anche avvenuto con il tardo impressionismo pittorico e con il divisionismo). D'altra parte sappiamo bene che ad ogni movimento di dissoluzione degli schemi ordinatori seguiva il recupero di un punto di vista ordinatore, che tendeva a stabilire un nuovo punto di vista su quanto era apparso dissolto e disordinato. Un esempio ben noto è quello dell'opera pittorica di Paul Cézanne e, successivamente, della ricerca dei cubisti.

È chiaro che se riduciamo le tendenze ordinatrici e quelle disordinatrici solo a due polarità "eterne" di una fenomenologia dell'arte e della letteratura perdiamo la specificità storica, nel periodo considerato, della antitesi. Ai nostri fini non interessa quindi la lettura profonda dei testi maggiori, la decifrazione – in questo caso – della struttura ordinatrice dell'opera di Proust o di Joyce o di quella disordinatrice per entro le scritture "restauratrici" di Valéry o Ungaretti; interessa invece cogliere l'apparenza che quelle opere avevano ai lettori di allora, la funzione loro di politica culturale.

Si prosegue quindi, dopo aver parlato sommariamente delle origini del Surrealismo, con l'ambiente torinese di *Primo Tempo*, *Rivoluzione liberale*, *Il Baretto*.

Da quest'ultima rivista richiederemo alcuni atteggiamenti fondamentali. Gobetti, nel n° 1 (1924) parla di una generazione precedente che cercò la salvezza nelle conversioni, nei programmi neoclassici (allusione a *La Ronda*) ecc. "con giovanile innocenza, come l'aveva cercata prima del futurismo". Questo testo (a pag. 617 del volume *Le riviste* di Piero Gobetti, Feltrinelli Milano 1961) è uno dei più striduli e antipatici di Piero Gobetti, giustificato dalla durezza della lotta ma pochissimo chiaro. Lo sola cosa chiara è la polemica contro le "febbri di attivismo", gli "atteggiamenti incendiari, avveniristi e ribelli". Compare in questo testo la fatale parola "dignità". Si parla del "tono decoroso", ci si propone uno "stile europeo". Tutto questo, in verità, non dice nulla; è un gesto. Invece si coglie subito nella rivista la tonalità dominante: Guglielmo Alberti (II, 1925) si dice libero della "nostalgia di una tradizione di classica civiltà" e in cerca di «fede temprata d'ironia», di «raccoglimento»; R. Franchi (ivi) si ritrae dall'«infernale disordine» della cose e delle lettere in Italia; N. Sapegno (III, 1926) recensendo *Ossi di Seppia*, va crocianamente in cerca della "serena armonia" e della "felicità". Si ha insomma l'impressione di un altro tipo di «richiamo all'ordine» da quello di *La Ronda*, ma solo più intellettualmente sottile. Non si può non essere sostanzialmente d'accordo col giudizio di Asor Rosa (op. cit. pp. 1422-1427) a proposito dell'articolo "Resoconto di una sconfitta" di N. Sapegno, sul 1° numero della rivista, circa l'ideale di «serietà degli studi» e di una «letteratura equilibrata e serena» e nel giudizio conclusivo sul «sottofondo

segreto di educazione umanistica» e sull'europeismo del "Baretti" [Asor Rosa si contraddice tuttavia quando vi scorge un contributo alla "formazione di una coscienza decadente", soprattutto nel memorabile saggio di G. Debenedetti su Proust (II, 1925); è chiaro che il nostro dissenso verte sul significato e sull'uso del termine "decadente"]. [Né parleremo qui di *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, definito da Asor Rosa, p. 1438, grande esperimento decadente; l'opera, dice giustamente il critico, non può essere ridotta ad un «prodotto della nuova letteratura o meglio della sua sete di audacie» e a noi ora interessano, semmai, quelle «audacie», e i programmi letterari].

** Si apra qui una parentesi, a legittimazione o integrazione del metodo tenuto. Fra le cosiddette "tendenze" ideologiche di dati gruppi sociali in un dato periodo, i programmi o dichiarazioni di metodo e di poetica dei critici, degli scrittori e degli artisti di quel periodo medesimo e i significati delle loro concrete opere esistono rapporti molto complessi, dei quali, di solito, si scorge solo la superficie; tanto che è pericolosissimo ed induce facilmente in errore il cosiddetto inquadramento storico dei fatti artistico-letterari. Supponiamo che nell'ambito del periodo storico che stiamo studiando e isolando [arbitrariamente] l'Europa postbellica dal resto del mondo, si considerino le forze della conservazione e quella della eversione, il blocco storico del capitale, della borghesia e dei ceti da essa controllati e, dall'altra parte, le forze della trasformazione e della sovversione, di destra o di sinistra, ci è facile vedere come la contraddizione principale si mascheri di innumerevoli contraddizioni secondarie e che ogni tendenza subisca essa medesima una tensione fra rinnovamento e conservazione, fra "avanti" e "indietro". Quando consideriamo, ad esempio, la fase 1918-1920 come una fase, per l'Europa occidentale e in particolare per l'Italia, di prevalenza delle forze rivoluzionarie e la fase successiva come, invece, una inversione di tendenza che si esprime nella sconfitta del bolscevismo, noi cerchiamo di cogliere il senso generale di un movimento rischiando di perdere di vista l'estrema complessità e contraddittorietà delle forze in giuoco. Ora con le formulazioni ideologiche, i programmi letterari e artistici e le opere critiche e letterarie avviene qualcosa di analogo. Ma con la fondamentale differenza (già messa in evidenza nella nota lettera di F. Engels a Miss Harkness) che quanto più si procede dal livello delle più semplici e immediate ideologizzazioni della attualità verso quello della riflessione critica e della operazione letteraria sul linguaggio, tanto più ampia diventa la curva temporale (i cosiddetti "tempi lunghi") delle trasformazioni socioeconomiche la cui influenza o omologia sia rilevabile nelle trasformazioni degli organismi che chiamiamo sovrastrutturali e cioè, nel caso nostro, di metodo critico e di direzione letteraria o/e artistica.

In parallelo, citiamo da Rudolf Arnheim (*Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, trad. it. Einaudi, Torino 1974):

«L'ordine consente di concentrare l'attenzione su quanto si assomiglia e su quanto è, invece, dissimile... interrelazione fra il tutto e le sue parti... *struttura organizzata*... l'ordine percepibile tende ad evidenziarsi come riflesso di un ordine che

lo sottende, sia esso fisico, sociale o conoscitivo... le forme e i colori di un dipinto, o i suoni di un pezzo musicale, *simbolizzano l'interazione* fra entità dotate di significato... una rivoluzione deve mirare a distruggere l'ordine costituito... [in fisica] le forze che costituiscono un campo... non possono cessare di ridisporsi, finché [non abbiano] raggiunta la condizione di equilibrio... e l'equilibrio tende all'ordine perché rappresenta la configurazione più semplice possibile delle componenti del sistema... [Ma] l'immagine di tale armoniosa tendenza all'ordine è contraddetta dal secondo principio della termodinamica, onde il mondo materiale procederebbe da stati ordinati verso un disordine crescente... [c'è dunque una contraddizione]»

Da queste premesse Arnheim giunge ad affermare che alla coppia (reversibile) di ordine/disordine va aggiunto [per le opere d'arte] il "tema strutturale", o «pattern di forze» che interviene ad autoregolare la contraddizione dinamica di ordine e disordine, senza che ciò vada necessariamente nel senso di ordine, armonia, proporzione etc. Ai nostri fini ricordiamo anche il rapporto [che da Gustav Theodor Fechner (1873) passa a Freud] fra ordine (estetico) e "riduzione della tensione". [In *Al di là del principio del piacere* (1919-20) Freud afferma il "principio del Nirvana" o la tendenza al dissolvimento (la morte) come dominante di ogni esistenza psicofisica].

Dalla p. 19 del saggio citato questa affermazione di James K. Feibleman (1961) che si accorda con le affermazioni teoriche volte a scorgere in ogni momento di negazione e di rottura solo un momento dialettico di una superiore sintesi: «Il disordine dipende dalla dispersione casuale di ordini limitati» e questa, dello psichiatra inglese R. D. Laing, a proposito di una paziente: «L'unità generale del suo essere si era spezzata in diversi "assemblaggi" parziali o "sistemi parziali"... ciascuno dei quali possedeva una propria piccola "personalità" stereotipa... Inoltre ogni sequenza concreta di comportamento si frammentava a scala assai più fine...» (1965). Ne troveremo un parallelo visuale in quelle opere d'arte che sembrano consistere di unità irrelazionabili. I componenti si sforzano di adattarsi l'uno all'altro, contrastano l'uno con l'altro, si scindono. Il *pattern* disordinato viene percepito come combinazione fra unità indipendenti serrate in una illeggibile conflittualità».

Dalla antologia *Avanguardia e Restaurazione* [appunti relativi al corso di Storia della critica letteraria a.a. 1976-1977].

1) Per Chlebnikov il disordine biografico, la condizione di mendico, di ladro (da Nietzsche) è allegorica di un ordine giusto, naturale, che si tratta di scoprire. Contro io, apparente (borghesia) il disordine. «*Incedi, severo variago!* [I variaghi, secondo una antica fonte di storia russa, sarebbero stati i normanni penetrati in Russia e che nel IX secolo vi fondarono uno stato] *Arreca la legge e l'onore*» (Avanguardia e Restaurazione, p. 158).

2) Su Spengler (p. 165): la sua influenza su E. Pound e T. S. Eliot (nonché su Céline e Müller). «L'anarchismo post-avanguardistico – con le sue componenti nietzschiane e fasciste – giustifica la propria rivolta contro la società... nella negazione di ogni società in nome dell'individuo naturale [Cfr. Adorno 1938] ... La razza dei padroni... Richiamo all'ordine come rivolta antiborghese, negazione

del capitalismo come denaro e come critica: cui Spengler contrappone l'élite. Egli sposa "il romanticismo del passato al positivismo del futuro" (= nazismo) senza chiarire i rapporti col capitalismo. Adorno: «Spengler dimostra come... la civiltà stessa, in quanto forma e ordine, sia asservita al cieco dominio che, in una crisi permanente, prepara il destino a se stesso e alle sue vittime insieme» [p. 166] Per la distinzione spengleriana di "civiltà e civilizzazione" si veda anche Th. Mann. Per Spengler si tratta di successione organica, il "divenuto succede al divenire".

3) Restaurazione all'inizio degli anni Venti: rinuncia sovietica ad esportare la Rivoluzione; crollo della Repubblica dei Consigli in Ungheria; fallimento spartachista [? ma è del 1918-19?]; fascismo in Italia. Il marxismo sovietico tende a divenire una ideologia conservatrice.

4) Nel saggio di Lukács *Coscienza di classe* [1920] si afferma che la borghesia ha necessità della acquisizione più chiara possibile degli interessi suoi di classe su ogni questione *particolare* ma che la estensione di tale coscienza all'*intero* le è necessariamente fatale. L'inganno delle altre classi, il loro permanere nella loro coscienza non chiara, è indispensabile alla esistenza del regime borghese. Il Proletariato rappresenta l'essenza delle forze motrici... considera la società a partire dal contro, *come un intero coerente*... dove teoria e praxis coincidono. Ebbene qui si può dire che l'opposizione fra *particolare* e *intero*, *incoerenza* e *coerenza*, contiene anche l'opposizione ordine/disordine. Se l'opposizione è concepita dialetticamente si vede che essa è analoga a quella di *essenza/fenomeno* e cioè che ad ogni momento nel quale una data realtà appare come incoerente, frantumata, dispersa (disordinata) può succedere un momento [di conoscenza] tale e superiore che *coordini* quel che pareva solo particolare e dispersivo. Questo è dato appunto da un processo di totalizzazione. Si che si intende come la lotta del proletariato, ossia della hegeliana «forza del negativo», sia lotta che *disordina* ancor più il campo della coscienza del *particolare* e, nello stesso tempo, mostra quell'*intero coerente* che il Capitalismo non tollera. L'ordine *nuovo* della Rivoluzione proletaria è da considerare positivamente perché è, nella pratica (unione di teoria e praxis) un livello superiore di coscienza, dove coscienza equivale a potere di controllo, a potere ordinatore.

3.00. Prima di andare oltre quanto *sub* 2.00 e seguenti, osserviamo meglio l'obiettivo della nostra indagine. La tematica ordine/disordine, nel periodo considerato, si ritrova a tutti i livelli. Quello che abbiamo scelto di considerare è il livello dei programmi e delle poetiche; riguarda le espressioni artistiche e letterarie. Tuttavia quella tematica è presente, in tutta Europa, *nella ricerca filosofica* (all'interno delle correnti neopositiviste, nella rinascita del neotomismo), in quella *economica* (nel tentativo di riequilibrare quanto era stato alterato dalla guerra) e soprattutto nel campo delle *ideologie politiche*, dove "ordine" si oppone a "rivoluzione (comunista)", "disciplina", "gerarchia" ecc. ne sono le conseguenze.

3.01. Dobbiamo chiederci quindi se quella opposizione è reale o è solo verbale; se per caso non si tratti di due momenti fra loro integrati che solo particolari circostanze storiche hanno singolarmente esasperato. Non possiamo nasconderci che nel campo delle lettere e delle arti i documenti possono dare l'impressione di una ricomparsa di un atteggiamento periodico, della forma storica di una costante.

Il contrasto ne risulterebbe o vanificato o degradato a livello di mera alternanza psicologica. La descrizione analitica non ci porterebbe oltre la ricostruzione di un gusto, di una inclinazione. Ci è necessario formulare alcune ipotesi.

3.02. La prima è che l'economia di guerra nei paesi belligeranti come in quelli neutrali abbia indotto¹⁴

IV. DOCUMENTO 12

Molto interessante ai fini di una definizione del nostro tema quanto si legge in Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani Milano, 1962, dove il rapporto ordine/disordine è interpretato alla luce della cosiddetta teoria della informazione. Eco non considera tuttavia il periodo storico che è nostro oggetto, ma tutto quel che egli chiama la "cultura moderna", termine assai discutibile. Si legge a p. 8¹⁵:

«Dovrebbe essere chiaro che quando si parla di Ordine e di Disordine... non si pensa mai ad una configurazione ontologica del reale» [ossia a una sua sostanzialità assoluta] «... il problema dell'Ordine e del Disordine viene dibattuto a livello di una storia delle idee... gli elementi di indeterminazione, ambiguità, casualità che certe opere d'arte riflettono nella loro struttura... permeano il nostro modo di vedere il mondo e ciò basta perché la nozione di un Cosmo Ordinato... sia messa in crisi... questa nozione si è dissolta... nel dubbio metodico... l'arte non ha fatto altro che accettare questa situazione e tentare di darle forma.»

In breve qui si afferma che c'è stata un'idea di Cosmo o Ordine, che essa è stata travolta «nel dubbio metodico, nella instaurazione delle dialettiche storicistiche... nei modelli esplicativi provvisori e variabili» della filosofia e della scienza moderne e che *quindi* l'arte eccetera. È questa una spiegazione di un determinismo rozzo e falso, soprattutto perché la nozione di Cosmo Ordinato è essa stessa una nozione storica, altro è il Cosmo tolemaico, altro quello galileiano o di Newton ecc.

Assai interessante è invece la tesi di Eco secondo la quale l'opera di James Joyce (*Finnegans Wake*) sarebbe la rappresentazione della dialettica fra la concezione medievale-tomista di un Ordine universale e il mondo contemporaneo della possibilità e della avventura.

V. DOCUMENTO 5

Storia della critica letteraria. A.A. 1976-77. Prof. F. Fortini
Lezioni 24-28 gennaio 1977

Il "Cimitero Marino" è stato letto come un esempio di volontà ordinatrice nella espressione poetica dopo le rotture formali del primo ventennio del secolo. Gli elementi ne sono: (1) la struttura ragonativa, di vicenda spirituale (rapporto fra l'as-

¹⁴ Il testo si interrompe così a metà pagina.

¹⁵ La citazione che segue viene riportata con vari tagli e alcuni aggiustamenti.

soluta e l'individualità cangiante, certezza della mortalità, suo superamento nella accettazione della vita); (2) la griglia metrica chiusa, che è anche una citazione dal secolo 16°; (3) le scelte lessicali, di tonalità alta quasi tutte; (4) il sistema fittissimo di allitterazioni e assonanze, richiami interni, effetti d'eco, volti ad accrescere il senso della forza centripeta, del fermaglio, del gioiello, della perfezione conclusa, della solidità. Nello stesso tempo c'è la manifesta intenzione di conservare e controllare la fluidità metamorfica dei simboli, dunque la polisemia (tanto a livello di lessico come a livello sintattico e di nessi) e il "tremito" o l'ambiguità che gli viene dal simbolismo (Mallarmé, in questo caso). Non è difficile accettare l'idea che il fortissimo controllo esercitato razionalmente da Valéry sia, a livello psichico, l'inverso di una pressione disordinata dell'inconscio e che quindi si sia di fronte ad un caso classico di conflitto fra rimozione formale e represso rimosso che tenta di manifestarsi. In questo senso lo studio di O. Macri parte da una premessa accettabile anche se è inverificabile e arbitrario nei particolari. Ma quello che qui ci interessa non è stabilire quale sia la dialettica fra controllo repressivo e ritorno del rimosso in Valéry (o, a suo specchio, di Breton): questo ci darebbe una chiave per intendere le contraddizioni vitali delle opere ma non ci chiarirebbe perché questo specifico modo di controllarle-esprimerle abbia, nel periodo da noi considerato e in quello immediatamente seguente, influenza e fortuna così rilevanti nell'area della cultura e del gusto europei.

In realtà, quell'area va ridimensionata. E limitata ad alcuni settori dei ceti intellettuali. Come abbiamo detto fin dalle prime lezioni, serve pochissimo affermare che il dopoguerra, la paura del bolscevismo e lo sconvolgimento politico inducevano ad amare l'ordine e l'equilibrio; perché non solo vediamo come in situazioni analoghe la risposta di interi gruppi intellettuali fu diametralmente opposta ma appare sterile la ricerca di una fenomenologia del razionale e dell'irrazionale nelle espressioni letterarie e artistiche se non accompagnata da quanto è più possibile precise indicazioni sociologiche. Possiamo leggere queste righe di un vecchio libro di A. Hauser (*Storia sociale dell'arte*, Einaudi, vol. II, p. 453) e trovarvi nitidamente riassunto quanto abbiamo già premesso al nostro corso. Ma evidentemente non può bastarci. Questo significa che dobbiamo delimitare maggiormente il campo della nostra analisi. Nel caso, si veda quale ambiente poteva essere singolarmente ricettivo delle proposte implicite nel discorso di Valéry. Non dico solo quelle del Cimetière Marin ma quelle del "neoclassicismo" di cui si discute in quegli anni sulla NRF.

Si veda la rivista torinese "Primo Tempo", pubblicata a Torino in sette fascicoli fra il 15 maggio 1922 e il 1923. Facevano parte della redazione Giacomo Debenedetti, Mario Gromo, Emanuele F. Sacerdote e S. Solmi. Debenedetti e Gromo avevano ventun'anni, Solmi ventitré. La rivista si legge, con una introduzione di F. Contorbia e un saggio di G. Scalia, nelle edizioni Celuc, Milano, 1972.

VI. DOCUMENTO 9

Per le lezioni dei giorni 7-11 marzo 1977, a.a. 1976-77. Storia della critica letteraria.

Ungaretti è un passaggio obbligato nella storia della restaurazione delle forme letterarie nel dopoguerra. Nello scritto *Ragioni di una poesia* premesso alla

edizione definitiva della sua opera poetica (*Vita di un uomo*, Mondadori, Milano 1969) egli cita largamente da un suo scritto comparso su "La Ronda" nel 1922. In questo scritto, abbastanza significativamente, Ungaretti si serve di uno scritto di Jacques Rivière su Dostoevskij (vi è, in quel periodo, una rinascita di attenzione per il grande autore russo, anche in Italia, si pensi agli scritti di Gobetti, Borge-se et a.) per affermare un rapporto generale fra «mistero» e «misura». «Il mi-sterò c'è, è in noi... e col mistero, di pari passo, la misura; ma non la misura del mistero, cosa umanamente insensata; ma di qualche cosa che in un certo senso al mistero si opponga, pur essendone per noi la manifestazione più alta: questo mondo terreno considerato come continua invenzione dell'uomo»¹⁶. Inutile in-dugiare sulla coerenza di questi filosofemi. Ungaretti non è un pensatore, egli si limita a registrare in forme immaginose qualcosa che era evidentemente nell'a-ria intellettuale; il ritorno al pensiero cattolico, alla interpretazione cattolica del mondo. «... per noi l'arte avrà sempre un fondamento di predestinazione e di naturalezza; ma insieme avrà un carattere razionale, ammesse tutte le possibi-lità e le complicazioni del calcolo...»¹⁷. È chiaro che qui predestinazione vuol dire fatalità ispiratrice, spontaneità, natura; gli si giustappone il momento "ra-zionale". Non siamo davvero lontani dalla patria di Valéry. Ed ecco come Un-garetti proseguiva¹⁸:

È il dono per cui la parola ci riconduce, nella sua oscura origine e nella sua oscura portata, al mistero, lasciandolo tuttavia inconoscibile, e come essa fosse sorta, si diceva, per opporsi in un certo senso, al mistero.

«Questa è l'arte greco-latina, la nostra, l'arte mediterranea, arte di prosa e arte di poesia, secoli e millenni d'arte.

«Quest'arte può anche dirsi miracolo: miracolo d'equilibrio.

«Ho detto, e vorrei ripetere, che il mistero non può negarsi ed è in noi costante: ma vorrei dire che la logica in un'opera d'arte precede perfino la fantasia, se logica e fantasia non si generassero a vicenda: ma vorrei dire che tutto quel potere d'evocazione della realtà, quel potere magico di restituire per sempre, muovendo la fantasia, un momento della realtà, l'arte l'ottiene principalmente per la sua forza geometrica. Certo il dono degli artisti veri sarà quello di riuscire a dissimulare questa forza, come la grazia della vita nasconde lo scheletro.

«Limiti e proporzioni; ecco, per noi. E non ci sono narcotici, stimolanti, paradisi artificiali che possano liberarcene [...] La nostra civiltà è fatta in questo modo. [...] la grandezza, quando è raggiunta, tanto contiene malinconica serenità.» (G. Ungaretti, op. cit., pp. LXIV-LXV)¹⁹.

¹⁶ La citazione è tratta da p. LXIX, ci sono delle lievi varianti dovute alla trascrizione rispetto al dettato del saggio di Ungaretti.

¹⁷ *Ibidem*, nella trascrizione di Fortini ci sono delle lievi varianti rispetto al dettato del saggio di Ungaretti.

¹⁸ Di seguito, con dei margini ristretti, sono riportati dei testi in fotocopia, talvolta integrati con parti manoscritte.

¹⁹ pp. LXX-LXXI.

Così dicevo nel 1922. Nel 1930 mi avveniva, sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino, di dovermi a quegli appunti riferire in un articolo che li giustificava estendendone il significato. Vi si leggeva:

«Le mie preoccupazioni in quei primi anni del dopoguerra – e non mancavano circostanze a farmi premura – erano tutte tese a ritrovare un ordine, un ordine anche, essendo il mio mestiere quello della poesia, nel campo dove per vocazione mi trovo più direttamente compromesso. In quegli anni, non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi. Non esisteva un periodico, nemmeno il meglio intenzionato, che non temesse ospitandola, di disonorarsi. Si voleva prosa: poesia in prosa. La memoria a me pareva, invece, una ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata. Nacquero così, dal '19 al '25, *Le Stagioni*, *La fine di Crono*, *Sirene*, *Inno alla Morte*, e altre poesie nelle quali, aiutandomi quanto più potevo coll'orecchio, e coll'anima, cercai di accordare in chiave d'oggi un antico strumento musicale che, reso così di nuovo a noi familiare, hanno in seguito, bene o male, adottato tutti²⁰.

Queste considerazioni, di otto anni posteriori, fanno ben capire, con la loro retorica nazional-fascista, dove fossero andate a parare le precedenti affermazioni. Non a caso alle righe ora citate segue anche una ritrattazione di quanto detto nel 1922 per Dostoevskij. Lo scrittore russo, conformemente all'ottimismo cattolico-fascista è ora veduto come intollerabile immagine del disordine: un'«orrenda mitologia... nella quale ciascun individuo non si differenzi dagli altri se non per la turba mostruosa e torturante delle proprie fissazioni». [op. cit. p. LXVI]²¹

Assai più interessante questa rievocazione autobiografica:

Consideravo – dopo il '19, ma l'*Allegria* s'era formata nei cinque anni precedenti – consideravo quasi – dico quasi perché temevo, a francamente confessarlo, d'essere sacrilego – consideravo che il mistero abbia umanamente inizio da razionalità intesa come termine necessario, meccanico, d'opposizione, ed ero così forse meno lontano dal cartesianesimo di Pascal che non lo fosse Jacques Rivière. In tali vedute volevo riconoscermi opposto anche a un altro modo d'intendere la realtà, ossia a quello secondo cui essa esigerebbe si ammetta, per

²⁰ pp. LXXI-LXXII.

²¹ p. LXXIII.

essere sentita nella sua suprema vitalità, nel suo mistero, che essa non possa in alcun modo tollerare misura, ma che sia anzi chiusa assolutamente alla ragione, avendo la verità sede di là dalla misura. Non la realtà, ma il mistero non è misurabile. Sulle prime, tali mie convinzioni procedevano parallele ad altre, di altri che vi erano avviati da ricerche neoclassiche nella loro tecnica espressiva, quali il clima letterario italiano e europeo del momento suggeriva, quali soprattutto sembrava naturale dovessero conseguire all'esserci noi allora riacostati ai maggiori poeti dell'Ottocento: al Foscolo, al Leopardi²².

A questo punto è opportuno verificare queste asserzioni sulle varianti di alcuni testi ungarettiani scritti fra *L'Allegria* e *Sentimento*. Diamo qui di seguito le varianti della poesia che chiude *L'Allegria*. È la poesia *Pregghiera* (anche il titolo è significativo) e compare per la 1^a volta in *Allegria di naufragi*, 1919 (sigla V) mentre è assente da *Il porto sepolto* 1916. Subisce varianti nella edizione *Il porto sepolto*, La Spezia, 1923 (sigla S) e in quella dal titolo *L'Allegria*, Preda, Milano, 1931 (sigla P), resta immutata in quella di Novissima, Roma, 1936 (sigla N). La forma definitiva (Mondadori, Milano, 1942) è stata dunque successiva al 1931, esula quindi dai limiti della nostra indagine ma qui si riporta sia perché è stata considerata (da G. De Robertis nel suo studio *Sulla formazione della poesia di Giuseppe Ungaretti*, prefazione ad un volume di *Poesie disperse*, 1945) come rivelatore momento di trapasso, sia perché mostra alcuni rilevanti impacci. Tener presente che i vv. siglati M sono quelli definitivi.

PREGHIERA²³

Edizioni: V, S, P, N, M

vv. 1-3

V Allorché dal barbaglio
delle promiscuità
mi desterò in attonita
sfera di limpideità

S E quando [...] [come in V]

M * **Quando mi desterò
dal barbaglio della promiscuità
in una limpida e attonita sfera**

v. 4

V e porterò sui flutti
il peso mio
leggero

²² p. XCIV.

²³ Fotocopia ritagliata ed incollata di p. 668 con parti evidenziate da Fortini qui rese in grassetto.

S e porterò leggero
il mio peso sui flutti

P quando [...]

M * **Quando il mio peso mi sarà leggero**

vv. 5-6

V Concedimi Signore
di naufragare
a quel bacio
troppo forte
del giovine giorno

S concedimi Signore
di naufragare
a quel bacio
del giovine giorno

P il naufragio [...]

M * **Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido**

In V c'è, nei vv. 1-4, un evidente intento di cadenza da inno sacro manzoniano ("E allor che dalle tenebre...", *La Pentecoste*) con i vv. 1 e 3 settenari sdrucchioli alternati con un settenario e un ottonario tronchi, ritmo che si continua con i vv. 5-7, dove «il peso mio / leggero» è, come il v. 5, un settenario diviso in due²⁴. Anche il v. *Concedimi Signore* è un settenario. Ungaretti deve aver avvertito un eccesso di musicalità scolastica e la chiusa ha il ritmo percussivo di versi su due accenti forti ("di nàu/fragàre // à quel / bàcio // tròppo / forte // del giòvine / giorno") che è tipico di alcune clausole dell'*Allegria* [ad es. «dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare»²⁵, «mi sento diffuso / in un bacio / che mi consuma / e mi calma»²⁶ ecc.]

La soluzione è nella trasformazione in endecasillabi (cinque) preceduti da un solo settenario tronco, la cui energia è sottolineata dall'endecasillabo tronco che lo segue (*promiscuità*) e dalla tonica in "o" del 3° verso che è un endecasillabo con accento sulla settima (*attònita*), la vocalità endecasillabica è affermata dalla irregolarità del 2° verso (l'endecasillabo zoppica, esigendo una lettura di "della" come fosse "dellà", un caso di *faux exprès*) ma soprattutto delle grandi pause strofiche introdotte fra i vv. 3 e 4, 4 e 5. La vocalità è assicurata da assonanze (*sfera*

²⁴ In S si dichiarano i due settenari: *E porterò leggero / il mio peso sui flutti*. Notare che anche la variante "E quando..." in S è della medesima terza strofe della *Pentecoste* manzoniana ("E quando in man recandosi / il prezzo del perdono..."). {n.d.F.}

²⁵ *Allegria di naufragi*, vv. 3-6.

²⁶ *Trasfigurazione*, vv. 23-26.

– leggero – Signore), da iterazioni (*Quando – quando*), da assonanze interne (*desterò – attòntita, promiscuità – sarà*), da allitterazioni o consonanze (*giovane – giorno, primo – grido, barbaglio – naufragio*). Da rilevare anche il valore fonosimbolico della vocale “i” in direzione di acutezza e leggerezza (quattro “i” al v. 3 e cinque al v. 5 e al v. 6)²⁷. Ma la più rilevante spia della nobilitazione classicistica, superato il neoclassicismo di accatto della redazione originale (vedi anche l’uso di “giovine” poi corretto in “giovane”) è nella inversione (“Il naufragio concedimi Signore”) e l’iperbato (“*di quel giovane giorno al primo grido*”), ottenendo così di separare al massimo il complemento “naufragio” dalla referenza temporale “*al primo grido*”). La tonalità solenne e da *dies irae* del 1° e 2° verso si chiarisce paradisiaca nel ricordo dantesco (*sfera*) e leopardiano (*naufragi*), attraverso quattro aggettivi allusivi alla stupefazione della purezza angelica (*limpida, attonita, leggero, giovane, primo*).

La poesia *Alla noia* è già stata letta. È un esempio evidentissimo della regressione classicheggiante. Essa compare per la 1ª volta in *Il porto sepolto* del 1923, con la data 1922. Nel 1929 e 1930 la sestina iniziale è già dissolta. Si ricomporrà in parte nella redazione definitiva. Ma è chiaro che la grande invenzione poetica è in un processo di apparente disorganizzazione di quel che si era voluto troppo in fretta organizzare con il ricorso alla tradizione della forma chiusa; e quindi di recupero di una organizzazione superiore mediante le pause di silenzio create dagli spazi bianchi. Esse consentono anche la trasformazione dei versi in battute drammatiche.

ALLA NOIA²⁸

Edizioni: S, LS, SN, V, N, N36, M

vv. 1-7

S Notti fluenti ma senza desio
 quando nel mezzo d’un folto risorse
 l’esile corpo verso cui m’avvio
 Le tralucea la mano che mi porse
 che s’allontana quanto vo vicino
 Eccomi perso in queste vane corse
 E non impreco supplico il destino
 ch’ella non arda mai gli anni che mino

LS, SN Erano notti quiete
 quando in una trama risorse
 quel corpo acerbo verso cui m’avvio.
 Lucevale la mano che mi porse
 che s’allontana quanto vo vicino.
 Eccomi perso in queste vane corse.

²⁷ La memoria novecentesca di questo testo di Ungaretti è assai tarda. Cfr. questo verso di F. Fortini: «E prima che inizino i nidi il gridio» (1962). {n.d.f.; la citazione è da *La poesia delle rose*, 5, v. 6}

²⁸ Fotocopie ritagliate ed incollate delle pp. 685-687 con parti sottolineate qui rese in grassetto.

- Quando ondeggiò mattina ella si stese,
e mi volò dagli occhi.
- V, N Erano notti quiete
Quando in una trama risorse
Il corpo [...]
.....
Eccomi perso in vane corse.
.....
Quando ondeggiò mattina ella si stese,
- M *** Quiete, quando risorse in una trama
Il corpo acerbo verso cui m'avvio.**

**La mano le luceva che mi porse,
Che di quanto m'avanzo s'allontana.**

Eccomi perso in queste vane corse.

**Quando ondeggiò mattina ella si stese
E rise, e mi volò dagli occhi.**

vv. 8-22
- S D'una mano fede mi dona
dall'altra disperanza
affabile madonna
che gioga alla follia
Quale fonte timida a un'ombra
anziana di ulivi mi addorma
le tue labbra assetate brami
ma più non le rimorda
- LS Ancella di follia, noia,
fosti ridente tanto breve.
Perché non ti seguì memoria?
È quella nube il dono?
Un mormorio, e popolò
d'inni remoti i rami.

Memoria, fluido simulacro,
corpo sottile, catena di larve
malinconico scherno,
linfa degli evi,
buio del sangue...

Quale fonte timida a un'ombra
anziana di ulivi mi addorma,
di mattina ancora segreta
a te di nuovo mi rivolga,

ancora le sue labbra brami,
ma più non le rimorda.

SN Ancella di follia, noia
fosti [...] [come in LS]
di canti remoti i rami,

Memoria, fluido simulacro,
malinconico scherno,
buio del sangue...

Quale fonte timida a un'ombra
anziana di ulivi mi colga il sonno,
di mattina [...] [come in LS]

V, N
Fosti ebbra e dolce troppo breve.

Perché non ti seguì memoria?

È nuvola il tuo vero dono?

.....

Anziana di ulivi,
Di nuovo mi addormenti,

.....

Ancora le tue labbra brami,
Mai più non le conosca.

N36

Quale fonte timida
Ad un'ombra anziana di ulivi,
Di nuovo mi addormenti...
.....

M * **Ancella di follia, noia,**
Troppo poco fosti ebbra e dolce.

Perché non t'ha seguita la memoria?

È nuvola il tuo dono?

È mormorio, e popola
Di canti remoti i rami.

Memoria, fluido simulacro,
Malinconico scherno,
Buio nel sangue...

Quale fonte timida a un'ombra
Anziana di ulivi,
Ritorni a assopirmi...

**Di mattina ancora segreta,
Ancora le tue labbra brami...**

Non le conosca più!

L'intento drammatico [che avrebbe sempre accompagnata l'attività di Ungaretti, vocazione teatrale] è visibilissimo nella prima stesura di *Apollo*, che col titolo *Nascita d'aurora* è pubblicato su "Commerce", IV, Printemps 1925. Il titolo neoclassico è di due anni più tardi, quando dai vv. 16 e seguenti si stacca un'altra poesia, dal titolo *Nascita d'aurora*. Il dialogo è fra un coro e la musa della storia, Clio. Classicismi verbali ("dardo", "egli", "inospite", "desire") che spariscono nella versione finale dove la tonalità "sublime" è ottenuta separando le voci dei cinque versi, chiudendo i vv. 1, 2, 4 con esclamativi, i vv. 3, 5 con puntini di sospensione; non regolari i versi ma ritmati, i primi due su quattro accenti (con rima ricca *desti-destati*)

Inquieto_Apollo, siamo desti!
La fronte_intrepida èrgi, déstati!

I vv. 3-4 su tre accenti, e assonanzati (*balzo-alto*)

Spira il sanguigno balzo...
L'azzurro inospite è alto!

E il v. 5 su due accenti, conclusione sospesa (tanto più che la "spaziosa calma", clausola in diminuendo, è predicativa di "azzurro", l'azzurro è "inospite" (quadrisillabo sdrucchiolo latineggiante, come "intrepida") ma è «spaziosa calma».

APOLLO²⁹

Edizioni: Co, FL, V, N, N36, M

Co *Nascita d'aurora* (v. 16 e segg.)

M *Apollo*

Co IL CORO

Inquieto Apollo,
siamo desti!

CLIO

Dissimulandosi, è la prima volta
che aprirgli gli occhi può,
rosea, la pubertà.

Esita!

Saprà forse già servirsi
d'un dardo schivo?

Già

bendare forse sa d'affanni?

²⁹ Fotocopie ritagliate ed incollate dalle pp. 697-698 con parti sottolineate qui rese in grassetto.

IL CORO
La fronte intrepida ergi!
Destati!
In cobalto spira il sanguigno balzo.

CLIO
L'azzurro inospite è alto!
Ora imbianca.

IL CORO
Spaziosa calma!

[È la seconda parte di *Nascita d'aurora*, e la prima parte comporrà appunto l'altra poesia che s'intitola *Nascita d'aurora*]

FL CORO
Apollo, siamo desti!

CLIO
Oggi è la prima volta
Che aprirgli gli occhi può
Roseo subdolo il desire.

CORO
Esita!

CLIO
Saprà forse già servirsi
D'un dardo schivo?
Già
Bendare forse sa d'affanni?

CORO
La fronte intrepida ergi!
Destati!

CLIO
Spira il sanguigno balzo,
L'azzurro inospite è alto!

CORO
Spaziosa calma!

M * **Inquieto Apollo, siamo desti!**
La fronte intrepida ergi, déstati!
Spira il sanguigno balzo...
L'azzurro inospite è alto!
Spaziosa calma...

SIRENE³⁰

Edizioni: S, So, I, SN, CP, E, V, N, N36, Me, AS, M

S Spirto funesto che intorbidi amore
 e, affine io risalga senza requie,
 le nobili parvenze, pria ch'io giunga,
 muti, ecco già, non anco deluso,
 m'avvinci ad altro sogno.

Pari a quel mare, procelloso e blando,
 che l'isola insidiosa porge e cela,
 perché ti prendi gioco di chi vuole,
 volte le spalle al nulla, andare incontro
 alla morte, sperando?

So, I, AS Arsura, perché muti le apparenze?

Prima ch'io tocchi meta,
 O leggiadra, ti geli.

Ecco, non ancora deluso,
 A un altro sogno, già m'avvinci.

Crudele, tu nudi le idee.

Mente funesta.
 So che turbi amore, e non t'amo.

Ma non ho requie,
 Rinnuovo la salita.

Quale segreto eterno
 In te, malfida, mi fa gola?

Dimmi, perché m'accuori?

Non saprò mai
 Come mi giuochi.

Chiedo solo un momento d'innocenza.
 Dammi requie, natura inferma.

Danni con fantasia,
 Non conosci pietà.

A quel mare somigli
 Che offre e nasconde
 L'isola favolosa.

³⁰ Fotocopie ritagliate ed incollate delle pp. 688-690 con parti sottolineate qui rese in grassetto.

Anche nelle tempeste, sempre blanda,

O numerosa solitudine,
 Silenzio tremulo,
 Febbre clamante,
 Luce, lo so, non è la tua luce,
 Ma sembra. Mostro,

Colle beffe seduci
 Persino chi sarebbe pronto,
 Volte le spalle al nulla
 A udire il suo cuore.

Vorrei andare incontro
 Alla morte, sperando.

[Di questa più vasta e complessa redazione, solo alcuni versi – in quest’ordine: 7, 8, 15, 20-22, 29-34 – sono riferibili alla redazione definitiva e all’altre ad essa vicine; altri versi – in quest’ordine: 1, 3, 6, 4, 5, 11, 12, 9, 10, 20, 25, 26, 24, 27 – serviranno a *Danni con fantasia*]

SN Mente funesta che intorbidi amore,
 e affine io salga senza requie
 le nobili parvenze muti,
 non acora deluso
 ad altro sogno già m’avvinci.

Pari a quel mare [...] [come in S]
 [...] ti prendi giuoco [...] [sempre come in S]

CP, E Tu, funesto spirito
 Che accendi e turbi amore,
 Affine io torni senza requie all’alto
 Vai mutando apparenze;
 Già prima della meta,
 Non ancora deluso
 M’avvinci ad altro sogno.

Uguale al mare, che irrequieto e blando
 Da lungi porga e celi
 Un’ isola, fatale,
 Con varietà d’inganni
 Chi non dispera, porti verso morte.

[In E, al v. 8: (...) *che, irrequieto e blando*, al v. 10: (...) *isola fatale*,]

V, N

Uguale al mare, che irrequieto e blando

- V Chi non dispera, porti verso morte.
- N Chi non dispera porti verso morte.
- Me
- Un'isola fatale,
Perché ti prendi giuoco di chi vuole,
Volte le spalle al nulla, andare incontro
Alla morte, sperando.
- M *** Funesto spirito**
Che accendi e turbi amore,
Affine io torni senza requie all'alto
Con impazienza le apparenze muti,
E già, prima ch'io giunga a qualche meta,
Non ancora deluso
M'avvinci ad altro sogno.
- Uguale a un mare che irrequieto e blando**
Da lungi porga e celi
Un'isola fatale,
Con varietà d'inganni
Accompagni chi non dispera, a morte.

1^a edizione in *Il porto sepolto* 1923; poi in "Solaria", Firenze, dicembre 1928. Solo i primi dieci versi comporranno *Sirene* nella edizione definitiva.

Anche qui la correzione dell'eccesso di cantabilità di «Spirito funesto che intorbidi amore» e di «Mente funesta che intorbidi amore» avviene isolando un quinario anomalo su di una sequenza di rigorosi settenari ed endecasillabi. Si noti un efficace *faux exprès* nell'ultimo verso, con la cesura dopo *non*; e che congiunge drammaticamente «dispera» e «morte»; nonché assonanze e consonanze e duplicazioni: "Funesto spirito" "impazienza – apparenze", "inganni – accompagni" e "accendi e turbi", "impazienza – le apparenze" "irrequieto e blando", "porga e celi", forme di *oxymoron*, manifesta accettazione di modelli barocchi.

“Ordine” e “Disordine” nella letteratura e nella critica italiana e europea 1918-1925 (II)

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1977-1978 è conservato presso l'AFF nella scatola XXXIX, cartella 8. All'interno di tale cartella sono presenti anche dei documenti ascrivibili al corso del 1971-72. In quest'anno viene tenuto anche il seminario sulla *Colonna infame*, di cui restano varie tracce nei materiali d'archivio.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

- 1.I Premessa al corso: due fogli dattiloscritti solo sul recto con titolo manoscritto e numerati a mano in alto a destra
- 2.XII Conclusioni e critica del corso: due fotocopie fronte/retro di testo dattiloscritto. Si trascrive solo la prima parte con le conclusioni del corso.
3. Programmi: due fogli dattiloscritti solo sul recto con correzioni manoscritte a penna.
4. Disegni e appunti: due foglietti manoscritti sia sul recto che sul verso.
5. Programma del corso propedeutico: un foglio dattiloscritto sul recto, sul verso l'«orario delle lezioni di storia della critica letteraria» manoscritto a penna.
6. Appunti e disegni: un foglio manoscritto sia sul recto che sul verso.
7. Programma: una fotocopia di un dattiloscritto.
8. Critica del corso: due fogli dattiloscritti solo sul recto il cui testo è lo stesso di una parte del documento 2.
- 9.II Testo delle lezioni: due fogli dattiloscritti solo sul recto con lievi correzioni manoscritte a penna e sottolineature con pennarello azzurro numerati in alto a destra 6 e 7. Una fotocopia del primo foglio

- è presente nella cartella 1 che contiene i materiali relativi al corso dell'a.a. 1971-72 (documento 10).
- 10.III Quarta lezione: quattro fogli dattiloscritti solo sul recto con aggiunte e correzioni manoscritte a penna e a lapis. Sottolineature con un pennarello azzurro. Doppia numerazione in alto a destra: la prima da 8 a 11 su tutti i fogli, la seconda, dal secondo foglio da b a d. Una terza numerazione è presente nelle ultime due pagine e riporta i numeri 8 e 9 cassati.
- 11.IV Testo delle lezioni: due fogli manoscritti a penna solo sul recto con correzioni numerati in alto a destra 19 e 21. Possibile relazione con il documento 6 della cartella 9.
- 12.V Appunti: tre fogli dattiloscritti solo sul recto. È numerato solo l'ultimo foglio con il numero 3.
- 13.VI Appunti: un foglio manoscritto solo sul recto.
- 14.XIII Dispense per il seminario sulla *Storia della colonna infame*: quattro fogli manoscritti a penna in due colonne in orizzontale con intestazione in alto a sinistra. In alto a destra i fogli sono numerati da 1 a 4.
- 15.XIV Appunti sulla *Colonna infame*: un foglio manoscritto a penna numerato in alto a sinistra con il numero 2.
- 16.XV Appunti sulla *Colonna infame*: un foglio A4 piegato in due a mo' di quaderno e scritto solo sulla prima pagina così ottenuta. Testo dattiloscritto con integrazioni, correzioni e titolo manoscritti a penna.
- 17.XVI Appunti sulla *Colonna infame*: un foglio dattiloscritto solo sul recto con correzioni dattiloscritte.
- 18.XVII Appunti sulla *Colonna infame*: un foglio manoscritto a penna solo sul recto, con disegni a margine.
19. Appunti: un foglio manoscritto a penna in orizzontale in due colonne con disegni a margine sia sul recto che sul verso. Si tratta di un elenco di riferimenti bibliografici, di nomi e date a cui si aggiungono dei calcoli matematici.
- 20.VII Dispense per il corso su "Ordine e disordine": 4 fogli manoscritti con due penne (blu e nera) scritti solo sul recto in due colonne in orizzontale. Intestazione in alto a sinistra a pennarello.
21. Fotocopie di Hulme: due fogli con incollate solo sul recto in orizzontale delle fotocopie. Intestazione manoscritta a penna in alto a sinistra sul primo foglio: «Storia della critica letteraria, a.a. 1977-78 da T. E. Hulme, *Meditazioni*, Firenze 1969 {si tratta dell'edizione Vallecchi}. Prefazione a *Riflessioni sulla violenza* di Georges Sorel, pp. 208-211» e sul secondo: «Segue Hulme; prefazione a Sorel». In alto a destra i fogli sono contrassegnati dalle lettere A e B manoscritte a penna.
22. Fotocopie di Eliot: tre fogli in orizzontale con incollate delle fotocopie solo sul recto in orizzontale. Il primo foglio ha l'intestazione in alto a sinistra: «Storia della critica letteraria a.a. 1977-78 da Thomas Stearns Eliot, *Il bosco sacro* [1920], traduzione italiana di L. Ance-

23. schi, Muggiani, Milano 1946. “Tradizione e talento individuale”». I fogli sono segnati in alto a destra con le lettere A, B e C. Fotocopie di Hulme: quattro fogli con incollate in verticale delle fotocopie solo sul recto. Le singole fotocopie sono contrassegnate a penna da A a D. L'intestazione della prima pagina in alto a sinistra recita: «Storia della critica letteraria a.a. 1977-78 da T. E. Hulme, *Meditazioni*, Firenze 1969. Romanticismo e classicismo [1912 circa] pp. 97 sgg.». I fogli sono segnati in alto a destra con le lettere A, B, C e D. Si tratta dello stesso volume da cui sono tratte le fotocopie del documento 21.
- 24.VIII Appunti su Eliot e *La terra desolata*: cinque fogli fotocopiati. Le fotocopie sono fronte/retro tranne la prima solo fronte e ritagliata. È presente una doppia numerazione: numeri fotocopiati nel primo e dal terzo foglio in alto prima 183 e poi da 186 a 191, successivamente tutti i fogli vengono numerati a penna in alto – alternativamente a destra e a sinistra – da 1 a 9. Il testo originale, che presenta qualche parte omessa e qualche modifica rispetto alle fotocopie, è nel quaderno 33 dello Zibaldone (AFF, 33). Tale testo poi prosegue nel quaderno successivo (AFF, 34) del quale però mancano le fotocopie. Dunque la trascrizione, per la parte assente nella cartella, viene continuata e conclusa sul testo dei quaderni. La prima numerazione si riferisce alle pagine del quaderno.
- 25.IX Appunti su Eliot: due fogli manoscritti a penna sul verso di una carta intestata della «Cattedra di storia della critica letteraria» dell'Università di Siena, il secondo è numerato in alto a destra con il numero 2.
- 26.X Appunti su Eliot: un foglio diviso con righe a matita con testo manoscritto a penna nera e blu scritto solo sul recto e non numerato.
- 27.XI Appunti su Debenedetti: un foglio manoscritto a penna solo sul recto non numerato.
28. Appunti su Eliot e *La terra desolata*: fotocopie che presentano lo stesso testo del documento 24.
29. Stefano Agosti, *Il cigno di Mallarmé*: cinque fotocopie che riproducono lo stesso testo del documento 6 della cartella 4 relativa al corso dell'a.a. 1974-75.

I. DOCUMENTO 1

Premessa al corso di ricerca («Ordine» e «disordine» 1918-1925) per l'a.a. 1977-78. Prof. F. Fortini.

Il tema del corso dell'anno 1976/77 è stato quello delle forme assunte dal dibattito intellettuale europeo negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale e, fra queste, del conflitto fra chi – soprattutto ma non esclusivamente nelle lettere e nelle arti – si faceva sostenitore della rottura con il passato, ossia con gli ideali dell'ordine e dell'equilibrio, e chi invece si proponeva di restaurare gli ideali della cultura e dell'arte come norma e regola contro le tendenze

che erano state da oltre un ventennio quelle delle avanguardie e dei movimenti eversori, dal fauvismo all'espressionismo, dal futurismo al frammentismo, dal dadaismo al surrealismo e così via. La nostra indagine si era portata anzitutto sui grandi eventi economici, sociali e politici di quel periodo ossia lo sconvolgimento indotto dalla prima guerra mondiale, dalla fine delle immagini politiche europee (quali si erano venute consolidando in oltre quarant'anni di pace in Europa e in sviluppo economico capitalistico e imperialistico) alla rivoluzione russa e alla affermazione della potenza economica degli Stati Uniti d'America. Si tratta di nozioni famigliari cui si possono aggiungere quelle che conducono alla trasformazione della vita quotidiana e del costume in seguito alla prima introduzione di talune applicazioni tecnologiche alla esistenza delle grandi masse. Un procedimento abbastanza tradizionale e, diciamo pure, ingenuo: tracciato sommariamente il profilo socioeconomico dell'epoca, si è soliti porre in rapporto le tendenze del pensiero, della letteratura e dell'arte con le dominanti ideologiche, che in definitiva si modellerebbero sulle dominanti politiche.

Si tende quindi, nella maggior parte delle interpretazioni scolastiche di quel periodo, a presentare la polemica contro le tendenze artistiche e letterarie dell'avanguardia e della sovversione intellettuale come corrispondenti con la "sinistra" politica e ideologica, anzi con la causa della rivoluzione; e si connettono i movimenti contrari con la restaurazione politica e poi apertamente nazista e fascista. Nonostante alcune ambiguità terminologiche, questa è anche la tesi, d'altronde contenuta nel titolo, di *Avanguardia e restaurazione*, l'antologia di Boarini e Bonfiglioli, che è fra i testi consigliati. La questione è stata trattata ampiamente a suo tempo. Sembra di poterne così riassumere le conclusioni, almeno sino a questo momento: le dominanti politiche, nell'Europa non comunista, sono, a partire del 1920 circa, volte a restaurare l'ordine e l'autorità delle classi e delle caste proprietarie e militari; a questa tendenza corrispondono senza dubbio atteggiamenti ideologici, etici, filosofici contrari alla democrazia politica o nostalgici di società antecedenti la stessa società borghese. Ma è impossibile far corrispondere a queste tendenze quelle che avversano le avanguardie storiche del primo ventennio del secolo. Basta rammentare la doppia funzione del futurismo, in Italia e in Unione Sovietica; oppure il rigorismo razionalista di un Le Corbusier e della scuola tedesca del Bauhaus, opposti alle forze restauratrici; l'apparente trionfo del "disordine" nell'opera di un Joyce e le sue radici tomiste. Un episodio della giovinezza di György Lukács è simbolico di queste contraddizioni. Il giovane figlio del banchiere Lukács è fra i primi cento militanti del Partito Comunista Ungherese che sta per prendere il potere per breve periodo alla fine della guerra. Un altro militante e studioso, Révai, che gli sarebbe stato amico e avversario per tutta la vita, chiede che Lukács sia espulso dal partito per le sue idee conservatrici in materia letteraria e culturale, quando nel corso della discussione Lukács mostra all'interlocutore trasecolato un giudizio di Marx che esalta la grandezza e l'attualità nientemeno che di Omero.

Possiamo affermare che non vi sia, per impiegare una nozione dello stesso Lukács, una "lotta fra progresso e reazione" nel periodo considerato? Certo che

non possiamo affermarlo. Solo che ci è necessario dimettere tutti i facili sistemi di equivalenze. Non occorre dimenticare mai che ogni opera artistica o letteraria esiste su vari livelli e piani e si determina, nelle sue forme e scelte, anche in relazione all'ambiente immediato che la circonda. Se la nostra ricerca avesse come meta quella di identificare dei "valori" di pensiero, di poesia o di arte potremmo, in una certa misura, accogliere una o un'altra delle non rare ricostruzioni storiche della cultura del periodo come sfondo del nostro discorso. Ma quelle ricostruzioni hanno già per loro conto alterato un quadro precedente. Oggi noi vediamo emergere, come massime figure di quel tempo, diciamo, un Kafka o un Joyce o un Proust o un Ungaretti; ma chi viveva e lavorava in quegli anni assumeva come elementi del proprio lessico culturale nomi e valori affatto diversi. Il nostro compito è quindi quello di procedere mediante campioni relativamente arbitrari, di testi critici e letterari, arbitrari ma sottoposti, prima della nostra scelta, a quella che è già stata compiuta dalla interpretazione storica del passato; e, attraverso quei campioni, identificare le maggiori linee-forza delle contraddizioni di quel periodo in relazione soprattutto alla nozione binaria di "ordine/disordine" (nozione le cui origini storiche sono state esplorate all'inizio dello scorso anno accademico) e finalmente vedere se quelle hanno o no qualcosa da dirci per i nostri comportamenti intellettuali ed etico-politici del presente.

II. DOCUMENTO 9

C'è qualcosa, a mio avviso – e qui parlo in prima persona – che è necessario tener ben presente. Tutti i discorsi di teoria e di metodologia letteraria, come quello che stiamo tenendo, ma soprattutto quelli delle metodologie formaliste, più vicine alla linguistica, sono discorsi e metodologie *critiche* ossia, e necessariamente, analitiche. Per di più, questi discorsi non si svolgono fuori delle coordinate sociali ma anzi hanno come contesto il libro specialistico, la rivista di ricerca, la scuola, l'Università, le consuetudini accademiche. È sofisticato affermare che fra l'operazione del critico e quella del lettore c'è solo una differenza quantitativa. C'è invece una *differenza qualitativa* che è indotta, appunto, dal contesto e dall'orientamento. Tzvetan Todorov (citato nel volume ora ricordato) nomina fra i vari modi di lettura uno, che egli chiama *proiezione* che sarebbe quello di leggere attraverso il testo verso qualche entità ulteriore che sarebbe l'autore o la società; lettura, egli dice, legittima, ma insufficiente, come l'altra, del commento (mentre sufficiente sarebbe solo una lettura come commento sistematico che trascorre di continuo dai singoli elementi al tutto e viceversa, mirando a descrivere il testo in modo globale). Ma la *proiezione* non è altro da quello che gli esistenzialisti chiamano *progetto*. Come ognuno di noi è in situazione, ossia determinato (dal proprio passato socioculturale, dal proprio inconscio, dai propri bisogni e desideri) così ogni comportamento e dunque anche la lettura è inserita in un progetto. Il rapporto fra situazione e progetto non ci deve indurre a credere che tante essendo le circostanze e le finalità della lettura quante le situazioni e i progetti individuali si debba cercare solo nella "oggettività" o "scientificità" della critica l'alternativa al pulviscolo delle lettu-

re occasionali o private. Nella società preromantica del teatro elisabettiano o dell'opera italiana, ad esempio, sopra la platea di conoscitori ossia di persone fornite di quel minimo comune di conoscenze della tradizione umanistica che rendeva loro possibile una partecipazione quasi specialistica, stava il loggione plebeo che si apriva un suo passaggio nell'opera che gli veniva proposta, la interpretava con suoi strumenti e in risposta ad un suo progetto di vita, ai suoi bisogni. Questi ultimi non solo non erano irrilevanti per la circolazione che va dalla società all'autore ma anticipavano spesso una classe e un ceto di consumatori che sarebbe venuta cento o duecento secoli¹ più tardi, quella dei romanzisti a puntate e dell'industria editoriale.

La differenza qualitativa fra la lettura di cui parlano i critici e quella degli altri non va guardata <0> evocata per celebrare l'immediatezza, la spontaneità, il rapporto diretto col testo. Nulla è meno immediato della apparente immediatezza della lettura del romanzetto di consumo o dell'ascolto della canzone di successo. Ma – ai nostri fini, che sono fini di preparazione alla analisi critica – non bisogna nemmeno cadere nella tendenza (tanto assurda quanto reale) di credere che la lettura vera, autentica, alta sia quella proposta dalle critiche formaliste. Indipendentemente dal valore oggettivo dei metodi di analisi che esse propongono (e che deve essere assunto apertamente da noi e dalla ricerca), bisogna aver ben presente che essi tendono ad aumentare, non a diminuire la distanza dalla lettura del lettore cosiddetto comune. L'intimidazione specialistico-scientifica si traduce nel diniego di ogni valore ad un accesso diverso al fatto letterario. Gli si sostituisce il cerimoniale del dovere, sotto forma di studio oppure di promozione sociale; insomma la noja culturale come ascesi scientifica o come snobismo. Allora si danno dei rovesciamenti di posizione e di atteggiamento; ne parleremo in seguito. Limitiamoci ad alcune considerazioni che si leggono nel I° volume della *Estetica* di G. Lukács (trad. ital., Einaudi, ed. ridotta 1973, p. 15 sgg.) a proposito della quotidianità. Citando Rothacker, Lukács rammenta che l'intera storia del mondo e le nostre decisioni vitali si svolgono in quello che agli occhi degli scienziati è un "mondo ingenuamente realistico" secondo "una immagine prescientifica del mondo". La connessione *immediata* fra teoria e prassi, che è caratteristica dell'atteggiamento della quotidianità, è sospesa continuamente non appena compaiono segni provenienti da quello che viene chiamato "il codice di cambiamento di codice"² (la musicetta della sigla pubblicitaria informa, ad esempio, che il dialogo o la immagine che sta per comparire non va intesa secondo il codice "arte-poesia-sublime" che sino a pochi secondi prima era quella della trasmissione shakespeariana). Ora i segni del codice di cambiamento di codice sono segni di origine sociostorica ben precisa e sono segni culturali precisi. Si pensi alla funzione delle copertine, delle collezioni editoriali, dei luoghi e delle circostanze della lettura. Un medesimo

¹ Sic. Probabilmente intendeva anni.

² Del codice di cambiamento di codice si parla anche nel documento 4 del corso del 1978-1979 in termini che sembrano riprendere il presente documento.

testo muta radicalmente di significato col mutare del codice di recezione. Ebbene, se pensiamo al codice dello studio universitario della letteratura e a quello della ricerca critica contemporanea, non c'è dubbio che esso stabilisce essere suo oggetto, cioè "letteratura", non già o non tanto un corpo di testi diverso da quello che è oggetto di consumo non specialistico e non accademico, quanto una loro identità, un loro aspetto, un loro modo di presentarsi. Sappiamo che, in modi assai complessi che la sociologia della letteratura dovrebbe studiare, questi due livelli interagiscono e che soprattutto, il modello di lettura "alto" modifica la sfera della quotidianità e del consumo che della letteratura essa compie. Lo sappiamo al punto da supporre che – come Roland Barthes aveva già compreso, "letteratura" oggi significa soprattutto "discorso sulla letteratura" e che dunque sempre meno contano i testi letterari e sempre di più le scritture che si scrivono e leggono a proposito di quelli. Tutto accade come se la società disponesse di una quantità di valore da investire mediante separazione dal quotidiano e che, di età in età, una parte di quello venisse investito in testi verbali; un'età umana ha conferito a questi testi alcune caratteristiche formali altre età ne hanno conferiti altri. A questo proposito è interessante vedere quel che dicono Bertinetto e Ossola nell'opera citata³.

Ma in ogni momento del presente (del nostro; ma anche di quello di altre società, posso supporre) sembra che, nei confronti della letteratura, la società accetti di dividersi fra due modi diversi di lettura e di partecipazione. Ma se si va a vedere da vicino, ci si avvede che i due modi non corrispondono, come può sembrare ad una considerazione superficiale, da una parte alla analitica critica e dall'altro ad una qualche apparente immediatezza. Perché invero le classificazioni della cosiddetta "alta cultura", che distingue fra letteratura "buona" o "vera" e "letteratura di consumo" o "paraletteratura" penetrano tutta una parte della società dei lettori anche se questi non partecipano dei giardini pensili del sapere. E inversamente le domande della cultura "non-alta" si pongono anche, in forma di metodologie e di discorsi critici, entro l'ambito della cosiddetta alta cultura. Un critico americano, lo Hirsch, afferma che il processo interpretativo passa prima attraverso la fase dell'accertamento del *meaning* ossia del significato e poi si ha quello veramente critico, ossia della *signification*, che in italiano viene tradotta "significazione" ossia giudizio di *verità*. Ebbene, mentre le metodologie formaliste e strutturaliste, come quelle della tradizione filologica, tendono a disporsi verso l'accertamento del *meaning* e considerano extrascientifico o decisamente ingenuo ogni discorso di verità, tutta un'altra parte della riflessione sulla letteratura rivendica questa "ingenuità" e propone, anche nei recinti del sapere accademico, la indagine sul tasso di verità dei testi letterari.

Di questi altri metodi parlerà la prossima lezione.

³ Con ogni probabilità ci si riferisce a P.M. Bertinetto e C. Ossola, *La pratica della scrittura. Costruzione e analisi del testo poetico*, Paravia, Torino 1976.

III. DOCUMENTO 10

Quarta lezione

Una gran parte dell'idea che la scuola secondaria e la pubblicistica corrente forniscono della letteratura e delle sue questioni è, nel nostro paese, orientata da una forma di storicismo che attribuisce valore decisivo alla società da cui nascono e cui si destinano le opere letterarie. Anche quando non si può parlare di applicazione di criteri tratti dalla sociologia della letteratura, nel senso abbastanza specifico che questa ha assunto nel campo delle scienze, appunto, sociali, i manuali letterari tendono normalmente ad "ambientare" gli scrittori, le tendenze letterarie e le opere in un contesto ideologico e culturale e a mostrarne i rapporti con quanto sappiamo dalla storia del pensiero scientifico, filosofico, religioso nonché da quella degli eventi economici, militari, politici. Un esempio è dato dalla larga diffusione delle cronologie sinottiche, dove gli eventi hanno come momento unificante la data. Per motivi che non possiamo esaminare qui, nel nostro paese questo storicismo sociologico aveva mutato i propri schemi teorici dalla tradizione marxista. E per questo si parla di rapporti fra sociologia e letteratura come di rapporti fra marxismo e letteratura. Le parole fondamentali con le quali opera in questo campo il linguaggio marxista (cultura, ideologia, struttura e sovrastruttura, forze produttive, mediazione, egemonia, partiticità ecc.) sono quasi sempre le medesime che vengono adoperate dalla sociologia anche se il loro significato è spesso assai diverso. Viene di qui, nella pratica quotidiana, una confusione abitudinaria o un cavilloso e complicato sforzo di precisazione. Bisogna poi aggiungere che le ricerche volte a interpretare sociologicamente gli eventi e i testi letterari nonché le applicazioni, alla letteratura di alcune delle fondamentali ipotesi del marxismo hanno una storia ormai lunga e in tutto il mondo. Parlarne seriamente vorrebbe dire anzitutto ripensare e riscrivere quella storia o parti di essa, soprattutto a partire dall'opera del massimo teorico marxista che si sia occupato dell'argomento, ossia György Lukács.

Quando sono di fronte ad un'opera letteraria, ad esempio una novella del Decamerone o un romanzo di García Márquez, ho bisogno di conoscere, per comprendere il linguaggio delle due opere, un certo numero di dati che non posso ricavare dal testo più di quanto non possa ricavare, da un testo scritto in una lingua che conosco solo imperfettamente, il significato di una singola parola o di una locuzione idiomatica. È impossibile comprendere la storia del prete di Varlungo e di monna Belcolore "foresozza, brunazza e ben tarchiata" senza che si abbia, implicita o esplicita, un'idea dei rapporti sociali fra clero e contadini nella Toscana del Trecento. È impossibile comprendere i sarcasmi di García Márquez quando fa dialogare il colonnello Aureliano Buendia e il generale Moncada ("Ricordati, compare, gli disse, 'che non ti fucilo io. Ti fucila la rivoluzione'. Il generale Moncada non si alzò nemmeno dalla branda quando lo vide entrare. 'Va a cagare, compare', ribatté") senza conoscere realtà e mitologia dell'America Latina. O meglio: è possibile nella misura in cui il rapporto configurato nel racconto è metafora o analogo, di rapporti interumani che rientrano nella esperienza del lettore. Questo processo di comprensione è implicito

in qualsiasi atto di letture, è implicito nel procedimento filologico. Ma quando, per comprendere il trecentista toscano o il novecentista colombiano, cerco di conoscere gli strati di cultura afferenti alla loro formazione, le istituzioni letterarie cui le loro opere si riferiscono, le dominanti ideologiche e le fondamenta socioeconomiche della loro visione del mondo, questa è una operazione di lettura sociologica o di critica sociologica e la letteratura sarà soprattutto il testo nel quale si costituiscono e convergono quelle complesse interazioni storiche e sociali. Quando invece prendo in considerazione i modi e le forme che quei testi hanno tenuto nel pervenire ai loro destinatari, le vicende della loro fortuna, della influenza che hanno esercitata, dei mezzi che l'hanno resa possibile e che li hanno veicolati, questa ricerca sarà propriamente di sociologia della cultura o di sociologia della letteratura.

Il nostro scopo in questo momento non è quello di ricordare i precedenti storici della considerazione sociologica della letteratura, della grande età della filosofia classica tedesca, dopo quel che ne scrissero Vico e Herder, attraverso Schiller e la *Estetica* di Hegel; né i nostri precedenti nazionali (con Francesco De Sanctis) e nemmeno come l'indagine sociologica della letteratura si sia fissata negli ultimi decenni dello scorso secolo, grazie alle concezioni positivistiche, trasformandosi in determinismo culturale e relativismo. Questa è storia delle metodologie letterarie e dello studio letterario. Il nostro scopo, ora, è di chiarire che la presenza di un orientamento sociostorico (ossia di una attitudine che interpretasse le opere a partire sia dalla società che le aveva generate sia da quella che le accoglieva e interpretava) operava una selezione nella eredità culturale ed eleggeva determinati testi o gruppi di testi a rappresentanti della letteratura. Tale canone nasceva da quello della cultura preesistente. Ci è possibile scorgere nitidamente nella critica sociologica dell'età della filosofia classica tedesca⁴ che comprendere non è davvero tutto perdonare e che dei criteri di valore, etici, conoscitivi ed estetici si uniscono strettamente a quelli della comprensione filologica, storica e sociologica. Solo nell'età positivista, quando la ricerca storica si tramuta in ricerca erudita e la lettura sociologica tende ad omettere ogni giudizio di valore, si avrà una tendenziale equiparazione dei testi. È di quell'età infatti che tende a diminuire la differenza fra documento e opera letteraria. Benedetto Croce fu invece avverso ad ogni forma di sociologismo. E nella sua riflessione vide benissimo che l'elemento comune fra la sociologia della letteratura di quello che, dopotutto, era il suo maestro, ossia Hegel e la sociologia della letteratura di tipo positivista, erudito e documentario (che era sua, di Croce, contemporanea) era la tendenza a fare storia, storia della letteratura o delle singole letterature. Fare storia voleva anche dire privilegiare, scegliere secondo un criterio, una prospettiva. Croce invece affermò che si dovesse scegliere solo in base al valore estetico ossia solo indicando se fosse o no presente il valore "poesia". Abbiamo detto e ripetiamo che studiare letteratura è anche studiare a quali

⁴ Il periodo è quello, presso a poco, del cinquantennio 1780-1830 (Kant, Fichte, Hegel, Schelling); che è anche l'età di Schiller, Goethe, Humbolt, Beethoven. {n.d.F.}

testi o a quale lettura di quali testi noi attribuiamo come caratteristica prevalente quella della letterarietà.

* Scrive B. Croce in *La riforma della storia artistica e letteraria* (1917), saggio pubblicato in *Nuovi saggi di estetica*, Bari Laterza 1920: “Questa storiografia sociologica (...) si formò come scuola dottrinale tra la fine del Sette e gl’inizi dell’Ottocento. Allora lo svolgimento artistico si organizzò per la prima volta nelle due grandi epoche dell’arte ellenica e della cristiana, della classica e della romantica o nelle tre, della orientale, della classica e della romantica ovvero in cicli ricorrenti di poesia spontanea o riflessa, barbarica o addottrinata, ingenua o sentimentale, popolare o letteraria o ancora in epoche e cicli combinati tra loro (...) per il nuovo valore attribuito alle nazioni, oltre alla storia letterario-artistica dell’umanità, furono foggiate le storie letterario-artistiche nazionali... (...) Questo molteplice lavoro di analisi esercitato sulle opere d’arte (...) formò esso stesso un altro degli avanzamenti storiografici che l’età (...) seppe compiere... (...) appunto perché le espressioni storiche ed artistiche vengono (...) adoperate come *documenti* esse non sono più il *soggetto* ma semplicemente il mezzo e lo strumento della costruzione storica (...) Chi cerchi la controprova osservi come le opere d’arte mediocri o scadenti o addirittura false servono da documento così bene e spesso, a cagione del loro maggiore attaccamento alla pratica e agli intellettualismi, assai meglio che non le opere geniali e i capolavori.

Bisogna dunque distinguere fra le concezioni storico-sociologiche che si sono sviluppate fra la fine del Sette e il primo quarantennio dell’Ottocento e che si riassumono nella *Estetica* di Hegel e quelle dell’età positivista ed evolutivista. Le prime si fondano su di una filosofia della storia ossia sull’idea di uno svolgimento dialettico della società e della cultura; le seconde su di uno storicismo lineare o per addizione o progresso. Ora, in materia di letteratura e di arte; il pensiero democratico-socialista dell’Ottocento è stato, parlando in generale, più vicino alla visione del positivismo scientifico e razionalista che non a quella della filosofia classica tedesca. Marx, come è noto, ha le sue radici in quest’ultima e <i>giudizi che in materia di letteratura e di arte egli e Federico Engels ebbero a pronunciare si distinguono notevolmente da quelli del sociologismo corrente. Tuttavia è necessario venire al primo ventennio del Novecento perché si abbia, simmetrica e opposta alla polemica antipositivistica di un Croce, quella di Lukács.

Per il cosiddetto “sociologismo volgare” nell’ambito del marxismo (rappresentato da due eminenti figure come Plechanov e Franz Mehring), il lavoro del critico consiste nel determinare il punto di vista di classe e dell’autore; per Gramsci l’indagine sui valori estetici – la “bellezza” di un’opera – e quella sui suoi condizionamenti sociologici rimangono separate. Queste ultime sono considerate come premesse delle seconde. C’è una continua tendenza a ridurre il letterato al culturale e, nello stesso tempo, l’autonomia della letteratura è compresa ora come questione di storia della società e della cultura (e cioè come pretesa auto-

nomia dei letterati in quanto intellettuali o loro “organicità”) ora come affermazione della bellezza-valore, crocianamente intraducibile.

Lukács si situa al centro di questo dibattito secolare. Non si comprenderà nulla delle fondamentali tesi del marxismo nei confronti della letteratura e del pensiero di Lukács se non si considera che per quest’ultimo, come per la tradizione filosofica hegeliana, il rapporto forma-contenuto è totalmente assorbito nel rapporto dialettico di fenomeno ed essenza e che la scelta ideologico-politica comunista lo porta a privilegiare la poesia drammatica e il passaggio dall’epos alla narrativa, ossia il romanzo come forma letteraria dominante della borghesia, e a sottovalutare la lirica.

“Né la scienza, né i singoli suoi rami, né l’arte hanno una storia autonoma, immanente, che promani esclusivamente dalla loro dialettica interna. L’evoluzione di tutti questi campi è determinata dal corso della storia della produzione sociale nel suo insieme”⁵. “L’esistenza e l’essenza, la formazione e l’azione della letteratura possono dunque essere intese e spiegate soltanto nel quadro di tutte le connessioni storiche dell’intero sistema”. Esse sono “una parte del processo storico totale della società. L’essenza e il valore estetico delle opere letterarie, e quindi della loro azione, è una parte di quel processo generale e unitario per cui l’uomo si appropria del mondo mediante la sua coscienza”. “Il materialismo storico scorge nella base economica il principio direttivo, la legge determinante dello sviluppo storico... le ideologie – fra cui l’arte e la letteratura – figurano solo come superstruttura che lo determina in via secondaria”. Di qui “il materialismo volgare trae una conseguenza meccanica ed erronea e cioè che intercorra fra struttura e sovrastruttura un semplice rapporto causale... invece il metodo dialettico ignora completamente siffatti rapporti”... “anzi riconosce nei fatti più semplici la presenza di una complessa azione e reazione di cause ed effetti”.

“Il pensiero centrale della teoria marxista dell’evoluzione storica afferma che l’uomo è diventato uomo... mediante il suo lavoro”. Ma “l’autonomia relativa” della “attività spirituale dell’uomo”, sempre nella priorità della “base economica” è fondata “sulla divisione sociale del lavoro” (Engels ricorda “le persone che attendono allo sviluppo ideologico”, “gruppo indipendente nel quadro della divisione sociale del lavoro”). Le relazioni fra gli uomini non sono altro che le forme reali dell’essere economico, che costituisce la base della vita sociale ma nell’ordine economico del capitalismo le categorie dell’ordine economico appaiono reificate, mascherando così la loro verità, che è quella di essere relazioni fra gli uomini. “Nella coscienza dell’uomo il mondo appare tutto diverso da quello che è, deformato nella sua struttura, separato dalle sue vere relazioni. È necessario un particolare sforzo del pensiero perché l’uomo del capitalismo penetri questo feticismo e perché, dietro le categorie reificate (merce, denaro, prezzo, ecc.) che determinano la sua vita quotidiana, egli comprenda la sua vera essenza:

⁵ Questa e le seguenti citazioni sono tratte (con varie omissioni e qualche libertà) da G. Lukács, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit.

le relazioni sociali degli uomini fra loro. “Ora la *humanitas*, cioè l'appassionato studio della sostanza umana dell'uomo, rientra nell'essenza di ogni letteratura e di ogni arte vera”. Essendo il capitalismo la fase storicamente culminante della evoluzione umana, interrogarsi sull'uomo, vederne e rappresentarne le relazioni implica la rivendicazione di una “verità” dell'uomo e sull'uomo, e, nella letteratura, “l'aspirazione verso la totalità, l'essenziale”. La via della rappresentazione artistica non sarà altro che “rispecchiamento” della realtà, dove rispecchiamento significa “restituzione della realtà nella sua totalità e integrità” quindi non la superficie del mondo, non i suoi fenomeni “casuali, momentanei, puntuali”. Per Lukács, l'estetica marxista deve combattere tanto il naturalismo “fotografico” quanto la tendenza a considerare “fine a se stessa la perfezione delle forme” e a identificare arte e gioco. Non dunque solo l'antitesi fra essenza e apparenza (essenza e fenomeno) ma unità dialettica fra questi contrari. Entrambi i momenti sono momenti della realtà oggettiva, prodotti dalla realtà e non solo della coscienza umana. I diversi momenti della realtà (universale, particolare e singolare, dice Lukács, con terminologia strettamente hegeliana) sono definiti concettualmente dalla scienza nella loro azione reciproca mentre l'arte fa “intuire sensibilmente l'azione reciproca di tali elementi”, “in quanto movimento, nella sua vivente unità”. Ciò avviene attraverso la rappresentazione del “tipico”; che non è né il tipo astratto della tragedia classica francese, né l'eroe dei drammi di Schiller “nella sua genericità idealizzante” né tanto meno alcunché di “medio”. Nel “tipo” convergono “in vivente contraddittoria unità... tutte le contraddizioni più importanti, sociali e morali e psicologiche, di un'epoca”, “l'elemento umano eterno e quello storicamente determinato”. Per il marxismo, finalmente, l'arte non è “a tesi”, rozzamente “impegnata”. L'artista non può, invece, non prendere posizione di fronte alle “grandi questioni del progresso umano”; questo non significa che l'artista debba avere una coscienza concezione progressista. Il cosiddetto “trionfo del realismo” è dovuto al fatto che la realtà del mondo sociale opera anche contro le intenzioni coscienti e razionali dell'artista, non come un inconscio psicanalitico ma come fonte di una visione del mondo che può essere in contrasto con quella, ideologica, cui l'artista, in quanto individuo, si rifà.

IV. DOCUMENTO 11

In queste condizioni non ci si deve stupire se, nello studio (universitario) della letteratura, i giovani si indirizzino prevalentemente a quelle discipline che garantiscono o sembrano garantire un notevole livello di scientificità o di tecnicità. Lo studio delle lettere classiche, la metodologia filologica, l'indagine linguistica offrono un gratificante sentimento di sicurezza se confrontate con il mobile, incerto, mutevole panorama di parole e di dialettica che è offerto dalla critica letteraria propriamente detta e finalmente dalla poesia e dalla letteratura. Si capisce allora la fortuna delle metodologie critiche macchinose e cavillose, irte di terminologia ardua e minatoria; esse permettono di respingere oltre il cerchio di luce della propria lampada, oltre l'innocenza dell'aula e la castità

della ricerca, tutte le tumultuose tensioni dell'esistenza personale e sociale che la letteratura in quanto tale ha come proprio luogo di origine.

In conclusione, il luogo della letteratura nel nostro presente si dimostra occupato da due forme distinte: quella della letteratura vivente ossia che si fa; quella della letteratura che è stata fatta ossia della letteratura come operazione dei suoi destinatari. La letteratura nel suo farsi implica una fenomenologia, una psicologia (o psicanalisi) e una sociologia della scrittura. Che cosa voglia dire scrivere è stato l'interrogativo di molti moderni metodologi ed anche il tema di non piccola parte della letteratura moderna che sempre più è venuta ponendo come proprio oggetto la condizione medesima dell'autore o scrivente, l'ambiguo rapporto col linguaggio, la "malafede" che è propria della scrittura e così via; tematica fondamentale per chi voglia intendere che cosa, come ci siamo proposti, significa la letteratura ma che tuttavia abbiamo messo fra parentesi a favore della seconda metà del dittico di cui si compone l'oggetto letterario. Anche la fenomenologia e la psicologia (o psicanalisi) della lettura sono state omesse dalle nostre considerazioni o appena accennate. Perché su tutto ha dominato un altro interrogativo, quello sul senso del nostro studio. Non insisteremo quindi a chiederci che cosa significa scrivere e che cosa significa leggere bensì a domandarci che cosa significa studiare le scritture e le letture ossia studiare la letteratura. La risposta, bisognava prevedere, è essa stessa una domanda.

Studiare la letteratura nella università di oggi vuol dire o credere nella legittimità e vitalità delle istituzioni culturali che trasmettono il sapere delle discipline afferenti allo studio letterario; o proporsi di ricevere da quello studio una gratificazione personale, dal piacere disinteressato della conoscenza e dell'esercizio intellettuale fino alla possibilità di svolgere un lavoro retribuito; in ogni caso non può separarsi dalla coscienza delle condizioni reali della ricerca, della trasmissione del sapere e insomma della università e della scuola. Quando questa coscienza sia sufficientemente approfondita, a chiunque, docente, ricercatore o studente dovrebbe risultare chiaro che i termini fondamentali sui quali si basa lo studio della letteratura nelle università debbono essere ripensati e stabiliti su di una nuova base. Non si tratta soltanto di una riforma universitaria ma di una riforma degli studi letterari e dunque – accettando provvisoriamente le partizioni disciplinari esistenti – si tratta di stabilire quali siano le necessità e, come si usa dire, le compatibilità, delle diverse discipline, tanto per la cosiddetta didattica quanto per la cosiddetta ricerca. Questa programmazione non è concepibile fuor di uno sforzo di intelligenza politica ossia, detto in breve, di qualità culturale. A differenza di quelle branche del sapere nelle quali la possibilità di verifica professionale (pensiamo al medico, al laureato in scienze economiche, al chimico) è, quando non vi siano questioni di disoccupazione, immediata, lo studio letterario, come quello della storia o della filosofia non ha quella verifica, anche perché nulla è più lontano dalle tecniche e dai problemi didattici che il laureato avrebbe di fronte passando all'insegnamento, e l'attività di ricerca è secondaria rispetto al meccanismo convenzionale che la include, la promuove e la controlla, ossia l'ambito accademico, fondato sulla autoriproduzione. Dunque, lo studente di letteratura, non diversamente dalla studioso, deve avere somma-

mente coscienza della mancanza di legittimazione sociale degli studi che conduce. Ora noi sappiamo che, soprattutto negli anni passati, la coscienza di questa sconcertante fra mezzi e fini, fra magnifica descrizione dei doveri e delle virtù del ricercatore e della indagine e realtà dei tempi, degli spazi, degli⁶

Lo studio della letteratura s'è venuto giovando, durante l'ultimo cinquantennio, di apporti dovuti a discipline assai disparate, confermando così la impossibilità di darsi un fondamento autonomo, non ostante le fatiche teoriche dei formalisti. Esiste senza dubbio una possibilità di conoscenza letteraria. Secondo chi parla, e secondo non pochi studiosi, prima e separatamente dallo "studio della letteratura" c'è la letteratura, quella che viene prodotta, operazione che descrive e comunica esperienze così acquistando e distribuendo conoscenza. Essa ha un suo repertorio di procedimenti o, come li abbiamo chiamati, di istituti, di giudizi, le affermazioni sulla letteratura, ossia la cosiddetta «metaletteratura», possono ordinarsi in una disciplina che può aspirare alla scientificità. Roland Barthes (1966) ha sostenuto che può aversi una scienza della letteratura come scienza mentre la critica non è scienza perché «fa fluttuare sopra il primo linguaggio, quello dell'opera, un suo secondo linguaggio» e perché finisce col tornare alla letteratura di cui parla. Abbiamo quindi un discorso che parla di letteratura, un discorso metaletterario, che può assumere forma scientifica o no. Le cose si complicano quando però si constata che quella aspirazione alla scientificità si traduce in un eclettico appoggiarsi a questa o quella disciplina; la linguistica, certo, ma anche la storia e la sociologia, l'antropologia, certo, ma anche la psicoanalisi. Una gran parte della critica letteraria deve proprio la sua specificità al naturale eclettismo del critico che attinge ora a questo ora a quel sapere, talvolta ignorando o fingendo di ignorarne le origini o confondendole col sapere e col senso comuni. [Questa impossibilità, per il critico, di sfuggire ad una «gratuita mescolanza fra varie discipline scientifiche e vari problemi scientifici» (Eichenbaum, 1923) è però, non dimentichiamolo, la condizione di una possibile grandezza e funzione: che è appunto quella di mediare fra forme e modi diversi del sapere (a partire da un pretesto letterario) costituendo un modello di discorso che si propone come forma di sapere non specialistico, che si adempie – a differenza dell'opera letteraria che si misura con tutta la istituzione linguistica quindi, potenzialmente, con tutti coloro che hanno competenza linguistica di una lingua specifica – *in presenza* dei diversi gradi di sapere e di discipline.]

La psicoanalisi chiama «il rimosso» l'insieme delle pulsioni (aggressive, sessuali, di fame ecc.) inconsciamente rimosse durante la veglia perché incompatibili con determinate regole sociali o con l'equilibrio psichico del soggetto. L'istanza di controllo che limita le pretese delle pulsioni è chiamata «censura». Dalla censura e dal rimosso si origina il sogno, col suo linguaggio e i suoi meccanismi di deformazioni. Freud sostiene che nell'arte (e, aggiungiamo, nella let-

⁶ La frase si interrompe così alla fine del foglio, poi manca una pagina.

teratura) il rimosso può essere canalizzato ed espresso in modo non traumatico e distruttivo bensì catartico e benefico.

V. DOCUMENTO 12

Una formula d'illusione è di chi dice (l'ho detta io tante volte): agire per la trasformazione della realtà sociale anche se non ha visibili successi trasforma però noi stessi e la comunità di chi agisce solidarmente è già prefigurazione del mondo da trasformare. È illusione e si rivela tale non tanto negli insuccessi quanto nei successi: quando un ventennio di partecipazione e combattimento sociale e politico ha ottenuto questo e questo e quest'altro, la trasformazione che i singoli operatori hanno subita è, se c'è, oggettivamente, non ha a che fare con l'essenza desiderata della mutazione, col passo compiuto su se stessi, insomma con la felicità maggiore o maggiore capacità di capire essere godere eccetera. Nel successo come nell'insuccesso, individuale o di gruppo, si rivela intera la miseria della felicità: successo e insuccesso non sono nostri né di un "tutti" che corrisponde a un "se stessi"; essi "sono" oggettivamente, fuori del quoziente di felicità o infelicità, pienezza o vuoto, eccetera, che residuano. Dire questo è anche dire la grandezza della felicità e quindi della educazione ad essa, della "politica interna", per così dire. Tutta la polemica del marxismo è stata volta a identificare interno ed esterno, felicità e giustizia dialettica dell'individuo e dialettica della storia, libero sviluppo di ognuno e libero sviluppo di tutti. Ma proprio su questo punto quella polemica è fallita. Ed è fallita perché ha presunto di potersi porre in un punto di osservazione e di impegno esterno a tutti e due i poli della dialettica che poneva. Non solo, come non pochi, a partire da Leopardi e da Dostoevskij, non ha senso parlare di una felicità di tutti che non sia felicità di ciascuno e nessun avvenire splendente giustifica ingiustizia inganno oppressione presenti; ma perché il sapere ci insegna che il lavoro che possiamo compiere in nessun caso potrà prescindere dalla materia prima delle determinazioni genetiche, biologiche, ambientali, sociali, storiche e così via e che, quale che possa essere l'ampiezza dell'arco che l'essere sociale compie nella propria esistenza esso sarà pur sempre fatto con quella materia prima. Il "diverso" voluto è sempre un "altro" e qui sta il senso profondo di ogni aspirazione a convertirsi, a compiere il "salto", la "svolta". Noi sappiamo che le conversioni si danno, è vero, conversioni al meglio e al peggio, "svolte" alla intelligenza e alla grandezza d'animo o "svolte" alla viltà e alla cecità. Anzi dobbiamo considerare le "conversioni", le "svolte", come quei "salti qualitativi" senza dei quali, come usa dire, la vita non è vita. Ma né è possibile definire altro che dilettesca una vita che si proponga di essere "rivoluzionaria" ossia in permanente mutazione qualitativa né nascondersi che ogni conversione o mutamento prescinde dalla trasformazione dei rapporti fra gli uomini e almeno nel primo momento spezza ogni rapporto fra la "politica interna" e quella "esterna". Anzi ne è conferma il fatto che spesso il convertito si dà ad un attivismo esterno cioè a ricercare fuori di sé completamente a quella insufficiente mutazione che pur ha compiuto. Si finisce con l'accorgersi che le formule del marxismo (libero sviluppo di ognuno come condizione per il libe-

ro sviluppo di tutti) valgono solo a condizione che i termini ognuno e tutti abbiano perso completamente il loro significato ossia non vi siano più individui né tempo. Ma finché siamo nel tempo, anzi nel doppio tempo, quello biologico e biografico e quello della storia e della specie, l'immagine di altro⁷

La modificazione del rapporto sociale (fine di un privilegio, abolizione di una legge perversa) consegue, dov'era una morte, una vita, dov'era un patimento la fine di un patimento, dov'era orrore serenità eccetera. Tu ne benefici, in positività autenticità eccetera, direttamente o indirettamente. C'è tuttavia un equivoco. Un intoppo sul quale sono inciampati tutti quelli che hanno ragionato di etica rivoluzionaria. L'azione per il soddisfacimento di un bisogno sentito come sofferenza (conquista del bicchiere d'acqua per l'assetato, di un migliore salario, della fine della oppressione) può essere veduta come univoca; ma appena la osserviamo più da vicino come bisogno umano e non ferino diventa plurivoca, dirama motivazioni assai numerose (alcune delle quali sono, fra l'altro, alla base della dottrina per la quale agire per la meta è già una meta). Tanto che si può dire che il "per amor dei nostri figli" ossia per la futura umanità è formula, a un tempo, vera e falsa; vera perché sta ad indicare l'altro da sé, il valore che ci trascende (e che di tempo in tempo assume altri nomi), falsa perché fantasmatica. L'idea di Dio ha questo vantaggio notevole: che concentra in un punto fantasmatico ossia irreali o per dir meglio inverificabile sia la fonte che la meta dell'azione e assicura il credente che la volontà buona non si perde comunque. La dottrina per la quale agire per una meta è già una meta, variante di quella per la quale la virtù è premio a se stessa, l'idea insomma che il movimento è inseparabile dal fine e che ci viene restituito in valori sonanti di solidarietà, amore, autoperfezionamento ecc. quel che abbiamo impegnato in una lotta per la modificazione di altre realtà umane, lotta che può essere sconfitta o tradita o rinviata o inesauribile, quest'idea è inseparabile da una concezione religiosa ma è avvilita proprio dal non riconoscere tale sua inseparabilità e dal non esplicitare il suo carattere religioso. Se l'inizio di ogni critica è la critica della religione (frase che per noi significa: critica di ogni falsa religione e moto verso quella vera, onde non la ma le religioni sono false) bisogna criticare la non esplicitata radice religiosa di quella giustificazione. E una volta affermato con ogni chiarezza che le sofferenze e le ingiustizie non si compensano, che i morti non risorgono, che i popoli massacrati non saranno mai vendicati che non vivremo due volte e altre ovvietà dello stesso genere, bisogna rispondere a Lenin che ci impone o di subordinare tutto ad una meta storica e ben precisa (ma che nel frattempo ha perduto il suo profilo) oppure di essere oggetto, gemito, incoscienza o spazzatura della storia. Se gli si risponde di no in nome della felicità e della unicità della vita, bisogna spiegare che tale felicità e unicità sono in noi parlanti secondo un codice certamente storico (tutto lo è, naturalmente) ma che, per poter essere sintonizzato

⁷ Il testo si interrompe così a metà pagina, dopo uno spazio bianco riprende con le frasi che seguono.

a quello, più visibilmente storico, dei rapporti interumani generati dai vigenti rapporti di produzione, ha bisogno di passaggi, mediazioni, accorgimenti e che la nostra vita mentale, letteralmente, non è altro che questo andirivieni fra due codici. Due e non uno. Di qui la legittimità della sciagurata formula della “autonomia del politico”. Sciagurata per i suoi⁸

VI. DOCUMENTO 13

Ma una volta che si sia concluso affermando che la letterarietà o lo specifico poetico non esistono; una volta si sia d'accordo che il solo modo di definire la letteratura è quello di chiamare con questo nome collettivo un insieme di oggetti che nell'ambito sociale e cronologico identificato, sono così – cioè: letteratura – chiamati, resta pur sempre da interpretare (come oggetto di studio) gli oggetti che sono stati così chiamati, ad esempio, negli ultimi duecento anni della cultura europea. E siccome in questi duecento anni una enorme massa di testi scritti, dai canti norreni ai libri sapienziali cinesi, dalla poesia di Properzio ai romanzi di Stendhal sono stati rubricati come letteratura, la cautela grazie alla quale dichiareremo improprio l'uso di questa rubrica non però ci dispenserà dal suo uso, anche se, ogni volta che sia possibile ricorreremo al più neutro “testo”.

VII. DOCUMENTO 20

Storia della critica letteraria 1977-1978. Appunti.

Si può affermare che per comprendere le forme contraddittorie che il nesso Ordine/Disordine assume nel periodo considerato è opportuno far riferimento ad alcuni aspetti di quella che viene coerentemente chiamata la reazione al positivismo, che si sviluppa nella cultura europea degli ultimi anni del secolo, come ogni manuale non si vieta di dire. Nella Francia dell'*Affaire*, ossia del conflitto politico insorto successivamente alla condanna del capitano Alfred Dreyfus (1894) si formò, in antitesi alla *Ligue des Droits de l'Homme* (1898) una *Ligue de la Patrie française*, nazionalista e revisionista, nella quale ebbe parte rilevante il critico letterario e polemistista politico Charles Maurras, che avrebbe successivamente fondato un movimento politico di destra, intorno a *L'Action Française* (una rivista sorta nel 1899), poi divenuta quotidiano nel 1908. L'ideologia dell'*Action Française* agì fortemente su molti intellettuali francesi negli anni che precedettero e seguirono la prima guerra mondiale e buona parte delle sue tesi entrano a far parte del patrimonio del fascismo europeo. Non è il caso di esaminare in particolare la ideologia politica ma basti rammentare che gli uomini dell'*Action Française* proponevano la restaurazione della monarchia sostenuta dalla chiesa cattolica (che tuttavia ne condannò le tesi nel 1926) e sostenevano la necessità di un ordinamento antidemocratico, fortemente nazionalistico e gerarchico. A queste

⁸ Il testo si interrompe così prima della fine della pagina.

concezioni – che si riportavano alla tradizione della destra francese ossia a Joseph de Maistre e a de Bonald, passando attraverso Le Play, Taine, Bourget, Barrès – si affiancavano posizioni, in letteratura che rivendicavano la tradizione e l'ordine, in polemica con la letteratura simbolista e le avanguardie. Charles Maurras⁹ aveva per un decennio esercitata l'attività di critico letterario ed era anche scrittore e poeta autentico; aveva fatto parte fin dal 1891 di un gruppo letterario dichiaratamente «classicista» che intendeva mantenersi fedele ad una «tradizione» mediterranea di precisione, chiarezza, misura, ordine e rigore. L'influenza delle tesi maurrassiane – e questo è il motivo principale per cui ce ne interessiamo – è stata più vasta e profonda fra gli scrittori e gli artisti europei di quanto non sia stata come forza politica. Questo accenno a Maurras ci è servito per introdurre ad una importante componente della ideologia artistico-letteraria dell'ordine.

Ma – mentre nella Francia dell'età di massima influenza delle posizioni di Maurras e dei suoi amici in letteratura e in politica, l'aspirazione all'ordine, contro il “disordine” indotto dalla democrazia e dal socialismo, si manifesta come celebrazione del passato e delle sue forme (Maurras, ad esempio, si fa sostenitore dell'opera del poeta provenzale Fr. Mistral) e, in Italia, confluirà con le ideologie fasciste in una dichiarata restaurazione antimoderna nel corso degli anni Venti – quell'idea di ordine e di gerarchia avrà tutt'altro significato in alcuni autori di lingua inglese e concorrerà a costituire un atteggiamento ideologico di fondo, negli anni Venti, non in opposizione ma in concorso con forme letterarie ed artistiche che provengono dalla Avanguardia. Si vuol dire che il campo delle tendenze ispirate all'ipotesi di equilibrio, controllo, razionalità e, nel medesimo tempo, in radicale rottura con la tradizione borghese-occidentale, è un campo vastissimo, come meglio vedremo in seguito.

Assumiamo ad esempio un pensatore poco noto alla nostra cultura, Thomas Ernest Hulme [1886-1917], un filosofo inglese caduto sul fronte francese nel 1917. Autore di pochi testi poetici, e di brevi scritti filosofici, aveva fondato nel 1908, un *Poet's club*, influenzando i poeti del cosiddetto *Imagism*, come Thomas Stearn Eliot, Ezra Pound, Richard Aldington, e altri. Non è nostro compito occuparci di questo movimento letterario ma piuttosto di scorgere nelle pagine di Hulme quanto interessa la nostra indagine. Citiamo dalla traduzione italiana, dovuta a Ettore Re di una scelta da due volumi di scritti pubblicati, il primo, nel 1925 a cura di Herbert Read e il secondo nel 1955 a cura di Sam Hynes. Il volume italiano si intitola *Meditazioni* (Vallecchi, Firenze 1969).

Secondo Hulme, tutto il pensiero post-rinascimentale presenta notevoli somiglianze perché ignora la separazione religiosa dell'umano dal divino e cerca (romanticamente) la perfezione possibile di quel che è umano. A questo egli contrappone l'atteggiamento che non «introduce arbitrariamente la perfezione nella sfera delle cose umane» e conosce quindi «il senso tragico della vita» (p. 38). Secondo la visione religiosa, alternativa a quella umanistica, «l'uomo

⁹ Ch. Maurras (1868-1952). Per una informazione sommaria si veda la voce corrispondente nel *Dizionario universale della Letteratura Contemporanea*, con bibliografia. {n.d.F.}

è essenzialmente cattivo e può compiere qualcosa di valido soltanto per mezzo della disciplina etica e politica» (p. 48). (Si riconosce qui la diretta influenza del pessimismo di un Joseph De Maistre). E alla nozione di disciplina segue immediatamente quella di "ordine": «Così l'ordine non è puramente negativo, ma creativo e liberatore. Le istituzioni sono necessarie». Si colgono qui i temi che saranno applicati alla estetica e alla poetica. L'atteggiamento umanistico si propone invece come ideale politico «l'eliminazione di tutto ciò che frena lo "sviluppo spontaneo della personalità", così il progresso è possibile e l'ordine è un concetto puramente negativo» (p. 48). Hulme è ben cosciente – ed è questo un punto molto importante per il nostro assunto – che questa concezione "religiosa" dell'uomo e della necessità dell'ordine può non implicare nessun «senso di nostalgia, di rispetto per la tradizione, di desiderio di ritrovare il sentimento del Beato Angelico» che è dei «moderni difensori della religione» (p. 65). Infatti, le sue simpatie sono per l'arte bizantina, per l'astrazione, l'arte geometrica, Cézanne, Epstein, i cubisti.

Il testo che riproduciamo contiene enunciazioni di un "classicismo" che si unisce tanto al pessimismo antropologico cristiano quanto ad una idea di "ordine" che non è troppo lontana da quella auspicata da numerosi artisti e teorici d'arte di quel periodo. [Anticipiamo qui che sarà fin d'ora visibile tutta una serie di accezioni di tale "ordine" (1) quello bassamente restaurativo, in modi autoritari, di un periodo dell'arte o della letteratura considerato "positivo" o "classico" dalle autorità politiche delle società dittatoriali (2) quello che assumerà dalle avanguardie alcuni elementi ma si terrà ben aderente a schemi tradizionali (Picasso, Stravinskij, in almeno alcuni periodi della loro attività); (3) quello rivolto a superare la separazione dei generi e delle arti in nome di un atteggiamento positivamente riformista; (4) quello che fonda "ordine" e "classicità" in una intuizione pessimistica e dualistica della realtà umana.]

Leggendo le pagine su *Romanticismo e classicismo* si rileva: (1) l'allusione a Maurras e alla Action française (p. 2); la distinzione classico-romantico, cui si attribuisce un significato anche immediatamente politico. Notare (p. 4) l'intenzione di non identificare il punto di vista classico con quello materialista, come invece era stato per almeno tutto il XIX secolo. Il principio di ordine è assunto a partire dalla fede nell'esistenza della materia e del mondo oggettivo (realismo). L'ordine, sebbene non nominato, è qui implicito (p. 6) nel concetto di limite, poi (p. 8) in quello di «unità organica». Si veda apparire a p. 10 la nozione di ordine. I post-impressionisti in pittura si consideravano "classici" in quanto cercano di imporre ecc. «lo stesso ordine» che etc.

Nell'ultima parte del saggio il Hulme introduttivo alle *Riflessioni sulla violenza* di Georges Sorel nella traduzione inglese da lui stesso medesimo compiuta, va rilevata la coincidenza di posizioni di "destra" e di quelle di "sinistra" nella comune preoccupazione di un criterio gerarchico dei valori ossia di un ordine. [Per quanto è della "ambivalenza" di Sorel si veda quanto scrive H. Stuart Hughes in *Coscienza e società. Storia delle idee in Europa dal 1890 al 1930*, Einaudi,

Torino 1967 a p. 94 sgg.¹⁰. In particolare si consiglia la lettura del cap. V° (pp. 161-181)]. Si rilevi a p. 3 della xerocopia B l'accento alla affinità di Sorel con gli scrittori della *Action française*: sembra evidente che il "classicismo etico" di Sorel debba essere considerato una delle componenti dell'"ordine" ricercato e promosso in varie forme, dopo la fine della guerra.

[Va detto qui che in ogni società culturale europea la ricerca di un ordine da opporre al vitalismo e al "disordine" assume caratteri specifici in relazione agli antagonismi immediatamente circostanti; quando gli scrittori della "Ronda" o della "Rivoluzione liberale" parlano di ordine non hanno certo in mente – almeno gli amici di Gobetti – l'ordine fascista ma una disciplina intellettuale che si opponesse agli atteggiamenti irrazionalistici in politica e nella cultura, ossia al futurismo, allo squadristo, al vitalismo tardo dannunziano.]

Taluni elementi del pensiero di Hulme (e, più in genere, della polemica francese avversa alla democrazia e favorevole ad un'arte che non fosse né psicologista né sentimentale né simbolista) si rilevano negli scritti giovanili di Ezra Pound e nei primi saggi di Thomas Stearn Eliot. Pound avrebbe più tardi sviluppate in direzione apertamente filofascista (ed Eliot iperconservatrice ed antisemita) le sue formule classiciste. Nato nel 1885, a ventitré anni è a Londra, nel 1904 conosce Hulme. Fra il 1918 e il 1920, già noto come poeta e critico, pubblica due raccolte di saggi prima di lasciare l'Inghilterra per Parigi. Noi non dobbiamo qui porci il problema di una interpretazione della attività critica di Pound ma solo accennare alla sua idea di ordine. Egli non fa uso esplicito di questo termine – anche se la sua ideologia, anche politica, pone la questione del recupero di una condizione del passato considerata positiva contro la perdita di alcunché di essenziale dovuta alla corruzione borghese. La sua concezione della qualità poetica rifiuta, in sostanza, filologia e storia a favore non già di una immediatezza tumultuaria ma anzi di una limpidezza ottenuta con fatica e studio. I veri esempi della sua poetica sono le sue poesie del dodicennio 1908-1920, dove è agevole distinguere, ancora molto controllati, gli elementi culturali, il sistema delle allusioni, che diventeranno fondamentali nell'epoca successiva. Sottoponiamo alla vostra attenzione alcune pagine di critica poundiana, che possono utilmente introdurre a scritti coevi di T.S. Eliot; ma non prima di avere accennato alla stroncatura che del «Mosaico di Ezra Pound» (così suona il titolo) scrisse il critico americano Edmund Wilson nell'aprile del 1922 [si legge in *Saggi letterari 1920-1950*, (*The Shores of Light*, 1952 e *Classics and commercials*, 1950) a cura di G. Giudici, Garzanti, Milano 1967].

¹⁰ A p. 95 Stuart Hughes mette in evidenza come il revisionismo soreliano degli Anni Novanta fosse conseguenza «della utilizzazione a fini settari e carrieristi» della vittoria dreyfusarda. Sorel era stato accesamente pro-Dreyfus. Per una rappresentazione romanzesca di quella delusione, che colpì molti intellettuali francesi e li condusse a posizioni non lontane da quelle che erano state dei loro avversari, si legga il romanzo di Roger Martin du Gard, *Jean Barois*, che è di quegli anni (1913) [trad. it. Firenze 1956]. {n.d.F.}

Sette anni più tardi lo stesso critico si esprime assai crudelmente nei confronti di T.S. Eliot e della sua religiosità indirizzata alla chiesa d'Inghilterra (op. cit. p. 93).

È nostro proposito decifrare gli elementi ideologici che stanno alle spalle dell'opera di poeta e di critico di T.S. Eliot fino al poemetto *La terra desolata*, che è del 1922. Inutile parlare della importanza eccezionale di quei quattrocento versi nelle letterature mondiali. Chi voglia una informazione critica¹¹ sull'opera di Eliot e, in particolare, su quella sua composizione faccia uso – né si dimentichi mai che non parliamo da anglisti ma sotto l'angolo che ci occupa, ossia quello della storia della critica – del volume T.S. Eliot, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, con testo inglese a fronte, Oscar Mondadori, Milano 1971, £ 900, con bibliografia generale. Si consiglia anche T.S. Eliot, *The waste land*, testo originale, con introduzione, commento e appendici a cura di M. Melchionda, Mursia, Milano 1976, £ 2500, con bibliografia. Per una scelta di scritti critici su T.S. Eliot, *Interpretazioni di T.S. Eliot*¹², a cura di Franco Moretti, Savelli Roma, £ 3500. Gli scritti saggistici di Eliot si leggono in *Il bosco sacro*, Bombiani, Milano 1967; in *Sulla poesia e sui poeti*, ivi, 1959. Altra edizione di *Il bosco sacro*, è Fabbri ed., Milano, 1967. Una interpretazione struttural-semiologica dell'opera eliottiana è in A. Serpieri, *Eliot, le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna 1973, £ 3500. [Si aggiunga qui, per comodità dello studente che una ricca scelta di liriche di E. Pound (1908-1920), delle traduzioni (1912-1955) e della sua critica e saggistica (1910-1954) col testo a fronte per le poesie, si legge in E. Pound, *Opere scelte*, a cura di A. Tagliaferri, "I Meridiani", Mondadori, p. 1466, £ 6000. Il volume contiene una bibliografia delle traduzioni italiane in volume, nel quale sono compresi i Cantos I-XXX, i "Canti pisani", i Cantos 90, 96, 98, 99.]

Nel 1919 Eliot, nel saggio *La tradizione e il talento individuale* afferma che l'acquisizione della eredità come tradizione implica il sentimento della *simultaneità* della cultura del passato, sicché l'artista e il poeta non esistono da soli. Che l'espressione poetica non sia possibile senza «una continua estinzione della personalità» era nozione largamente diffusa nella cultura dell'antimantichismo europeo, non aveva nessun pregio di originalità e anzi era presente nella cultura francese e italiana da quasi un cinquantennio nella forma "parnassiana" onde [per G. Carducci] il «cuore» era già considerato «vil muscolo nocivo / alla grand'arte pura». Ma quel che è importante è l'idea che (cito da un saggio eliottiano dei poeti metafisici inglesi del 1921) «quando la mente di un poeta è perfettamente equipaggiata per il suo lavoro, essa non fa che *amalgamare* costantemente esperienze disparate; mentre l'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria... Nella mente del poeta queste esperienze formano continuamente nuovi *insiemi*». Molto giustamente Alessandro Serpieri (1973, p. 14) afferma che tale concetto di simultaneità è molto affine al concetto di

¹¹ La bibliografia è amplissima, la ciarla è grande. {n.d.F.}

¹² Sic. Il titolo in realtà è *Interpretazioni di Eliot*, libro del 1975.

sincronia di Saussure ed è un presupposto del concetto di struttura. La poesia di Eliot, in accordo con le tendenze filosofiche del suo tempo, tenderebbe non tanto a conoscere le cose in sé quanto le loro relazioni. L'operazione che stabilisce relazioni dove c'erano solo esperienze separate è una operazione *ordinatrice*. È facile riconoscere una ripresa di un tema che è all'origine della grande poesia simbolista europea. Ma, dove le "corrispondenze" del mondo sensibile, come nel celebre sonetto di Baudelaire, si "rispondono" *dans une ténébreuse et profonde unité*, in una unità profonda ed oscura, quella elisabettiana vuol essere un lucido e appassionato collegamento di relazioni. In una recensione all'*Ulysses* di Joyce, nel 1923, Eliot indicava nell'uso del mito, "nel continuo parallelo tra contemporaneità e antichità" «*un modo di controllare, ordinare, dar forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia*¹³

VIII. DOCUMENTO 24

Corso di Storia della Critica Letteraria. Anno accademico 1977-78. Appunti del prof. Franco Fortini.

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.
Agostino di Dacia (1^a metà del XIII sec.)

Nella genesi di *La terra desolata* sembra possibile vedere dunque un caso eccezionalmente esemplare di un poeta che si propone di trattare un tema di grande e severo significato religioso e metafisico, ossia la vicenda dell'uomo (moderno ma in una dimensione metastorica) in forme diverse tanto da quelle della tradizione romantica quanto da quelle del simbolismo. Non era né il poemetto narrativo-meditativo alla Wordsworth né la collana di singole poesie secondo il modello baudelairiano o di Mallarmé o di George. La molteplicità priva di centro unificante è data tanto dalla divisione in parti quanto dalle transizioni apparentemente immotivate all'interno di ogni singola parte. L'elemento unificante è posto fuori del testo ed è, come abbiamo visto, nella concezione mitica ossia in una visione generale delle cose secondo la quale alcune immagini sono cariche di contenuti affettivi e intellettuali, che possono esser detti tanto simboli quanto allegorie e che, nella cultura anglosassone alla quale Eliot faceva riferimento venivano chiamati «miti». Il simbolo, secondo Eliot, avrebbe la capacità (già rilevata da Coleridge) di non presupporre, come l'allegoria, la "dissociazione delle facoltà" (si veda per questo argomento la voce *allegoria*, a cura di M. Mancini, in *Letteratura*, a cura di G. Scaramuzza, vol. I dalla Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Feltrinelli, Milano 1976, p. 23). Ma in verità la costruzione di *The waste land* non procede secondo il tanto noto quanto tormentosamente impreciso principio del «correlativo oggettivo» [secondo il quale il poeta dovrebbe – e questo è vicinissimo al Simbolismo – oggettivare le proprie emozioni nominando cose

¹³ Il testo si interrompe così a metà pagina.

e rapporti di significato universale]¹⁴ ma piuttosto si rifà alla «affascinante simmetria di contraddizioni» della quale parlava centoventi anni prima Friedrich Schlegel (cfr. l'articolo sopra citato p. 25). Si noti che i pensatori romantici come lo Schlegel invocavano espressamente una «nuova mitologia» e proponevano alla poesia di «ammirare il corso e le leggi della ragione e trasferirci di nuovo nella bella confusione della fantasia, nel caos originario dell'umana natura»¹⁵. Senza dubbio, Eliot e i moderni si sono resi conto che (citiamo ancora dall'articolo di M. Mancini) «la base segreta del "bel caos" è il terribile caos del mo-

¹⁴ Qualcosa di non molto diverso aveva già detto Goethe in una lettera a Schiller del 1803 che Lukács cita nel capitolo della sua *Estetica* dedicato a "Allegoria e simbolo": la vera poesia «esprime un particolare senza pensare all'universale o rinviare ad esso. Chi afferra al vivo questo particolare, ottiene in pari tempo l'universale, e non se ne accorge o se ne accorge troppo tardi». {In realtà il testo originale recita «solo tardi»: G. Lukács, *Estetica*, vol. II, Einaudi, Torino 1970, p. 1474} E rammentiamo che non si tratta già di una affermazione isolata ma che Goethe ha frequentemente ripetuto. Abbiamo anzi qui la sintesi, la formula, di ogni poetica classico-realistica e si può ben comprendere che Lukács abbia singolarmente pregiato questa nozione di Simbolo contrapponendola alla rivalutazione della Allegoria compiuta da Walter Benjamin. Anzi, sembra opportuno chiederci come mai i nostri contemporanei più giovani abbiano sposata decisamente la causa del Barocco e della Allegoria contro qualsiasi classicismo-realistico. Risponde taluno che il Barocco – inteso come categoria dello Spirito e non appena nei suoi termini storici – offre una straordinaria chiave interpretativa per intendere la nostra civiltà contemporanea ed il carattere delle sue crisi o della sua fondamentale condizione critica. La visione del mondo allegorica, ha scritto Lukács, opera una distruzione della realtà immediata, sensibile, e finisce in una apoteosi della vuota trascendenza: «La millantata negazione della realtà si fonda oggettivamente sulla incapacità di venire a capo dei problemi reali decisivi». {p. 1513} Ma, si potrebbe rispondere, anzi, si risponde, è proprio quanto vuole una larghissima parte della ideologia oggi dominante. Apoteosi della vuota trascendenza è l'altro nome del nichilismo contemporaneo, diffuso come ideologia volgare al medesimo livello di molti prodotti di consumo. Si dimentica che lo stesso Benjamin aveva esatta coscienza che quella negatività nasceva dalla contemplazione sostituita alla prassi e dallo "sguardo soggettivo della melanconia". Detto altrimenti, l'esaltazione dell'Allegoria, del Barocco e del Negativo quale è praticata oggi come ideologia volgare non è altro che uno dei modi di interrompere il moto dialettico. Come ho avuto occasione di scrivere (in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977) si vuole affittare un domicilio nel Negativo, operazione impossibile che si conclude in direzione dell'omicidio o del suicidio. Viene naturale domandarsi se non ci troviamo perciò di fronte ad una specifica ossia storica forma del conflitto fra ripetizione e innovazione (con tutte le componenti psichiche facilmente immaginabili, Thanatos e Eros ecc. ecc.) e, in questo senso, fra "ordine" (autoritario-regressivo-paranoico etc.) e "disordine" (anarchizzante, progressivo-schizoide etc.). E (si potrebbe aggiungere) la volgarizzazione del Negativo oggi anche moda degradata – ma l'ipotesi vale anche per equivalenti tendenze dominanti del passato e in genere per ogni istituzionalizzazione del Negativo – può essere considerata come l'astuzia, a fondo sadomasochista, con la quale si intende fruire dei vantaggi della Negatività-Innovazione-Disordine grazie ad una "forma", mutuata dell'universo opposto. Il caso emblematico è quello della poesia di Baudelaire. Ma ognuno vede che l'esito più frequente è la pretesa di formalizzare il caos vitale, di considerare (come dice Rimbaud) sacro "il disordine del proprio spirito". Questo è l'estetismo, ossia la grottesca caricatura del Negativo. [Tutta questa nota è relativamente non pertinente al tema]. {n.d.F.}

¹⁵ Nel testo originale dopo la parola «ragione» segue «ragionante» (p. 25).

derno... La scissione della coscienza individuale» che può essere esorcizzata «dall'iridescente messaggio dell'arte, dalla nuova mitologia di rimandi speculari e infiniti»¹⁶. [E quanto veniamo dicendo conferma la confusione che si è venuta determinando intorno alle nozioni di Allegoria e di Simbolo.] A questo punto, se consideriamo la realtà storica a partire dalla quale Eliot scrive e cioè il grado di terribilità raggiunta dal "caos del moderno", tanto nella realtà sociostorica (guerra mondiale, crollo degli imperi e dei valori tradizionali, rivoluzione comunista nell'Est europeo) quanto nel riflesso di quella nelle tecniche artistiche delle avanguardie, dobbiamo dunque affermare che, almeno in *The Waste Land*, il simbolo, medio espressivo a livello dei particolari, è continuamente caricato di intenzioni allegoriche e che l'insieme sembra illustrare perfettamente quanto sostiene, proprio in quegli anni, Walter Benjamin¹⁷: «Allegorie sono, nel regno delle idee ciò che le rovine sono nel regno delle cose... l'allegoria si pone al di là della bellezza» (p. 188, ed. it.). La parola «rovine» non può non ricordare, al lettore di *The waste land*, quelle rovine (*ruins*) che debbono essere "puntellate" con i "frammenti". Il mondo è un panorama di rovine (è «fuori dei suoi gangheri», è «sgangherato», come Shakespeare fa dire ad Amleto alla fine del primo atto) e i «frammenti» sono i materiali di spoglio della cultura, esibiti sotto forma di citazioni da tre o quattro letterature e civiltà, «unreal», irreali, come le città evocate nella quinta e ultima parte del poemetto.

[Come continuazione di quanto detto nella nota precedente riportiamo le magistrali parole con le quali Cesare Cases chiude la nota alla traduzione italiana dello *Ursprung* di W. Benjamin. Questi ha contrapposto «alla falsa promessa del simbolo classico, l'autenticità della allegoria barocca. Ma quarant'anni dopo il libro di Benjamin questa verità si è spaventosamente inflazionata e mercificata... siamo oggi attornati da una foresta di segni, da una industria di allegorie e di emblemi... Il vento gelato che soffia sul cimitero barocco è quello che spirava alla fine degli anni venti, quello che avrebbe travolto lo stesso Benjamin. Né a lui mancava – e qui ha ragione Lukács – la coscienza della paralisi barocca, *della vanità della contemplazione della vanità* (nostra sottolineatura)... L'oggettivismo barocco si rivela ancorato all'atteggiamento contemplativo della soggettività... Il suo invito al barocco è un invito alla denuncia dell'ottimismo storico idealistico e della sintesi estetica classicistica, ma non un invito a recuperare la "chiacchiera" in cui si esaurisce in ultima istanza il pessimismo del barocco tedesco e in prima istanza quello dei moderni collezionatori di ossicini e morticini letterari».

¹⁶ p. 25, il passo è riportato con qualche libertà, le virgolette inglesi, tra cui è racchiusa l'espressione «"bel caos"», sono di Fortini.

¹⁷ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928 ma iniziato nel 1916; trad. it. «Il dramma barocco tedesco», Einaudi, Torino 1971; ma si veda in appendice al testo la nota di C. Cases che evidenzia la difficoltà di tradurre correttamente il titolo tedesco. Potrebbe essere perifrasticamente reso da «Origine (ideale) della rappresentazione luttuosa in lingua tedesca», ma anche con «Autenticità etc.». {n.d.F. – Una copia del volume è presente nella biblioteca di Fortini conservata presso la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena}

L'anno scorso uno studente se ne andò indignato, interrompendo una conversazione con me, perché avevo affermato – a proposito della morte per suicidio, avvenuta pochi anni fa, di uno scrittore mio amico e da quello studente singolarmente stimato – che il suicidio per disperazione non dava diritto ad una considerazione particolare e che a me importavano più i vivi che i morti. Lo sdegno dello studente è indice di animo generoso; che rifiuta distinguere fra vita (e morte) e letteratura, e accusa di filisteismo chiunque si sottragga alla contemplazione dei cimiteri, lasciandola a chi gode della propria vitalità <e> resta a contatto del marmo ghiaccio delle “vanità”. Ma il mio dovere è quello di non essere “simpatico” e quindi di denunciare il “nichilismo all’ombra della democrazia” (locuzione che vuole riprendere quella di Thomas Mann, sulla *Machtgeschützte Innerlichkeit*, una «interiorità protetta del potere»); questa denuncia, naturalmente, non si indirizza mai a dei singoli ma ad idee e a mode di idee. La generazione di chi parla aveva ventitré anni quando Benjamin si suicidava perché respinto alla frontiera spagnuola. La nostra conoscenza della disperazione non è né maggiore né minore di quella che può avere un ventenne di adesso. È solo diversa, diversamente motivata.]

A questo punto possiamo vedere chiaro che negli anni da noi considerati si sviluppano due modelli di «ordine» assai diversi fra loro e spesso contrapposti, corrispondenti a due diversi livelli storici della società occidentale: uno è quello che rifiuta il momento della frantumazione e dello sbriciolamento per rivolgersi ad alcunché di intatto e di preservato, o di supposto tale, nel *presente*; l'altro è quello che intende fuoriuscire dalla frantumazione e dal “caos” disconoscendone i motivi storici e fondandosi invece su valori indipendenti dalla storicità. I primi si rivolgono, ad esempio, alla civiltà borghese (alto-borghese) percossa ma tutt'altro che scomparsa, nell'Europa del primo dopoguerra (eroe eponimo di questa tendenza è certo Thomas Mann); oppure alla eredità cristiana e cattolica (i convertiti francesi e inglesi del primo dopoguerra, e ricordiamo, a questo proposito, le esperienze di un André Gide), assumendo forme diverse a seconda delle tradizioni nazionali, e, in Italia, combinandosi con la rivendicazione dei valori arcaico-rurali (Giovanni Papini, Domenico Giuliotti, Federigo Tozzi) o apertamente fascisti. Più spesso quella prima forma di richiamo ad un ordine prende la forma di conservazione o rivalutazione di taluni istituti metrici; l'esempio maggiore è stato da noi suggerito nello scorso anno accademico ed è P. Valéry ma in quest'area si situa anche Giuseppe Ungaretti, nel passaggio da *Allegria di naufragi* (1919) a *Sentimento del tempo* (1933). Molto diverso è invece l'atteggiamento di chi tiene ben fermo di volere una rottura con la società e col passato storico occidentale, in nome di un sistema culturale *diverso*, nel tempo e nello spazio. L'ordine che questi autori chiamano o conquistano, può anche far riferimento agli eventi della storia contemporanea, come in Joyce (in parte in Yeats), in Eliot, nello stesso Pound, nel primo Brecht, in Majakovskij; anzi, come nel caso di questi due ultimi autori, può sembrare che essi siano profondamente immersi nella dimensione storica. Ma quello che essi hanno in comune – per quanto è del rapporto Ordine/Disordine – è *l'assunzione volon-*

taristica, razionalmente lucida e deliberata di un codice culturale diverso da quello della cultura altoborghese europea. Nelle arti visive sappiamo che questa procedura (che naturalmente aveva avuto innumerevoli precedenti nell'era del Romanticismo europeo, con la tematica della narrazione e del dramma storico e con l'esotismo ma che aveva sempre mantenuto saldo il legame con la cultura dominante dei destinatari ossia con la cultura borghese ben certa della sua centralità) può avere come data di nascita il 1906-1907 quando Picasso "scopre" la scultura nigro-africana¹⁸. Il "codice" negro-africano per Picasso, quello del museo letterario per Joyce e dell'archivio di Storia della musica di uno Stravinskij sono appena esempi banali. Con la prima età della avanguardia si consuma l'eletticismo e l'esotismo delle tendenze che allora furono dette dello "spirito moderno". Oggi infatti, anche grazie a Benjamin, possiamo intendere il significato del "volontarismo" dell'arte e della letteratura che stiamo considerando. Non dimentichiamo che l'intervento (eccessivo) della "volontà" – contrariamente a quanto sostenuto da molti moderni classicisti, ad esempio Valéry – ossia della "ragione" e dell'atteggiamento "critico", è considerato negativamente da una tradizione che risale a Goethe e che in Italia porta il nome di B. Croce. Per Croce, l'intervento della volontà equivale spesso ad un intento pratico e l'intento pratico è antitetico alla creazione artistico-letteraria ossia al "valore" poetico. Invece per Benjamin¹⁹ la «forzatura della maniera» e il «volere artistico» sono tipici tanto dell'età barocca quanto della sua degli anni Venti. Può essere interessante rilevare che "volontà" e "lucidità critica" ossia razionale sono l'esatto contrario di quanto, in quei medesimi anni, veniva proclamato dal Dadismo e dall'insorgente Surrealismo. [L'ambizione di un controllo volontario dell'operare artistico fa parte del repertorio antiromantico della seconda metà dell'Ottocento; con la differenza che, dopo la prima Guerra Mondiale questa volontà si afferma come assolutamente astratta ossia *arbitraria*.] Notiamo, però: veniva proclamato, invero, piuttosto che praticato. Come ormai è risaputo, i surrealisti

¹⁸ Proprio a proposito di Picasso (e accomunandolo a Joyce e a Stravinskij) A. Moravia [presentazione a *Picasso blu e rosa*, Rizzoli, Milano 1968, p. 5] parla di "esplosione della maniera" e di una genialità di "specie riflessa, critica, tecnica, contemplativa". Tre autori capaci di spostare «la loro opera dalla vita alla cultura» precursori del consumismo. Il solo elemento che ci sembra opportuno conservare, in questa ipotesi interpretativa, è quello dell'intervento della "volontà". Ma, per questo, si torni all'insieme del discorso. {n.d.F.}

¹⁹ «Nel 1915, esplosione del dramma espressionista apparvero le *Troerinnen* [Le Troiane] di Werfel. Non a caso lo stesso soggetto si ritrova in Opitz proprio all'inizio del dramma barocco... Un certa forzatura è peculiare delle due opere... come l'espressionismo, il barocco è un'epoca meno contrassegnata dal vero e proprio esercizio dell'arte che non da un incontenibile volere artistico... * Accessibile al "volere artistico" [il termine è dello studioso Riegl ed è *Kunstwollen*] è soltanto la forma *tout court*, mai l'opera singola, totalmente plasmata...» (W. Benjamin, *op. cit.*, p. 39).

* Si vedano, a questo proposito, le tipiche "confessioni" di una "volontà d'arte" in una lettera di P.P. Pasolini al sacerdote Rossi, in un recentissimo volume edito da Garzanti e dedicato a testimonianze sul poeta di Casarsa. {n.d.F.}

e gli stessi dadaisti mente chiedono e praticano l'automatismo della scrittura e la fine di qualsiasi intervento volontario-selettivo-razionale affiancano la produzione di testi con una attività didascalico-critica, pedagogica e propagandistica proliferante e non di rado quantitativamente e qualitativamente soverchiante la prima; ebbene, quella attività è eminentemente volontario-razionale, si tratta, in realtà, di una scrittura di struttura saggistica, polemica, filosofica *a proposito* di un'area di sentimenti, pensieri, eventi linguistici, impulsi transrazionali, non senza contiguità e identità con quelli della cosiddetta anormalità psichica e, soprattutto, con quell'area dell'inconscio e del preconcio che la psicoanalisi freudiana veniva esplorando. Bisognerebbe quindi rovesciare il luogo comune che noi stessi abbiamo spesso accettato e secondo il quale Dadaismo e Surrealismo debbono essere considerati tendenze "irrazionaliste": irrazionalistico è semmai il loro oggetto, anzi una costante di queste tendenze (a differenza di quelle dei latori d'ordine delle due specie prima esaminate, che potremmo soprannominare dei Nostalgici e degli Antistorico-utopici) è di imitare – o di parodiare – la descrizione scientifica, la "memoria" del "caso" – tipico esempio *Nadja* di A. Breton. In questo senso, il "materialismo" dei surrealisti è di estrazione positivista e lo hegelismo spesso invocato da Breton cede largamente di fronte alla prevalenza delle fonti opposte, utopico-positiviste. Mentre, in questo medesimo periodo, sono le forme letterarie apparentemente più tradizionali e nelle quali *l'ordine* perduto è avvertito come ironica difesa della decenza (penso a *Tonio Kröger*²⁰ di Thomas Mann che fin dal 1903, vale a dire venti anni prima dell'età che stiamo considerando), quelle nelle quali l'irriducibilità del reale al discorso, la impossibilità di identificare Verità e Libro sono più profondamente sostenute all'interno di un libro (massimo e assoluto esempio, naturalmente, quello di Proust). Con questo siamo venuti in quella "parte dello Spirito", se così vogliamo chiamarla, del primo dopoguerra, nella quale il conflitto Ordine e Disordine esplose in più direzioni. Lo scorso anno – oltre alla restaurazione etico-politica predicata in Italia dai giovani raccolti intorno alla eredità crociana e al giovane Gobetti di *Rivoluzione liberale*, in *Primo Tempo* e in *Il Baretto* (ma anche nel meglio di *La Ronda*) e a quella di un Ungaretti – avevamo veduto le divergenti vie tenute dalla pattuglia dadaista e protosurrealista e da un grande restauratore degli ordini formali, ossia Paul Valéry, mentre il punto di contatto e di comprensione era rappresentato dall'esercizio intellettuale della rivista *La Nouvelle Revue Française* e soprattutto da Jacques Rivière; ora, dopo aver veduto come un «ordine» mitico abbia potuto trasformare in un lirico tragico-metafisico T.S. Eliot deviandolo in parte dalla sua originaria vena narrativo-sarcastica, avviciniamo ora l'area tedesca, dove l'opposizione Ordine-Disordine ha un luogo culturale di straordinaria rilevanza, perché è appunto nella tradizione della grande cultura goethiana ed hegeliana che essa ha animato la riflessione

²⁰ *Die ganze Bellezza macht mich nervös* ["tutta questa bellezza mi rende nervoso"] scrive dall'Italia Tonio Kröger (la citazione è a p. 1067 di L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1971). {n.d.f.}

estetica nell'Ottocento e nel primo Novecento. Naturalmente ci limiteremo ad alcuni accenni, anche perché è inutilmente pericoloso estendere le analogie.

[A proposito della pluralità di direzione del conflitto di cui stiamo parlando: a fianco del surrealismo bretoniano, quello – che potremmo chiamare tragico – esistenziale di Antonin Artaud e Georges Bataille è assai prossimo agli accenti di W. Benjamin. Essi hanno in comune con l'autore dello *Ursprung des deutschen Trauerspiels* o, meglio, con l'idea che Benjamin si fa del barocco, l'immagine di un mondo di rovine e di caos. Lo studente legga (fotocopie a parte) le pagine di *Il pesa-nervi* (*Le Pèse-nerfs*) che portano questo titolo (trad. it., Adelphi, Milano 1966) e alcuni passi della corrispondenza di Artaud con Jacques Rivière (*ed. cit.*). La corrispondenza con Jacques Rivière è del 1923-24. *Il Pesa-Nervi* è del 1925-27. Riportiamo alcuni punti significativi. Ecco come l'intelligentissimo Rivière coglie la dissociazione che consente ad Artaud (realmente sofferente mentale) di parlare lucidamente il proprio caos, di dare ordine al disordine: «... la sua scrittura tormentata, barcollante, crollante... Ma... bisogna credere che l'angoscia le dia quella forza e lucidità che le mancano quando Lei stesso non è in causa?» (*op. cit.*, p. 16) «Vi è tutta una letteratura – so che preoccupa Lei come interessa me –²¹ che è il prodotto del funzionamento immediato e, se posso dire, animale dello spirito. Ha l'aspetto di un vasto campo di rovine... il caso vi regna e una sorta di squallida moltitudine... è l'espressione più esatta e diretta di quel mostro che ogni uomo porta in sé... Questa impressione del tutto soggettiva d'intera libertà... dove l'oggetto, dove l'ostacolo mancano assolutamente, lo spirito continua inflessibile e debole; e tutto si disgrega in una immensa contingenza.» (*op. cit.* p. 17-18)]

[I sociologi hanno coniato il termine *anomia* (da *a* e *nòmos*) per indicare la condizione di perdita dei riferimenti culturali e soprattutto etici, o, più in genere, di comportamento, propria di chi subisce uno sradicamento geografico o sociale. La storia delle colonizzazioni è storia di anomalie, come lo è la formazione dei proletariati moderni al tempo della prima rivoluzione industriale. Ora, la formazione di nuovi strati di piccola borghesia intellettuale, i violenti trasferimenti di masse umane che accompagnano la prima guerra mondiale, il quinquennio di rivoluzioni e guerre civili che sconvolsero l'Europa centrale ed orientale fra il 1917 e il 1922-23, creano una condizione globalizzata di «perdita del *nòmos*» ossia dei criteri culturali, che, per la prima volta in Europa e su scala così grande sembra avvicinare le masse operaie a quelle dei piccoli borghesi immiseriti dalla guerra e dalla inflazione. Vi è un rapporto fra *anomia* e *Selbst-Entfremdung* (alienazione dell'io da se medesimo), termine tipicamente hegeliano. Questo "sradicamento", come uscita forzata da un ordine (spesso remoto, arcaico o misero, ma sentito con nostalgia, come una perdita Gerusalemme) senza la possibilità di entrare nell'ordine di una diversa tradizione, è notoriamente uno dei temi della letteratura del tempo (e si vedano per questo gli studi di Claudio Ma-

²¹ Rivière pensa qui al Dada-surrealismo. {n.d.F.}

gris, tanto quello sul *Mito absburgico* quanto quello sulla letteratura ebraico-mitteleuropea, il cui titolo *Lontano da dove* [Einaudi, Torino] fa riferimento ad un dialogo fra due ebrei, uno dei quali vuole trasferirsi in Palestina. L'interlocutore gli dice: «Ma come? Vuoi andare a vivere così lontano?» «Lontano da dove?» è la risposta). Esso fa riferimento in particolare alla condizione degli ebrei centroeuropei e di lingua tedesca (o *jiddisch*) e si sottolinea la concentrazione di artisti, scrittori, pensatori, di origine ebraica, nell'Europa centrale fra il 1910 e il 1930. Ma si tratta di una rozza conclusione sociologia. Infatti la dominante è nella condizione socioculturale di alienazione e di anomia in cui si vengono a trovare strati mai prima di allora così vasti, per l'istituirsi storico di determinati rapporti di produzione. E quei gruppi, come le minoranze di origine culturale ebraica, che già quei rapporti o vivevano o prefiguravano, divengono – poi che la collocazione sociale li disponeva ad essere “professionisti della coscienza” ossia intellettuali – l'esponente simbolico di una condizione che incomparabilmente li supera. (Si pensi, per analogia, alla coincidenza fra estrazione meridionale degli scrittori e rappresentazione verista del contadino meridionale nell'Italia postunitaria: un (tremendo) problema posto alla borghesia unificatrice evoca gli autori, poeti o ideologi, capaci di interpretare gli enigmi. Ma la realtà, anche culturale, non è nei Capuana, Verga, Serao etc. bensì nel ceto degli intellettuali meridionali da cui emergono; per non dire naturalmente, in tutta la struttura di classe socioeconomica dell'ex regno borbonico.)]

(a) *A proposito di Thomas Mann*²²

Der Zauberberg (“La montagna incantata”) è il grande romanzo, concepito nel 1912, interrotto con il 1915, ripreso nel 1919 e pubblicato nel 1924 con il quale lo scrittore, attivo fin dal 1897 e celebre (solo cinque anni più tardi, nel 1919, avrebbe ricevuto il Nobel); nel corso della sua composizione si situano i saggi pubblicati negli anni di guerra e riuniti in volume del 1917 che prendono il titolo di *Betrachtungen eines unpolitischen* (*Considerazioni di un apolitico*, trad. it. di M. Marianelli, De Donato, Bari 1967)²³. Non parliamo qui della incredibile congerie di argomenti sviluppati in quest'opera. Ci limitiamo a rammentare che Mann, su posizioni, qui, conservatrici e spesso apertamente reazionarie, oppone, come già aveva fatto Nietzsche, la *Kultur* alla *Zivilisation*. *Zivilisation* [esattamente all'inverso dell'uso italiano e francese dove *civiltà* è (Mittner) «qualità profonda e innata» mentre *cultura* è alcunché di acquisito] suona come l'insieme della forme della convivenza sociale e (per Mann, secondo Mittner) «infiacchimento democratico, scetticismo livellatore, decadenza intellettualistica»; mentre ha *Kultur* chi vive una «filosofia rielaborata personalmente»;

²² Si premette che quanto segue parafrasa, in parte, il testo citato di L. Mittner. Si vedano anche G. Lukács, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, traduzione italiana di saggi pubblicati dall'autore in lingua ungherese e tedesca fra il 1909 e il 1955. Il volume è edito da Feltrinelli, Milano 1956; nonché le pagine dedicate a Thomas Mann da E. De Angelis in *Arte e ideologia grande borghese* [Mann, Musil, Kafka, Brecht], Einaudi, Torino 1971. {n.d.f.}

²³ In realtà il titolo della traduzione citata è *Considerazioni di un impolitico*.

ha «carattere di ritualità regolatrice dell'istinto primordiale», istinto ricco di «demonicità» ossia di irrazionale e non razionale ispirazione che assume il carattere di destino. [Concezioni non troppo diverse si troveranno poi in Eliot.]

Sembra di poter dire che in questa coppia antitetica si nasconda (ma non troppo) quella di "Ordine" formale, razionalistico, scientifico o scienziistico, proprio della civiltà francese²⁴ e il "Disordine", anzi il "sacro" disordine della *Romantik*. Questo tuttavia viene notevolmente corretto; la "simpatia per la morte" che aveva ispirato Mann in tutta la prima parte della sua vita di scrittore (e la maggiore) è respinta nel saggio su *Goethe e Tolstoj* (1923) e nel discorso, del medesimo anno nel quale accetta, in sede politica, la repubblica uscita dalla sconfitta militare. Tre anni più tardi la parola *disordine* (*Unordnung*) compare nel titolo dello splendido racconto *Unordnung und frühes Leid* (1926) [trad. it. *Disordine e dolore precoce*, in Thomas Mann, *Romanzi brevi*, Mondadori, Milano]; ma qui l'ordine, osservato con ironia e nostalgia dal protagonista-narratore, è²⁵ quello del mondo alto-borghese dell'anteguerra, è ordine morale, sociale, intellettuale, opposto al vitale "disordine" della nuova generazione, non ordine artistico-letterario. Per quest'ultimo, Mann tende a rimanere fedele alla lezione, appunto goethiana e tolstojana: ordine ma come organicità e pienezza, multilateralità concentrata nell'opera. In questo ordine, la demonicità e l'irrazionalità sono presenti ma, appunto, come lo sono nella vita del grande-borghese, ossia come qualcosa che è tanto più presente e financo terribile quanto meno è esibito. In questo senso Thomas Mann dà al termine «ordine» un significato dialettico, che evoca immediatamente il suo contrario. Il "disordine" del grande decadente non ha bisogno di vestire le forme dell'avanguardia.

Questo rende ragione della simpatia profondissima che ha legato per mezzo secolo un Lukács a uno scrittore come Mann.

L'allegoria per Benjamin non è una tecnica gratuita di significazione ma ha un carattere storico segreto. Scrive R. Solmi nella *Introduzione* alla traduzione di *Angelus Novus* di W. Benjamin (p. XVIII) che «essa è la forma che assume il passato incompreso». Bisognerebbe aggiungere: il passato non storicizzato? Infatti Solmi afferma che l'allegoria nasce «come sistemazione – impropria, esteriore, inadeguata – del pantheon e della cultura antica nel nuovo contesto cristiano». Si potrebbe vedere allora nella attuale cultura la tendenza a trasformare in allegoria quanto è impossibilitato ad essere assunto nella dimensione storica. I miti sono allegorie?

«È proprio di quelle opere [scrive Benjamin parlando del Barocco] accumulare senza interruzione frammenti e prendere, nell'attesa incessante di un

²⁴ Non dimentichiamo che nel *Faust II* Goethe fa desiderare a Mefistofele, ossia al diavolo "loico" e sarcastico, una residenza settecentesca con parco, con piccole abitazioni per alloggiarvi amanti libertine: «sentieri dritti: ombre geometriche...» (vv. 10136-10175). E Faust [nel nostro caso, Thomas Mann] gli risponde (v. 10176): «Sardanapalo! Moderno e meschino!» (*Schlecht und modern! Sardanapal!*). {n.d.F.}

²⁵ Da qui in poi la trascrizione viene effettuata dal quaderno 34 dei diari (AFF, 34), p. 5.

miracolo, le loro stereotipie per un crescendo». E giustamente Solmi rammenta la «cattiva infinità» (la hegeliana “*böse Unendlichkeit*”) delle storie di Kafka. «Essa rappresenta nell’arte d’avanguardia (in quella migliore e più sincera) la punta estrema della speranza... che si contrappone alla desolazione della realtà sconvolta e senza Dio e di cui la “riuscita” dell’opera è solo il simbolo esteriore e inadeguato» (op. cit., pp. XX-XXI). Eliot è in parte questo, lo è Montale, lo è Beckett...

IX. DOCUMENTO 25

Alessandro Serpieri (op. cit. p. 13)²⁶ cita da un saggio di Eliot sui poeti metafisici (1921) ossia due anni dopo *The Waste Land*. Quando la mente di un poeta è perfettamente equipaggiata per il suo lavoro, essa non fa che *amalgamare* costantemente esperienze disparate; mentre l’esperienza dell’uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Si innamora o legge Spinoza e queste due esperienze non hanno nulla a che far l’una con l’altra, o con il rumore della macchina per scrivere o con l’odore di cucina; nella mente del poeta queste esperienze formano continuamente nuovi insiemi.

Indipendentemente dai caratteri fortemente classisti degli esempi contenuti nella frase di Eliot, Serpieri ha ragione di sottolineare il concetto di *simultaneità* o interrelazione o amalgama. Serpieri vi scorge una simiglianza con il concetto di *Sincronia* nel linguista Saussure e di quelli di *struttura* di Hjelmslev. *Si privilegiano le relazioni fra oggetti anziché le entità e gli oggetti in sé.*

A questo punto – ripetuto a costo di annoiare che il nostro compito non è, in nessun modo, quello di commentare o interpretare *The Waste Land* bensì di individuare, fra le interpretazioni che ne sono state date, quelle che maggiormente ci possono aiutare a situare la posizione di politica e la generale posizione ideologia dalla quale una rilevante parte della critica situa l’operazione creativa da cui è sorta *The Waste Land*. Ebbene (Serpieri p. 191) – si può affermare che quella poetica e quella posizione ideologia contengono come elemento determinante (cfr. l’affermazione del Moorman 1960²⁷, in Serpieri p. 193) la intenzione di unificare «*il mondo disordinato*» tramite «*il mondo ordinato rappresentato dal mito*». Altrove Serpieri afferma che il “*Collage* di frammenti e di echi culturali... si presenta... come la meticolosa sciarada di un poeta che si trova inserito in una tradizione letteraria e ne usa frammenti scelti ad arte, in funzione prevalentemente metalinguistica, per definire criticare e infine *rinsaldare* il suo precario linguaggio e il suo precario codice culturale”. (p. 204). (Notiamo la locuzione: “*precario codice culturale*”).

Rileviamo che il “*precario codice culturale*” di questo esponente della cultura d’avanguardia europea è un codice culturale strettamente letterario; solo la *letteratura* del passato ossia un sistema di linguaggio trasformato in valore ap-

²⁶ Si fa riferimento a A. Serpieri, *T.S. Eliot. Le strutture profonde*, il Mulino, Bologna 1973.

²⁷ Il riferimento è a C. Moorman, *Arthurian Triptych*, University of California Press, Berkeley 1960.

pare ridotta in frantumi *utilizzabili* mentre la *storia* umana è ridotta allo stato di mero sussidio iconografico. Si è detto che ciò è dovuto alla sostituzione della dimensione mitica a quella storica (cfr. quanto scrive in proposito il Serpieri). Detto altrimenti: fin tanto che l'avanguardia (o si dica: la letteratura e l'arte del periodo che stiamo considerando) accetta la dimensione storico-temporale ossia il *terminus a quo* e la prospettiva, la dominante sarà di tipo narrativo-epico, sarà il romanzo epico (diciamo *La montagna incantata* di Thomas Mann); per essere più precisi, *non* l'accetterà. Etnologia e antropologia (l'opera di Frazer, ad esempio) consentiranno di *negare* le grandi questioni dell'Europa storica ossia di trasporle in termini²⁸

Un giudizio su questo testo che da più di mezzo secolo ha dominato la letteratura occidentale non può non essere un giudizio di sostanziale rifiuto. Se confrontato con alcune celebrate opere coeve – come il *Cimitero Marin* di Valéry – essa appare di prodigioso anticipo sullo svolgimento della poesia europea, questo anticipo scompare se lo confrontiamo con i risultati coevi di poco posteriori di Mandel'stam, di Brecht, di József Attila. L'opera appare come dominata da una presunzione intollerabile: quella di sintetizzare tutto lo spaventoso “disordine” della cultura europea e di superarlo verso un ordine mitico-aristocratico, fuori della storia. In questo senso, viene da chiedersi se non siano più significative altre opere, antecedenti o successive, di Eliot. L'ordine che emerge da quest'opera è un grande lamento spiritualistico.

Un lussuoso prodotto signorile dove è concentrato un conforto di cinismo formale. La continua allusione alle “ruins” culturali²⁹

X. DOCUMENTO 26

Storia della critica letteraria, a.a. 1977-78. Prof. F. Fortini

Dallo studio di A. Serpieri si deduce qualcosa di molto importante per il nostro assunto. E cioè che inizialmente Eliot aveva concepito *The Waste Land* in termini prevalentemente narrativo-drammatici ossia come una esemplificazione per frammenti di episodi qualificati nella loro storicità. Così facendo egli si inseriva in una tradizione che grosso modo può esser detta romantico-decadente e che ha il suo massimo esponente in Baudelaire. Quando Baudelaire compone le poesie di quella parte delle *Fleurs du Mal* che si intitolano «Le Spleen de Paris» noi leggiamo vere e proprie evocazioni di una realtà storica urbana e a proposito di essa il poeta pronuncia valutazioni e giudizi. Qualcosa di analogo avviene anche in buona parte della poesia successiva ad esempio in Verlaine, e

²⁸ Il primo foglio si interrompe così con la frase a metà.

²⁹ L'Europa orientale (cfr. la nota eliottiana alla parte V^a) è mitizzata nella forma più volgarmente razzista reazionaria. E non occorre segnalare che tutto il disprezzo è per la minuscola borghesia (dalle dattilografe e del giovane *Carbuncular*), per i mercanti e gli impiegati. {n.d.f. – Il testo si interrompe con questa frase lasciata a metà nel mezzo della pagina}

procedimenti del genere sono anche presenti nelle prime composizioni di Rimbaud ed anche in quelle di Mallarmé. È indicativo che queste forme liriche siano largamente usate da poeti come Tristan Corbière e Jules Laforgue che tanto hanno influenzato il giovane Eliot e che hanno potuto fargli credere di avere la vocazione del poeta satirico. Per fare riferimento ad un nome italiano, anzi a più nomi italiani, bisognerebbe nominare l'area che E. Sanguineti ha chiamato del liberty e ricordare autori molto diversi fra loro come Giampiero Lucini, Guido Gozzano e Aldo Palazzeschi, che hanno in comune una tendenza alla narrativa sarcastica – meno viva, certo, nel terzo degli autori soprannominati – e quindi al senso della storia. Ora la novità radicale che (secondo A. Serpieri, ma non solo secondo questo studioso) sarebbe stata introdotta da Eliot col suo poemetto e della quale gli interventi di E. Pound sarebbero stati gli operatori maieutici, consisterebbe nella *introduzione di significati mitici, nella subordinazione di quelli storici a quelli mitici, nella progressiva diminuzione delle componenti psicologiche*. L'opera del poeta sarebbe consistita nella cristallizzazione (*ordinata*, secondo uno schema allegorico) di quanto era stato fino ad allora presentato come puramente spettrale dispersione. In un certo senso, questo assunto potrebbe essere sintetizzato in due versi di *The Waste Land*: il v. 30 [*I will show you fear in a handful of dust*, «vi mostrerò la paura in un pugno di polvere»]; e il v., conclusivo ed epigrafico, 430, *These fragments I have shored against my ruins*, «questi frammenti ho puntellato (ho messo quali puntelli) contro le mie rovine». Il pugno, la manciata di polvere non è solo la cenere della storia e delle esistenze individuali³⁰

XI. DOCUMENTO 27

Quel che conosco dei contributi e degli studi sull'opera di Debenedetti non sfugge ad un destino, per impiegare un termine, anzi, un *terminus a quo* che gli era caro: il destino è di subire, quasi sempre con gioia e quasi non avvedendosi della propria condizione di servitù, la legge più evidente di quell'opera, il primato che essa sembra assegnare alle definizioni psicologiche. Non c'è nessuno che possa resistere a quel proposito così manifesto, così dichiarato: non c'è pagina di Debenedetti, se si eccettuano quelle sulle giornate del Ghetto di Roma e su gli "otto ebrei" (ma forse si tratta di eccezione apparente) che non induca il lettore, e anche il lettore critico, nella persuasione che il loro autore abbia come primo fine maggiore la interpretazione o la invenzione (nel senso di *inventio*) o narrazione della "storia di un'anima". Naturalmente si tratta di un falso semblante, di una illusione per i più semplici. Come per Proust, che finge ammirabilmente di realizzare il massimo immaginabile capolavoro di "romanzo psicologico" per allettare i più schivi e così indurli a bere fino alla feccia l'amaritudine di una summa teologica, così Debenedetti³¹

³⁰ Il testo si interrompe così all'inizio della seconda colonna.

³¹ Il testo si interrompe così a metà della pagina.

Non credo che sia la sua capacità di drammatizzare e di inventare il punto che lo connette alle esperienze europee più vicine a noi.

XII. DOCUMENTO 2

Conclusioni sul corso 1977/78

Attraverso la lettura di testi-campione, prelevati (nel passato a.a.) soprattutto dalla cultura letteraria italiana e francese e (in questo a.a.) da quella inglese, con qualche riferimento alla tedesca e sovietica, abbiamo, di fatto e magari controvolgia, finito col ridurre l'orizzonte del conflitto ordine/disordine a quello dell'equivoco e falso titolo della antologia di Boarini e Bonfiglioli, cioè avanguardia e restaurazione. Diciamo che tale riduzione è, per un verso, inevitabile: ordine/disordine sono termini che rischiano di diventare simbolici, metafisici e soprattutto buoni-a-tutto, parole-valigia, dicono i francesi. Ma se da una opposizione storica, assoluta, immobile nella sua polarità passo ad una sua traduzione etico-politica; se, dalla sfumatura negativa connessa a "disordine" (e positiva a "ordine") passo, rovesciando il rapporto, a connotare positivamente "avanguardia" e negativamente "restaurazione", non ho fatto grande progresso. Nell'un caso come nell'altro, si rischia di supporre una polarità permanente e dominante; mentre invece vi è certo una tendenza alla polarità e quindi una processualità dialettica ma essa non è, per così dire, messa in moto dalla contrapposizione di due principi bensì dagli apporti particolari, concreti, storici, dai singoli atti, testi, elementi. In questo senso, è solo esercizio verbale contrapporre ad una visione dialettica una fondata sulle differenze del prima e del dopo; la dialettica è semmai dialettica, appunto, fra le differenze che assumono l'energia di contraddizioni e opposizioni. Una sequenza di differenze ossia di determinazioni ognuna delle quali si fissasse solo a partire dalla contigua che la precede o la segue non rende possibile alcun procedimento di astrazione quindi alcun sapere e tanto meno quello delle scienze naturali o fisiche.

La contrapposizione ordine/disordine ha avuto, nel nostro discorso, ora una caratterizzazione categoriale-astratta ora una storica-concreta. Per esempio, il concetto (scientifico) di entropia come creatrice di disordine (la diminuzione di tensioni nella materia si configurerebbe come disgregazione) e quello logico, etico-logico o linguistico (dove l'ordine sarebbe una esigenza conseguente alla operazione intellettuale e al bisogno di classificazione) appartiene a "ordine/disordine" come coppia astratta. Se invece si parla di disordine come esito di mutamenti sociali e istituzionali, come guerre, rivoluzioni e simili e di ordine come restaurazione dell'impero della legge, della autorità dello stato ecc., ci troviamo ad una accezione concreta di "ordine/disordine". A questo punto – e con il preciso riferimento cronologico e geografico prescelto (alcune culture europee fra il 1918 e il 1925) – abbiamo ancora limitata la nostra attenzione a ideologie e poetiche, a tendenze artistiche e letterarie, a correnti o gruppi. Ci siamo chiesti (ed è stato il caso degli scritti di Th. Hulme e di A. Artaud) in che cosa certi scritti, certi programmi estetici e simili, esprimessero posizioni di "ordine/di-

sordine”; e – come nel caso di *The Waste Land* – abbiamo ricercato fin dentro un’opera di poesia la tensione fra quei due momenti.

Non occorre qui ripetere quali fossero i motivi storici ben precisi che in quel periodo e in vari paesi europei indussero critici, pensatori e scrittori a formulare in termini di “ordine/disordine” esigenze e conflitti che in altre circostanze avrebbero probabilmente chiamato diversamente. Giunti alla conclusione del nostro corso noi dobbiamo invece chiederci come mai tutta una parte delle tendenze letterarie e artistiche di quel periodo e precisamente la parte che abbiamo chiamato “avanguardia” abbia accentuato al massimo l’appello al “disordine” (quindi alla innovazione), o abbia inserito la sua esigenza fondamentale, di diversità e di mutamento, entro forme convenzionali di “ordine” matematico, numerico, magico ecc. (Joyce, Kandinskij, Mondrian, Klee, Schönberg ecc.) pur sempre insistendo sul momento distruttivo-disordinante, per giungere, in conclusione a produrre *opere e forme, ordini e prodotti*.

(E si potrebbe aggiungere che intere parti delle attività letterarie e artistiche di quel periodo, che non si vollero dalla parte delle avanguardie e comunque proclamarono poetiche avverse alla immediatezza vitalistica (Mann, Valéry, Montale, Ungaretti), risultano oggi leggibili come intimamente disordinate...)

Si può affermare che questo paradosso è tale solo se non si rammenta l’enorme processo della riproduzione capitalistica nel corso del nostro secolo e la sua radicale attitudine a reificare e mercificare. Reificare e mercificare è un modo di sottrarre alla fluidità. Il mercato che (come sappiamo) si accompagna alle avanguardie e le determina, fin dall’Ottocento, costringe – Asor Rosa lo ha spiegato assai bene – ad una fuga fuori della forma, ad un rifiuto di essa. La fuga nel disordine è nostalgia di un ordine non mercificabile. In altre parole, la tragicommedia delle avanguardie e del disordine da esse predicato è quella di rovesciarsi in ordine (museografico, industrialculturale, universitario) nella impossibilità di adempimento della rivoluzione politica e di quella culturale che deve-può accompagnarla-seguirla. Il decennio 1917-1927 decide della chiusura della rivoluzione, tanto all’Est come in Occidente. E mentre in altre parti del mondo sarà ancor possibile dire che “la confusione è grande sotto il cielo, la situazione è eccellente” (Mao), in tutta l’Europa questo sarà impossibile e la “situazione” non sarà mai “eccellente”.

In conclusione, la vicenda politica dell’Europa, nel periodo che vede consolidarsi il comunismo sovietico, il fascismo in Italia, e prepararsi la Germania al nazismo, vede in alcuni gruppi intellettuali consolidarsi una illusione ottica: che cioè fossero chiamati ad una funzione di fiancheggiamento o di identità con le avanguardie politiche. Questo è il vero tratto distintivo. Che firmassero il loro operare con il desiderio di “ordine” o con i motti del “disordine” ha poca importanza. Ma da questo consegue che, per una valutazione critico-storica del periodo, è indispensabile rifiutare la coppia “ordine/disordine” come l’unica o la dominante; e, naturalmente, quella “avanguardia/restaurazione”. Quella coppia, anzi quelle due coppie, sono presenti *fra altre* tendenze, ecco tutto. La assoluta impossibilità, per la società del capitalismo occidentale, di pensare la totalità senza negare se stessa in termini rivoluzionari, la costringe – nel decennio postbellico

– alla tragica invenzione di pseudo-totalità, queste davvero “restaurative”, sogni medievaleggianti di “stati di tutto il popolo”, fascismi insomma. Gli operatori della funzione poetica del linguaggio (ossia gli scrittori e gli artisti) testimoniano di quella esigenza di totalità e non possono quindi non volerla nel concreto, nello specifico, nella singolarità formale di ciò che “fanno”. Quindi, per quanto bestemmiano gli “ordini” e le “forme”, non possono non farsene produttori. Complici involontari del Sempre Eguale, nell’atto medesimo in cui si credono rivoluzionari. Questa è la “tragedia dell’arte moderna” cui in quegli anni assiste Lukács, ingannandosi anch’egli con la speranza di “salto” rivoluzionario rapido dopo il quale si potessero riprende e tradurre in lingua proletaria le grandi immagini di totalità che erano state della Borghesia nel suo cammino antif feudale (Rabelais, Molière, Shakespeare, Cervantes, Diderot, Balzac, Tolstoj). Ma essa non si distingue più dalla tragedia antropologica³².

XIII. DOCUMENTO 14

Storia della critica letteraria. Appunti. 1977-78. Lettura di *La Storia della Colonna Infame*.

Prima ancora di chiederci perché intendiamo leggere la *Storia della Colonna Infame*, accenniamone brevemente la storia, desumendola da quanto si legge alle pp. 778-780 del vol. II, tomo terzo di A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Mondadori, Milano, 1954. L’autografo, conservato fra i manoscritti manzoniani, era in origine parte integrante del *Fermo e Lucia*, ossia della prima versione del Promessi Sposi iniziata il 24 aprile 1821 e conclusa il 17 settembre 1823. La narrazione avrebbe dovuto occupare l’intero quinto capitolo del tomo quarto. Poi il Manzoni decise di farne una appendice e tale proposito espresse nella chiusa del capitolo precedente. In data 20 giugno 1824 il Fauriel scrive da Brusiglio a Victor Cousin che due parti del romanzo ne saranno distaccate: «Alexandre en a détaché deux portions, qui sont devenues des ouvrages à part»³³. Una di queste è l’*Appendice storica su la Colonna Infame*. Questa versione è rimasta inedita fino al 1927.

Manzoni, alla chiusa del cap. XXXII del romanzo, si scusa della omissione della promessa appendice, dovuta a ragioni tipografico-editoriali. Alla 1ª edizione (1827) avrebbe dovuto far seguito una seconda accresciuta e in essa avrebbe dovuto trovar posto l’appendice. Ma questa edizione non venne. Manzoni imprese anzi a studiare ulteriormente l’età e gli episodi connessi alla credenza negli untori. Smentisce la notizia che si sarebbe trattato di un altro romanzo. Nel corso degli anni successivi, Manzoni ha rinvenuto – oltre a quella che già aveva utilizzata – un’altra copia manoscritta dell’estratto stampato dall’avvocato di uno degli imputati del processo degli untori, il Padilla, copia appartenuta a Pietro

³² Segue la parte di *Critica del corso*, con consigli e indicazioni per l’esame, che non si riporta.

³³ Sic.

Verri e da quest'ultimo postillata. Nell'estate 1842, ossia due anni dopo che era cominciata la stampa (e la distribuzione in fascicoli agli associati) dei *Promessi Sposi* come noi li conosciamo ma non ancora è compiuta la nuova stesura della *Appendice*. Nella edizione (che è detta del 1840 dalla data del suo inizio) il titolo è *Storia della Colonna Infame*. Nella edizione citata l'opera occupa un centinaio di pagine, corrispondenti alle pp. 750-864 della edizione originale. Si divide in una introduzione di 7 pagine e $\frac{1}{2}$ e di sette brevi capitoli dei quali si dà qui appresso un sommario. Come diremo in seguito il sommario è singolarmente necessario se si vuole avere una idea chiara dello svolgimento del testo. La prima lettura ed anche la lettura successiva producono infatti un singolare effetto di confusione, una oggettiva impossibilità di restituire la sequenza del discorso, che ci sembra una spia stilistica molto rilevante. Accenniamo qui al fatto che un analogo fenomeno di paradossale opacità sembra (ma di questo diamo qui appena un cenno) manifestarsi anche a livello del singolo periodo.

A parziale correzione di quanto annunciato prima dell'inizio del corso, si suggerisce agli studenti di acquistare (ove non abbiano l'edizione Mondadori, Chiari e Ghisalbetti) la *Storia della colonna infame* (testo definitivo e prima redazione, a cura di Renato Negri) nella edizione Marzorati, Milano, 1974, pp. 211 £ 3000. Essa contiene una sommaria bibliografia, d'uso scolastico, ma a p. 21 contiene utili rinvii ai più recenti studi su *La Colonna Infame*.

Questo sommario è ripreso dalla edizione annotata della *Storia* pubblicata nell'³⁴

Introduzione, pp. 1-7 $\frac{1}{2}$: L'opuscolo di Pietro Verri, ragione di un nuovo lavoro; il Verri trasse dal processo argomento contro la tortura; qui invece si vuol dimostrare che la condanna fu effetto di passioni pervertitrici della volontà. Consolante il pensiero che l'ingiustizia fu volontaria, non conseguenza fatale della barbarie dei tempi. Perché il Verri lascia nell'ombra questo aspetto. // Fonti: non il processo originale, perduto; ma due estratti e qualche documento d'archivio. Storia della opinione intorno al processo; l'antica usanza di ripetere senza esaminare.

Capitolo I^o, (quasi 7 pp.). Gli episodi narrati si svolgono fra il 20 e il 21 giugno 1630. Caterina Rosa vede un sospetto untore. Con lei, O. Bono. I vicini, fra cui G.G. Mora, abbruciacchiano i muri. L'uomo veduto è Guglielmo Piazza. Inizia il procedimento d'inchiesta. / Riferimento al colera del sec. XIX e agli incendi dei boschi di Normandia. / Interrogazione e arresto del Piazza.

Capitolo II^o (16 pp.). Questo capitolo è interamente dedicato alla esposizione storica delle opinioni dei giuristi studiosi di diritto criminale sulla procedura e la tortura. Polemica col Verri, dissentendo il Manzoni sul giudizio negativo che il Verri dà sui criminalisti.

³⁴ Sic.

Capitolo III° (quasi 20 pp.). Di questo capitolo una parte [4 pp.] continua il cap. II, il resto contiene la prima seduta di tortura del Piazza e le successive fino alla accusa al Mora. Promessa di impunità. Considerazioni sulla condotta dei giudici. [Gli episodi narrati si svolgono dal 23 al 26 giugno 1630].

Capitolo IV (p. 26, il più lungo, quasi un quarto dell'intero scritto) [26 giugno-1 luglio]. Arresto di G.G. Mora e del figlio. La moglie e le tre figlie. Perquisizione. Perizia sul ranno. Arresto dei familiari. Opinioni del governatore. Altro interrogatorio del Piazza. Altra tortura illegale. Il Piazza accusa altre tre persone. Altro interrogatorio del Mora. Confronto Mora-Piazza. Elogio funebre del marchese Spinola. Nuovo interrogatorio del Mora e nuova tortura. Dottrina della causa proporzionata al delitto. Ratifica della confessione in seguito a rinnovata tortura.

Capitolo V (pp. 11) [2 luglio-1 agosto]. Il Senato ordina nuovi esami di Piazza e Mora. Piazza nega di aver dato al barbiere la bava degli appestati. Come reticente, non può godere di impunità. Ammette allora di averla fornita. I denari dovevano venire "da una persona grande". Esame di Mora. Comunicazione degli atti agli imputati. Mora chiede altro difensore. Solo tre giorni per presentare le difese. Piazza accusa il Padilla. Nuovo confronto col Mora. Confessione, poi ritrattata, del Piazza, sotto tortura. Sua invenzione di un don Pietro di Saragozza intermediario. Accusa anche due banchieri. Arresto di Padilla, il cui padre muore di crepacuore. Formulazione della sentenza. Esecuzione.

Capitolo VI (p. 11) [agosto 1630-maggio 1632]. Altre condanne e assoluzione del Padilla. Migliavacca padre, torturato, accusa altri. Condannato e sul patibolo, ritratta ogni cosa. Migliavacca figlio alla tortura. Tortura di Baruello. Storie diaboliche del Baruello. Ritrattazione in punto di morte. Tortura di Vedano. Interrogatorio di Padilla. Sua assoluzione.

Capitolo VII (p. 10½). Storici e poeti della "Colonna" (1640-1804). Nel sec. XVII: Ripamonti, Nani; nel sec. XVIII, Muratori, Giannone, Parini. Vicende delle *Osservazioni sulla tortura* del Verri. Ritardo della pubblicazione.

Ci possiamo domandare che cosa mostri e che cosa nasconda questo schema. L'introduzione non contiene elementi narrativi ma è tutta svolta nel senso della meditazione riflessiva e discorsiva. Essa formula l'interpretazione finale dell'episodio storico. Il lettore sa già quali saranno le conclusioni dell'indagine e l'autore può farlo perché il suo intento non è, invero, quello di compiere una ricostruzione storica ma di proporre un esempio. Pensiamo alla scena finale dell'*Adelchi*, a quella del lazzaretto nei *Promessi Sposi*; con l'esclamazione di Fra Cristoforo ("Guarda..."): sono i momenti nei quali il "teatro" del mondo si presenta, appunto, come scena ed esempio. In questo senso si può dire che la *Storia della Colonna* è una via crucis, in ogni stazione della quale si "vedono" figure di torturati e di torturatori.

Prima, tuttavia, di considerare i significati complessivi dell'opera è necessario leggerla. Il consiglio è meno banale di quel che sembra perché la nostra abitudine mentale è ormai quella di anteporre l'interpretazione complessiva alla decifrazione particolare. Questa abitudine ha una sua legittimità: tutti sappia-

mo che la lettura disinteressata non esiste e quindi (pensa taluno) tanto vale far tacere quanto prima è possibile la voce dell'opera per ascoltare la propria, ossia per parlare con il proprio passato invece di preparare il proprio avvenire.

Iniziamo quindi la lettura della introduzione. Si noterà subito che l'autore non propone il tema narrativo bensì quello saggistico e di riflessione etica. L'introduzione – nella edizione del '40 – si vuole veramente tale. Nell'inedito (1821-24) l'introduzione è di una sola pagina e di un unico capoverso. Vi si comunica notizia del processo degli untori, della testimonianza fornita dalla Colonna, di quella data dalla memoria defensionale del Padilla e si afferma che «il soggetto» della storia «è il giudizio dei due condannati, il nome dei quali fu iscritto nel monumento, e quello dell'uomo di condizione che fu assoluto». Questa affermazione scompare nella introduzione del '40 e con essa la polemica contrapposizione del trattamento riservato al nobile e di quello riservato ai plebei cessa di essere posta in primo piano (anche nelle righe che precedono l'enunciato). Ma se si passa alla Introduzione '40 si scorge subito che essa non è in verità una prefazione ma una conclusione: le prime quattro delle sette che la compongono sono, in assoluto, la proposizione del tema della narrazione *ma anche il suo commento* (in questo senso, adempiono alla funzione di *coro*, ossia di rappresentante dell'assoluto, come lo sono i cori del *Carmagnola* e più quelli dell'*Adelchi* e come non pochi passi dei *Promessi Sposi*). Se il primo periodo ha, nelle due stesure, una struttura analoga (1: "Fra i molti giudizi... uno parve ai giudici così degno di memoria, che..." 2: "Ai giudici che... parve d'aver fatto uno cosa talmente degna di memoria, che...") in [2] dopo "quel giudizio fu veramente memorabile" c'è un capoverso ed un mutamento di tema e di timbro, che non c'è invece in [1]. E si annuncia la tonalità fondamentale del testo con «supplizi atrocissimi», con «ritrovati sciocchi non men che orribili», ancora «supplizi», con «sventurati» (in 1, «tapini»). Il secondo capoverso informa sulla intenzione dell'opera e subito pone innanzi lo scritto e il nome del Verri³⁵ («giustamente celebre») ma per rilevare subito un «diverso intento». Il «breve cenno su questa diversità» è il vero argomento ormai e della introduzione e dell'opera («la cosa più naturale del mondo è polemizzare con gli autori ai quali si deve tutto; la polemica serve a interiorizzare la lezione dei maestri e a riconoscerla come cosa propria non più esterna», Enrico De Angelis, *Qualcosa sul Manzoni*, Einaudi, Torino 1975, p. 51)³⁶. Anzi, la conclusione del penultimo periodo del 2° capoverso («... per far conoscere la ragione del nuovo lavoro») avverte il lettore attento che il vero

³⁵ Lo scritto di Pietro Verri (*Osservazioni sulla tortura, e singolarmente sugli effetti che produsse all'occasione delle unzioni malefiche, alle quali si attribuì la peste che devastò Milano l'anno MDCXXX*) venne redatto nel 1777 o 1776 [secondo F. Diaz il 1769] ma fu pubblicato per la prima volta sei anni dopo la morte del Verri (1797) e cioè da P. Custodi, in *Scrittori italiani di economia politica*, tomo XVII, Milano 1804, ossia quasi venticinque anni dopo la redazione, composta dal saggista fra i quaranta e quarantacinque anni di età (il Verri era nato nel 1728). {n.d.F.}

³⁶ Da questo saggio riportiamo alcune pagine in xerocopia, utili ad ogni ulteriore interpretazione del testo. {n.d.F.}

scopo del nuovo lavoro, nella intenzione dell'autore, *non* è la narrazione storica, come parrebbe dal titolo, bensì *la edificazione ideologica* ossia l'indagine sulla responsabilità personale e sulla assolutezza della legge morale.

Infatti, dopo il breve capoverso 3, l'avversativa ("Ma dalla storia...") che inizia il 4°, si dichiara apertamente l'intento di ricavare un insegnamento, «osservazioni più generali e d'un'utilità, se non così immediata, non meno reale».

«C'è il pericolo di formarsi una nozione del fatto, non solo dimezzata, ma falsa, prendendo per cagioni di esso l'ignoranza dei tempi e la barbarie della giurisprudenza, e riguardandolo quasi come un avvenimento fatale e necessario; che sarebbe cavare un errore dannoso da dove si può avere un utile insegnamento».

Siamo, con queste parole, al centro della riflessione manzoniana sulla storia e sulla responsabilità individuale o etica che dir si voglia. Manzoni scrive storia *per trarne insegnamento*, secondo una posizione che è quella del provvidenzialismo cristiano (Bossuet); di questo insegnamento il centro è *l'esistenza di valori non storici*, bensì assoluti; di questi valori i più eminenti sono la carità e la giustizia. Il cosiddetto rigorismo manzoniano ha dunque scelto, puntigliosamente, di dimostrare la responsabilità personale dei giudici, la loro *colpa*.

Come non avvertire, a questo punto, che la scelta manzoniana tocca una questione di oggi, se non si vuol dire di sempre? La questione è quella del libero arbitrio e del grado di necessitazione; è prima di ogni etica. Manzoni ha come oggetto della sua riflessione il rapporto fra necessità storica e libertà, fra determinismo e dovere. Nella narrazione delle vicende dei due sposi promessi, quel rapporto era *rappresentato* insieme a molti altri nella forma del verisimile narrativo. Qui invece c'è una verità storica da interpretare; non sono – Gian Giacomo Mora, Guglielmo Piazza e le altre vittime – figure di una tragedia e commedia esemplare – sono, o sono stati, corpi ed anime reali, veramente vissute, e lo storico tocca direttamente al sangue e allo spirito. Di qui la solennità concitata, tesa e ai limiti dell'oratoria sacra, di queste pagine di introduzione. Non dimentichiamo di aver detto che la finalità di quest'opera *non* è storica; non lo è perché Manzoni poco crede alla storia non perché il materiale non sia storico.

Va rilevato che la stesura di [2] ebbe a costare notevole fatica. Ad esempio, il capoverso dopo «memorabile» è introdotto in ultima istanza e tutto il paragrafo seguente («In una parte» etc.) era assai più lungo e conteneva più elaborate scuse di fronte al pubblico che si riteneva deluso dalla «opericciuola» (ed. Mondadori p. 956): va notato (ivi, p. 957) che si può documentare l'intento polemico del Manzoni nei confronti del Verri proprio dagli abbozzi del 3° capoverso. Infatti una prima versione annunciava che il Verri «disse, o piuttosto volle dire ai suoi contemporanei, giacché il libro rimase inedito per tutta la sua vita e per qualche anno dopo», mentre, tolta questa informazione dalla 1ª pagina, essa sarà tenuta in serbo per la fine della «opericciuola» per dimostrare sarcasticamente sottoposto a pregiudizi di casta proprio l'autore che si faceva apostolo dei lumi. Si noti anche nel medesimo passo si presenta la parola e la nozione di sogno, questo elemento così legato all'età e alla moralità barocca (rammentiamo il sogno di Don Rodrigo e le allucinazioni nei capitoli della peste) (p. 957)

«dovete vedere che fu tutto un sogno. Ora, pensate che per questo sogno, furon condannati più uomini ad una morte crudele...». Questo passo scomparirà ma non si che l'immagine del sogno, fantasticamente premente nell'intimo dell'autore, non ricompaia nella grande perorazione morale che sta al centro della introduzione, in una formula precisa, dove è introdotta la nozione del «legame»; come in «e come legata in un sogno perverso e affannoso».

Tema manzoniano (e della sua psicologia profonda) dei vincoli [Ecce Deus fortis – qui fregit vincula mortis]: cfr. il sogno di Rodrigo, l'«orribil calca / che mi preme» di *Adelchi*, «qua che giacque in forza altrui» di *La Resurrezione*; il male come costrizione di folla, impaccio nei movimenti, catene del peccato (le «angustie» dell'*Ognisanti*) cui si oppone l'emersione/erezione, il «Vigoroso» della *Resurrezione* ecc.

XIV. DOCUMENTO 15

Storia della critica letteraria. Seminario su La Colonna Infame. Prof. Franco Fortini, A.A. 1977-78.

<...> rompe³⁷ l'epicità della armoniosa e si mostra spezzato secondo i gerghi delle classi, le fratture sociali e culturali. La pluralità shakespeariana che non era stato possibile realizzare nell'endecasillabo dell'*Adelchi* e del *Carmagnola* è invece possibile nel montaggio dei documenti. La voce dello storico è quella della classe intellettuale borghese che si sta proponendo come classe egemone; ed è quindi la voce nella quale si equilibrano la razionalità e il pessimismo religioso. Ma tanto per giustificare quella come per testimoniare di questo, Manzoni ha bisogno di strappare al lettore ogni sicurezza, di imporgli anzi l'orrore e la pietà. Allora le parole dei torturati, le goffe argomentazioni dei giudici, la squallida veste del *latinorum*, gettata a coprire la nequizia e la ferocia, tutto questo deve avere il carattere di – come egli stesso, il Manzoni, ha detto – «incomunicabile», di insolubile; come apparvero sempre agli animi religiosi, il male e la sofferenza, le ingiuste sofferenze della storia, sono uno scandalo intollerabile di fronte al quale non resta che il salto nella fede oppure una delle due bestemmie «che son due deliri: negar la Provvidenza o accusarla». Questo male e questa sofferenza sono «dati», sono «documenti». Sono il silenzio degli italici sotto la violenza longobarda ma sono anche le urla del Piazza e del Mora. Manzoni parla la lingua del ceto borghese o meglio la lingua che vorrebbe quel ceto parlasse: ma la parla in presenza non di una Storia augusta ma di una storia miserabile. La Storia di quelli interrogatori si svolge sotto sfondo di una città cadaverica, imputridita dalla peste. La moralità che Manzoni esige dai suoi giudici egli la esige da gente che vive come a Birkenau o a Treblinka, fra i *vasa stercore humano plena*, il sangue e la sete, le allucinazioni, le delazioni, la paura.

³⁷ Il testo comincia così proseguendo evidentemente da un altro foglio non conservato.

XV. DOCUMENTO 16

Colonna Infame

L'opera si manifesta come una contraddizione tra la volontà di accusare una cecità e quella di esaltare una responsabilità. Non pare dubbio che il tema dominante sia quello dello sdegno e della pietà, quasi un dilatarsi della pupilla di fronte alla "orrenda vittoria dell'errore sulla verità e del furore potente contro l'innocenza disarmata". È il tema, come vedremo, anzi l'oggetto di una inclinazione profonda alla contemplazione dello strazio e della violenza come manifestazione del male; quello che era stato l'etimo tragico della giovinezza manzoniana. A sua volta questo tema dominante si scinde in due elementi: il primo è quello della denuncia dell'errore superstizioso, della ignoranza legata al tempo e alle passioni e s'accompagna alla persuasione che la ragione e il fondato sapere possano anzi debbano trionfare nel conflitto con il fanatismo e l'oscurità delle paure irrazionali; il secondo è quello dell'angoscia e della concatenazione fatale. La collera vendicatrice è del libro il momento civico e pedagogico; la pietà ne è il momento fantasmatico e musicale, la cadenza figurativa e formale.

Il Verri attaccava i criminalisti, da intellettuale contro altri intellettuali.

XVI. DOCUMENTO 17

LA STORIA DELLA COLONNA INFAME

Questo libro espone e commenta il processo che nel 1630 a Milano si concluse con la condanna capitale di alcuni sventurati, convinti di aver contribuito a diffondere la peste. Il fine immediato dell'opera non è quello di provare l'innocenza dei condannati o la perniciosa superstizione dei giudici di quei tempi ma di dimostrare che ai giudici avrebbero dovuto essere sufficienti i principi della morale naturale e di quella cristiana per evitare l'errore o limitarne le conseguenze. (cit.)

Un assunto di questa sorta già chiarisce la differenza fra l'intervento del Manzoni e quello degli autori dell'Illuminismo che, come il Voltaire, scrissero contro le credenze nei poteri occulti, nella stregoneria e contro le superstizioni o, come Beccaria, contro la pratica della tortura e la pena di morte. Per quegli autori era aberrante quanto era contro la ragione, lume comune a tutti gli uomini;³⁸

XVII. DOCUMENTO 18

Tutta la disputa per dimostrare la responsabilità individuale dei giudici non sarebbe così accanita se non celasse una oscura certezza della verità contraria. Manzoni vuole opporre agli illuministi, che vedono nelle istituzioni storiche l'origine della ingiustizia e del male la sua certezza di cristiano, che il male è

³⁸ Il testo si interrompe così a metà pagina.

nell'uomo e nel suo peccato; come gli economisti classici, che [ecc. verificare]; ma al di là del giusnaturalismo degli illuministi e delle loro prospettive illuministiche egli sperimenta un'altra concezione del male: quella che lo vede legato alla storia stessa degli uomini, all'irriformabile nodo di fatalità che è la società degli uomini, non come corpo di istituzioni ma come regno del Principe di questo mondo. Era l'affermazione di Adelchi: Non resta – che far torto o patirlo. La rivelazione di una tragicità irredimibile dell'esistenza, dalla quale si poteva sfuggire solo con il rifiuto del mondo o con l'impresa della sua trasformazione. Erano due esempi, l'uno posto al di là, l'altro al di qua della sua educazione di nazionalista illuminista: il primo era quello, carico di angoscia e di tragedia, dei Portorealisti e di Pascal; il secondo quello, carico di angoscia e di tragedia, dei Convenzionali e di Robespierre.

Critica e poesia 1925-1938

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1978-1979 è conservato presso l'AFF nella scatola XL, cartella 9.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

1. Programma: un foglio dattiloscritto con carta carbone solo sul recto.
- 2.I Lezioni introduttive di teoria letteraria, prima lezione: quattro fogli dattiloscritti con correzioni e aggiunte dattiloscritte e manoscritte numerati a penna a partire dal secondo da 2 a 4. Il testo è anticipato da alcune pagine degli zibaldoni (AFF, 35, pp. 2 e seg.), rispetto al quale tuttavia presenta molte modifiche e varianti.
- 3.II Lezioni introduttive di teoria letteraria, seconda lezione: un foglio dattiloscritto con correzioni e aggiunte dattiloscritte e manoscritte, numerato a penna col numero 5 facendo seguito alla numerazione del documento precedente.
- 4.III Lezione: quattro fogli dattiloscritti con aggiunte e correzioni dattiloscritte e manoscritte; i fogli presentano una doppia numerazione, una dattiloscritta che parte da secondo da 2 a 4, e una a penna presente su tutti i fogli da 12 a 15. Il testo è anticipato da alcune pagine degli zibaldoni (AFF, 35, pp. 18 e seg.), rispetto al quale tuttavia presenta molte modifiche e varianti.
- 5.IV Appunti: un foglio dattiloscritto.
- 6.V Appunti: due fogli manoscritti segnati rispettivamente con le lettere a e c. Dunque si può supporre che manchi un foglio. Il secondo foglio riporta accanto alla lettera anche il numero 18. Possibile relazione con il documento 11 della cartella 8.

Franco Fortini

Lorenzo Tommasini, Scuola Normale of Pisa, Italy, lorenzo.tommasini@sns.it, 0000-0003-0328-8380

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Franco Fortini, *Corsi universitari*, edited by Lorenzo Tommasini, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0202-2, DOI 10.36253/979-12-215-0202-2

- 7.VI Appunti: un foglio manoscritto.
 8. Introduzione alla teoria della letteratura: sedici fogli stampati da pc e dunque probabilmente posteriori al corso.

I. DOCUMENTO 2

UNIVERSITÀ DI SIENA. FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA. DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE. ANNO ACCADEMICO 1978/1979. CORSO PROPEDEUTICO. LEZIONI INTRODUTTIVE DI TEORIA LETTERARIA.

PROF. FRANCO FORTINI.

PRIMA LEZIONE

Il motivo primo di queste lezioni è che gli studenti iscritti al primo anno di una facoltà di lettere non sanno quale tipo di insegnamento sia per essere imparato e quali prestazioni intellettuali siano per essere loro richieste. Bisognerebbe sapere, certo, quel che ognuno di essi si è ripromesso per integrare o superare tale loro richiesta. Non per dar quel che chiedono se chiedono troppo (la conoscenza di se stesso e del mondo) o troppo poco (un posto di supplente). Non possiamo tuttavia saperlo ma solo presumerlo¹. Si cerca allora equi di dare una informazione elementare (a) su quel che si intende per letteratura (b) sulle funzioni di questo termine nelle istituzioni universitarie.

Nelle pagine introduttive dei manuali e antologie della scuola secondaria oppure in quella parte delle lezioni di filosofia, nei licei, dove si parla di estetica, si trovano già alcuni cenni teorici sulla letteratura. Le nostre presenti lezioni vogliono in parte ripetere quel che si può leggere in quei manuali e in parte fornire delle indicazioni perché lo studente possa orientarsi fra i modi diversi di considerare quell'insieme di testi, di ricerche e di esperienze che hanno a che fare con la letteratura nell'ambito universitario e quindi di rendersi conto delle differenze di tendenza e di indirizzo, di visione delle cose e del mondo, che esistono fra i docenti di discipline affini e fra gli specialisti del sapere cui si avvicina. È molto grande la tentazione di avvicinare questi argomenti per una via trasversa o obliqua. Di seguire la strada affascinante che permette di vedere nello stesso tempo l'esperienza viva di chi parla e l'oggetto del discorso. Chi ha trascorso una buona parte della propria esistenza in conversazione con le questioni letterarie non è mai sazio di tracciare nuovi sentieri dai quali contemplare e far contemplare, da nuovi punti di vista, un paesaggio che egli trova sempre straordinario. Cre-

¹ Questa è una deficienza del nostro ordinamento. Sarebbe necessaria una informazione adeguata rivolta agli studenti ma anche una informazione attendibile sulle attese degli studenti, pur non dimenticando che l'insegnamento non è mai quel "mercato perfetto" che esiste solo negli schemi degli economisti liberali, in quanto quel che la docenza offre è (se la sua funzione didattico-pedagogica è autentica) proprio l'*adattamento* della domanda all'offerta e, al tempo stesso, i discenti propongono sempre nuova domanda, tentando così di adattare l'offerta di sapere ad una nuova domanda sempre mutevole. {n.d.F.}

do invece che – almeno in questa sede – si debba evitare l’incanto saggistico. Credo fermamente che vi si debbano fornire affermazioni disadorne e persino autoritarie ossia non dimostrate. Non c’è nulla di più autoritario di una carta geografica o di una pianta di città. Sono fatte di simboli. Gli studenti sono invitati a credere sulla parola che dietro ogni affermazione che stiamo per pronunciare in materia di teoria della letteratura stanno almeno cento affermazioni diverse o contrarie. Noi vogliamo assumere la frontalità perentoria del dizionario, del repertorio, dell’elenco del telefono. Ogni volta che avvertirà qualcosa di più gradevole lo studente dovrà stare in guardia: il docente sta uscendo dal suo programma e forse dai suoi doveri.

Non darò nessuna indicazione bibliografica. Mi limiterò a fornire, di volta in volta, i dati degli scritti che m’avvenga di rammentare. Nel corso degli ultimi vent’anni, rispetto al ventennio antecedente e di cui ho esperienza personale, il numero delle opere che si propongono di rispondere agli interrogativi posti dalla letteratura è divenuto grandissimo. Ne sono ingombrati il mercato librario delle scuole secondarie e delle università, in Italia e fuori d’Italia. Gli insegnanti sono sollecitati a porsi sempre e di nuovo quegli interrogativi, ad informarsi delle novità nei metodi critici – anche se si tratta di novità che hanno invero quaranta o sessant’anni – e quindi trasferiscono sugli studenti la terminologia intimidatoria che hanno dovuto subire, frappongono schemi e diaframmi di ogni specie fra i testi e il loro uso e finiscono col sostituire quasi completamente ai testi letterari la chiacchiera critica. Tutti sappiamo che è normale incontrare uno studente di liceo che ha letto i saggi danteschi di G. Contini ma non la *Divina Commedia*. Accade d’altra parte di leggere molte proteste contro questo eccesso culturalistico e per una partecipazione più immediata, anzi di un accesso più diretto, alla “cosa letteraria”. Anche queste proteste vanno accolte con prudenza: nulla, come vedremo, è meno diretto dell’accesso ad un testo letterario. Nella nostra esposizione dovremo dunque far riferimento a questi due poli estremi: quello che tende a sostituire il discorso di tipo metodologico o critico al discorso del testo letterario e quello che, naturalmente senza riuscirvi, vorrebbe che a parlare fosse solo la voce dell’oggetto letterario.

Uno studio pubblicato nel 1962 a cura del gruppo di ricerche sociologiche della Università di Bordeaux, diretto da Robert Escarpit, analizza le possibili definizioni del termine “letteratura” e ne fornisce ben 21 accezioni diverse. *Litteratura*, in latino *litteratura* (Quintiliano, nelle sue *Institutiones Oratoriae*) viene da *littera*, in greco “gramma”, che significa lettera dell’alfabeto, da cui *grammatiche*. La parola ha dunque una connessione con i caratteri, scritti o stampati. Nel Quattrocento, *litterato* ha ancora il significato di alfabeto, di chi sa leggere e scrivere. Nel nostro Trecento, *litterato* aveva il senso di uomo di sapere e di scienza e anche quello di “scritto con lettere”, si parlava di “marmo letterato”. Col Rinascimento, il termine assume, in tutte le lingue europee, un significato prossimo a quello di *cultura*. Fra il Sei e l’Ottocento, *litteratura* indicava una specializzazione, una attività e una pratica; quella specializzazione non tanto consisteva nel produrre alcunché di scritto e stampato (ossia ciò che oggi chiamiamo “pro-

duzione letteraria”) quanto uno specifico livello di preparazione culturale cui corrispondeva una qualificazione sociale o di classe. È a questa qualificazione e collocazione storica e sociologica che pensa Gramsci quando vede nei “letterati” dei secoli passati gli “intellettuali organici delle classi dirigenti” in Italia; ossia la prosecuzione dei *clerici* del mondo medievale (“cherci / e litterati”, scrive Dante, *Inf.* XV, 106-107). Questa accezione di “letterato” è quella che più si avvicina a quella equivalente della Cina antica, dove però i mandarini esercitavano un potere funzionariale, burocrati di uno stato non feudale né teocratico. (A proposito dell’importanza delle indagini storiche sulla collocazione sociale della mansione letteraria, lo studente potrà leggere con profitto il saggio di Carlo Dionisotti *Chierici e laici*, pubblicato nel 1960 e ora nel volume *Geografia e storia della letteratura italiana*: significa pur qualcosa che su cento autori della prima metà del Cinquecento, la metà fossero cardinali, vescovi, frati, preti e beneficiari ecclesiastici). [voce letteratura Einaudi]²

La nozione di letteratura, come oggetto di conoscenze specifiche, comprendeva anzitutto i testi degli autori latini e greci e – non senza discussioni durate dall’età umanistica al Settecento – specifici canoni di autori e di opere scritte nelle lingue moderne. Tuttavia nel Settecento era ancora possibile escludere dalla “letteratura” le opere teatrali dei due secoli precedenti, il romanzo e in genere quella che noi chiamiamo “letteratura di intrattenimento”. Perché si abbia il passaggio all’idea di letteratura che è stata dominante nel secolo scorso e nel nostro almeno fin verso la sua metà – e che oggi è, come diremo, contestata e in parte rifiutata – si è dovuto compiere lo sviluppo egemonico della borghesia e dei suoi intellettuali, soprattutto in Francia, in Gran Bretagna e nei centri degli altri paesi. Detto in modo impreciso ma nel complesso esatto, l’idea di letteratura che ha dominato la cultura europea per quasi duecento anni è strettamente connessa con le concezioni romantiche. Ancora fin verso gli ultimi decenni del Settecento l’insieme delle opere scritte considerate nel loro aspetto estetico ossia di valore-bellezza, erano preferibilmente chiamate “poesia” oppure opere di “eloquenza” e ancora all’inizio dell’Ottocento talune cattedre di letteratura erano dette cattedre di eloquenza. Ma la promozione, compiuta proprio dalla borghesia e dal nesso fra Illuminismo e nascente Romanticismo, finisce con unire in un’unica categoria quel che prima era separato e, come scrive Escarpit, “col promuovere i generi volgari, non solo del romanzo ma di tutti i generi di prosa nati dal giornalismo e dal teatro”. A questa categoria si dà il nome di *letteratura*. È l’accezione 12^a dell’elenco dell’Escarpit, che cita i *Briefe die neueste Literatur betreffend* ossia le *Lettere concernenti la più recente letteratura* di Lessing, rivista fondata nel 1759. Quarantacinque anni più tardi Mme de Stael oppone l’arte dello scrivere alle altre arti col titolo di una sua opera *De la littérature* (1800); nel 1825 Goethe parla di “letteratura mondiale” in aggiunta o in opposizione a

² Il riferimento è alla voce *Letteratura* dell’Enciclopedia Einaudi scritta da Fortini e poi raccolta in *Nuovi saggi italiani* (Garzanti, Milano 1987) che presenta vari concetti e frasi in comune con quanto qui esposto.

quelle “nazionali” dei romantici, *Weltliteratur*. Questa accezione è rimasta viva fino ad oggi, soprattutto quando si parla di storia della letteratura ossia dei fatti letterari come fenomeno storico distinto oppure (Escarpit) in metonimia, quando si parla di “manuali di letteratura”. Notiamo qui che nel linguaggio accademico tedesco *Literatur* sta a significare *bibliografia* su di un dato argomento. Nei libri tedeschi si trova frequentemente *Literaturverzeichnis* nel senso di “indice bibliografico” o “bibliografia”. L’espressione esiste anche in francese, per indicare gli scritti su di un argomento: *Littérature médicale*. È interessante notare che è questa area tanto larga da includere pressoché qualsiasi forma di scritture, artistiche, ideologiche, filosofiche, insomma, in senso ampio, culturali, ad essere viva nel linguaggio della socialdemocrazia tedesca o russa e a suggerire il titolo ad un articolo di Lenin, del 1905 (*L’organizzazione del partito e la letteratura di partito*) che ha suscitato un mezzo secolo di polemiche.

Con la nozione romantico-borghese di “letteratura” tende a diminuire la rilevanza del momento pedagogico e conoscitivo delle scritture a favore di quello del genio, del gusto, della sensibilità della fantasia. La posizione sociale dell’uomo di lettere si sottrae definitivamente alla influenza delle organizzazioni ecclesiastiche, si sottrae anche al controllo dei sovrani (ricordiamo l’opera alfieriana *Del Principe e delle Lettere*. Il “letterato” è divenuto lo “scrittore” e lo “scrittore” si confonde con l’“intellettuale” e qui basti per tutti il nome di Diderot. La letteratura è, dalla Rivoluzione Francese al 1848 e al 1871, ogni forma di scrittura che si rivolge al pubblico tramite l’editoria, i periodici e il mercato librario [negli ottanta anni che vanno dalla Bastiglia alla Comune. Per altri ottant’anni fino agli anni Cinquanta del nostro secolo prevale il senso negativo].

In corrispondenza con questa estensione, la parola “poesia” è venuta restringendo la propria area ma anche specializzandola. Non solo poesia si contrappone a prosa, come verso a *oratio soluta* e come lirica a narrativa e a drammatica; ma sta ad indicare una specifica qualità, elevatezza, valore.

Ebbene, nel corso del secondo secolo di egemonia borghese – ma invero anche prima, secondo la legge interna della cultura borghese, che è di produrre entro di sé la propria antitesi – noi possiamo scorgere che cresce e si diffonde una antipatia ed insofferenza per l’accezione allargata di “letteratura” o meglio per i suoi rappresentanti e per la produzione che la fonda. Proprio l’editoria, la stampa periodica, il giornalismo, il mercato librario ossia gli strumenti del mercato borghese che pongono sul medesimo piano Orazio e Stendhal, Shakespeare e Eugenio Sue, discreditano la funzione letteraria e la parola medesima.

Letteratura viene ad equivalere a insincerità, finzione, ornato, fatuità. È ben noto l’ultimo verso di una poesia dal titolo *Arte poetica*, di Paul Verlaine, che è del 1874, dove si consiglia al poeta di scrivere versi avventurosi “schiusi al vento fresco del mattino” perché “tutto il resto è letteratura”. Di quella che Montale, in *Ossi di seppia* chiamava “lamentosa letteratura”, rimane in vista, tuttavia, al di là dei peggiorativi. In quale dei significati del passato? In pratica in quello di “*insieme della produzione letteraria*” e in quello di “*conoscenza razionale dei fatti letterari*” e quindi di “*disciplina universitaria che studia i fatti letterari in quanto fenomeno storico distinto*”.

È facile vedere che, dopo il primo, gli altri significati implicano l'uso dell'aggettivo *letterario*. Il problema è quindi quello di sapere che cosa sia quello specifico elemento che fa di un fatto linguistico un fatto letterario. Che cosa, insomma, sia la *letterarietà*; questo è un problema del quale parleremo in seguito. Basti ora far notare come la sopravvivenza della nozione di letteratura sia dovuta all'*aspetto sociale e storico* di quei fatti linguistici che chiamiamo, appunto, letterari. Ora sappiamo che da vari punti dell'orizzonte culturale contemporaneo e da quasi mezzo secolo – soprattutto con gli studi linguistici – c'è stata una forte tendenza a diminuire l'importanza dell'aspetto sociale e storico. Questo spiega perché presso molti ricercatori e scuole la parola "poesia" abbia riacquisito gran parte dei territori perduti e quella che noi chiamiamo "teoria della letteratura" sia chiamata oggi e sempre più spesso "Poetica", con un nome millenario che risale ad Aristotele.

Nel proseguo dei nostri ragionamenti impiegheremo tuttavia "letteratura" come insieme di una produzione letteraria, sempre lasciando da definire la letterarietà; impiegheremo "poesia" per indicare soprattutto, se non esclusivamente, quelle produzioni che assumono la forma della versificazione o nelle quali l'elemento ritmico-metrico appare particolarmente evidente; chiameremo "teoria della letteratura" lo studio delle condizioni che determinano il costituirsi di ciò che diciamo "letteratura"; e chiameremo "poetica" ora le idee che gli autori si fanno di quel che secondo loro debba essere la letteratura ora le idee dominanti, in un periodo e in una società determinati, di ciò che la letteratura ed arte debbano essere per costituire valore. In questo senso la poetica ha a che fare con quella parte della riflessione filosofica che si chiama Estetica.

II. DOCUMENTO 3

Seconda lezione

Fino a pochissimo tempo fa e per tutto il decennio 1963/1973 la polemica sulla metodologia e i principi con i quali avvicinare le realtà letterarie vedeva da una parte le posizioni storiciste, sociologiche, marxiste e dall'altra quelle anti-storiciste dei formalisti e degli strutturalisti. Questo scontro ripeteva uno simile che si era svolto in Francia qualche anno prima, ripresa e sviluppo della grande avventura dei formalisti russi degli anni Venti, delle ricerche della cosiddetta scuola di Praga fra il Venti e il Trenta e di una scuola di critici americani, i *New Critics*. Le ragioni del contendere si vedono oggi nitidamente, oggi che l'una e l'altra posizione hanno perduto la loro rigidità iniziale. Noi siamo interessati a queste vicende perché esse si riflettono sulla vita delle facoltà di lettere e sulla didattica. Due anni fa è comparso, nelle edizioni Paravia, un volume destinato agli studenti delle scuole secondarie ma anche agli universitari (*La pratica della scrittura*, di P.M. Bertinetto e C. Ossola, Paravia, Torino 1976) che, con vivace estremismo, espone le tesi formalistiche e strutturaliste. È opportuno leggere insieme qualche passo della introduzione, per cogliere quanto di vero c'è nella descrizione di uno stato di fatto della nostra scuola.

*

punto storicista: punto di vista di chi sottolinea la presenza preminente del *mutamento* nei valori, nelle concezioni del mondo e, più in genere in tutti gli aspetti della realtà, umana e naturale, e questo mutamento fa coincidere con la storia. Lo storicismo può essere idealistico (Hegel) e vedere nella storia il dispiegamento dialettico della Spirito (o, come afferma Croce, della libertà) – e allora meglio si direbbe Filosofia della Storia; può essere materialistico e vedere nella storia umana il conflitto fra modi di produzione della vita e rapporti di produzione. Mentre il relativismo storico è un'altra forma di "storicismo" e tende tanto ad eliminare ogni finalismo quanto...

III. DOCUMENTO 4

CORSO PROPEDEUTICO DI TEORIA E METODOLOGIA LETTERARIA. STORIA DELLA CRITICA I. ANNO ACCADEMICO 1978/1979. PROF. FRANCO FORTINI. FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA. UNIVERSITÀ DI SIENA.

Le istituzioni letterarie

Ricordiamo che la moderna linguistica afferma l'esistenza di una funzione del linguaggio che è chiamata funzione [cfr. Briosi] poetica. La presenza di tale funzione in posizione dominante qualificerebbe un dato testo come poetico o prevalentemente poetico. Ma quando si considera la difficoltà di distinguere fra funzione poetica e le altre funzioni del linguaggio, ci si avvede che la categoria del "letterario" interviene utilmente. Afferma G. Genette che bisognerebbe usare "poetico" solo in riferimento a proprietà intrinseche del testo, reperibili mediante analisi della sua interna organizzazione; mentre "letterario" sarebbe qualifica o attribuzione data a determinati prodotti dall'esterno, secondo canoni variabili. Ma si può osservare che anche i criteri di analisi della interna organizzazione del testo sono esterni e variabili. È forse opportuno considerare che ciascun elemento di un testo è bifronte, per un verso guarda alla propria identità e al proprio genere prossimo, per un altro alle proprie contiguità, quindi al proprio contesto ed extratesto.

Quando nella poesia *L'ora nostra* di U. Saba si rileva che gli ultimi quattordici versi (su 23) si chiudono o su di una "a" tronca o su di una rima la cui penultima vocale accentata è "a" e nella quale, cinque volte su dieci, anche l'ultima vocale è una "a", non sembra improbabile che questa insistita omofonia pertenga alla interna organizzazione del testo, possa essere messa in relazione, per esempio, con altre omofonie vocaliche o consonantiche, con gli accenti interni degli endecasillabi ecc. E questi elementi, in questo senso, guardano all'interno del testo, giuocano entro il suo organismo. Ma nello stesso tempo, i valori psicologici che la nostra lingua e la nostra tradizione culturale attribuiscono alla più aperta delle vocali, alle parole tronche, e alle omofonie; e il fatto che le parole in rima

siano “campagna / montagna / accompagna, mare / camminare, alta / salta” ecc. ossia contengano elementi essenziali del paesaggio triestino; e persino che la “città” sia fatta rimare con “unità”, che, vedi caso è anche il nome della piazza che a Trieste collega al mare i maggiori edifici, tutto questo richiede nessi che portano fuori del testo verso altri testi di Saba o verso le nostre conoscenze non collegate al testo. Possiamo chiamare, con Genette, “poetiche” le prime e “letterarie” le seconde? Ma è più prudente conservare a “poetico” (opposto a prosastico) il carattere di “attinente a quanto ha forma prosodica e metrica” oppure il senso di valore positivo, di qualità (dove poetico si oppone a impoetico).

Ma queste non sono soltanto questioni terminologiche. Empiricamente, noi constatiamo che nella nostra società culturale e nelle società culturali a noi prossime un certo tipo di attività linguistica viene avvertito come diverso e distinto da certe altre; con un termine collettivo i fatti linguistici di quel certo tipo, generalmente scritti, sono chiamati letteratura; mentre i discorsi che vengono fatti a proposito di quelli hanno nome di critica, interpretazione, commento, traduzione, o, con parola più esatta, “metaletteratura”. Gli scopi dei fatti linguistici che nella nostra società sono chiamati letteratura sono difficilmente definibili: ma uno fra i principali e più manifesti, è quello di descrivere e riferire esperienze, tanto nella loro dimensione personale quanto in quella sociale e, così facendo, di acquisire e diffondere conoscenza. Si potrebbe subito obiettare che questa definizione implica la possibilità che vengano comprese anche esperienze di tipo scientifico. Ebbene questo sta a confermare che la “letterarietà” non è una qualità specifica di certi testi, al di fuori di un certo repertorio di procedimenti, continuamente in trasformazione. Questo repertorio di procedimenti può essere chiamato, per un tempo ed una società data, corpo delle istituzioni letterarie. Ogni società dispone di segni che tecnicamente si chiamano il “codice di cambiamento di codice”³ con i quali informa l’utente che se vuole decodificare un dato messaggio deve impiegare un codice diverso da quello che impiegava per un messaggio precedente. Un esempio è quello delle “sigle” televisive. Lo spettatore è invitato a leggere diversamente una sequenza televisiva se questa è preceduta o accompagnata da segni che la assegnano al telegiornale, alla inchiesta o allo sceneggiato ecc. Nel codice di cambiamento di codice sono comprese le vesti tipografiche, le collezioni, le illustrazioni. Questi segni hanno costantemente accompagnato la parola e la comunicazione, a partire dalla distinzione, nota agli studiosi delle culture, fra “sacro” e “profano”. Date espressioni verbali sono, presso molte civiltà antiche e moderne, possibili solo in una situazione convenzionale, cerimoniale o liturgica. E anche oggi, la convenzionalità (come è manifesto nel cosiddetto teatro d’avanguardia) è elemento essenziale per comunicare, anzi per comunicare la differenza fra più livelli di comunicazione. La frase “Il rapido per Torino parte alle 22.15” assume evidentemente significati

³ Il codice di cambiamento di codice era già stato trattato nel corso del 1977-1978 nel documento 9 in termini simili a quelli qui presenti.

assai diversi se si trova in un orario ferroviario, se è detta da un personaggio di una commedia, se è in un racconto, se è verso di una poesia, eccetera⁴.

Ebbene oltre al codice di cambiamento di codice esiste il codice degli istituti letterari. Tali istituti sono: (a) il linguaggio letterario (b) le scritture letterarie (c) la metrica (d) la retorica (e) i generi.

Quando parliamo di linguaggio letterario non intendiamo, ancora una volta, alludere alla funzione poetica del linguaggio; ma a quell'insieme di elementi linguistici (lessicali, sintattici) che di per sé – in una società e cultura data – si pongono come diversi, come altro, dagli elementi linguistici della lingua di comunicazione.

Queste differenze non consistono nella presenza o nella assenza di “allitterazioni, soluzioni ritmiche, troppi, parallelismi” (M. Corti) e, possiamo aggiungere, di arcaismi ecc. Tutto questo può trovarsi tanto nel discorso comunicativo corrente quanto in quello letterario. Ma nel fatto che la coscienza del parlante (come quella dello scrivente e dello scrittore) avverte la differenza fra i due livelli. “In Italia la lingua della vita reale, investibile nella prassi comunicativa, è di nascita recente, mentre quella letteraria, dalla eccezionale longevità, si è costituita attraverso i secoli (...) Un caso limite è offerto dalla clamorosa resistenza (...) di un ideale (...) di lingua letteraria toscana (...) La stabilità e forza d'inerzia del sistema letterario varia da istituto a istituto: la codificazione della lingua poetica, si sa, è stata ben più tenace e rigorosa di quella della prosa; e la poesia del genere lirico ha battuto di molte misure ogni altro tipo (...) Solo nell'Ottocento è sorta la coscienza della necessità di trasferire la lingua letteraria ad un livello comunicativo frequentabile da una vasta realtà sociale e non da un pubblico elitario (...) (M. Corti). Non dimentichiamo che parole come “*Pura siccome un angelo / Iddio mi diè una figlia; / Se Alfredo niega riedere / In seno alla famiglia, / Lamato e amante giovane, / Cui sposa andar dovea, / Or si ricusa al vincolo / Che lieti ne rendea... / Deh, non mutate in triboli / Le rose dell'amor.*” (F.M. Piave, *La Traviata*, atto II, sc. V) sono state musicate (1853) solo 125 anni or sono e per cent'anni cantate (e intese) dalle masse popolari come oggi i testi dei cantautori. *Niega, riedere, triboli* ma soprattutto l'uso di “*siccome*”, “*cui sposa*”, “*ne rendea*”, discendono dal linguaggio lirico e melodrammatico della seconda metà del Cinquecento.

A livello lessicale, il linguaggio letterario, in Italia, può comportare arcaismi, dialettismi, ironie, volgarismi; ma (Di Girolamo) ciò non è sufficiente a classi-

⁴ «Nella cultura di massa appaiono regolarmente i fenomeni di omogeneizzazione del contenuto dei messaggi comunicati. Se pubblichiamo *Santuario* di W. Faulkner in una serie di romanzi polizieschi, in una serie accompagnata da un marchio particolare e messa in vendita in modo che tutti i titoli siano affiancati sul medesimo scaffale, un dato lettore potrà leggere *Santuario* come romanzo poliziesco. Potrà decodificarlo sotto l'influsso della situazione di “inclusione in una serie”» [St. Żólkiewski]. {n.d.F.}

ficare un testo come letterario; né basta definirlo come “scarto” o “deviazione” rispetto a una lingua standard, come volevano i Formalisti Russi.

Noi possiamo solo dire che il linguaggio letterario è quello che viene partecipato come fornito di caratteristiche in vario senso positive, collegate con il sacro, con il potere, con la festa; il canto, la cerimonia, la celebrazione, lo spettacolo; ciò che implica rituale, e, in origine, magia; tutto quel che implica il potere delle parole. E, nella nostra società fundamentalmente desacralizzata, il linguaggio letterario è quello che è accompagnato o preceduto da un segno che indica, appunto, appartenenza alla letterarietà come ciò che, nella nostra società, ha attinenza con un dato livello di consumi culturali e quindi denota un ceto di detentori di un specifico grado di sapere-potere.

In questo senso, una definizione del linguaggio letterario si confonde con la definizione di letteratura e ne implica tutte le insufficienze. Possiamo solo dire, ora, che gli altri istituti letterari sono invero solo specificazioni di questo primo, aspetti insomma del linguaggio letterario. Prendiamo ad esempio le “scritture”. In genere questo termine viene usato come equivalente a “stile”, solo che circa 25 anni or sono R. Barthes (1953) ha voluto introdurre una differenza fra le due nozioni. Noi conserveremo (con M. Corti) al termine scrittura il significato di “sistema formale che organizza la lingua letteraria”, secondo modelli – storicamente costituiti in ogni singola società, epoca, ecc. – prescrittivi, che si fondano anche sulle convenzioni retoriche, metriche e sui generi. Sappiamo che nelle letterature classiche e medievali europee si voleva corrispondesse ad un dato genere un dato “stile”, con specifiche caratteristiche (“stile” alto, dimesso, sublime eccetera). Con metafora tratta dalla musica, potremmo parlare anche di “registri”. Nel linguaggio corrente si intende come “stile”, il modo individuale di scrittura ossia l’insieme delle costanti, conscie o inconscie⁵, di un dato autore; e in questo senso la “stilistica” e la “stilcritica” (L. Spitzer) sono le forme di indagine filologica e critica che studiano gli “stili”. Altra cosa sono gli “stili” nella accezione medioevale del termine e altra ancora quella che, come abbiamo detto, può essere chiamata “scrittura” o “registro”.

La lingua letteraria e i registri di scrittura o scritture conducono a quegli istituti che possono essere detti “articolazioni melodiche della lingua letteraria”. In senso linguistico, la melodia indica le variazioni musicali della parola nella frase, le variazioni di altezza dei toni, i cosiddetti “fatti di intonazione”. I fatti di intonazione e gli accenti vanno considerati elementi prosodici. Tradizionalmente la prosodia è lo studio delle regole metriche. Mentre il ritmo è una cadenza e quindi una ripetizione (nel nostro caso, di accenti o di intonazioni), il metro è (Pazzaglia) “la figura ritmica specifica della poesia”. Ma, poi che in questa materia la confusione terminologica è grandissima, riportiamo qui (in modo “autoritario”) alcune definizioni che si trovano (P.M. Bertinetto) in apertura del primo saggio sul n. 1 della pubblicazione “Metrica” (1978):

⁵ Sic.

METRICA: disciplina che studia la teoria generale dei sistemi di versificazione, cioè dei principi su cui può fondarsi il metro (...)

PROSODIA: studio dei fenomeni linguistici comunemente definiti “prosodici” o “soprasegmentali” (soprattutto tono, quantità, accento, sillaba, ecc.)

* Per dare un esempio. *Silvia, rimembri ancora*, con quel che segue e *Tu non ricordi la casa dei doganieri* ecc. (Montale) differiscono, fra l’altro, perché l’arcaismo di “rimembri” (e, a rigore, il metro settenario del verso) si pongono come connotazioni di “letterario” non immediatamente presenti invece nell’*incipit* montaliano; ma, mentre hanno in comune il genere – che diciamo di poesia lirica – obbediscono ad un analogo “registro”, che è quello dell’appellativo e vocativo (“Silvia”, “tu”) a persona assente supposta presente, col verbo all’indicativo presente, un “registro” o “stile” o modello di “scrittura” che è ovviamente diverso non solo da *Canto l’armi pietose e ’l capitano* o da *Carla entrò* (inizio di *Gli indifferenti* di Moravia) ma anche dal “registro” assertivo-didascalico di tanta poesia del nostro secolo. Altra cosa è invece lo “stile” personale dei due poeti che è uno schema consolidato da venticinque secoli almeno, da Saffo a Petrarca e a noi.

VERSIFICAZIONE: insieme dei procedimenti utilizzati nella costruzione del verso a tutti i suoi livelli (da quello fonico-timbrico, a quello metrico, ritmico, figurale, semantico ecc.)

VERSO: porzione di un testo regolata secondo le convenzioni del metro (...)

METRO: schema astratto di periodicità (ovvero regolazione numerica di ricorrenze) fondato su alcuni tratti prosodici che rivestono in ogni data lingua una funzione pertinente. Il metro consta dunque di un limitatissimo numero di elementi di base e di una serie di restrizioni, che impongono una precisa selezione e combinazione dei materiali linguistici.

RITMO: proprietà generale concernente l’organizzazione di unità discrete secondo criteri di ricorrenza e regolarità⁶ (...) (Per quanto è del rapporto ritmo-metro), il ritmo indica (a) la successione dei momenti forti e deboli nello schema metrico (b) la successione degli ictus nella scansione metrica (c) (...) Ritmo ha quindi un significato ampissimo ma normalmente lo si adopera come il susseguirsi delle cadenze forti (o ictus) che in ogni singola istanza attualizzano il disegno del metro.

La versificazione è uno degli elementi che più fortemente concorrono ad estraniare il discorso letterario da quello non letterario e per questo la presenza del metro separa un testo “poetico” da uno “impoetico” o “prosastico”, indipendentemente dal valore. Nel celebre e utile esempio mnemonico del *Trenta di conta novembre* noi vediamo che alcuni tratti prosodici – nel nostro caso gli accenti forti e le sillabe – si situano in una porzione di testo regolata secondo uno schema astratto di periodicità. Tale schema astratto prevede, nel nostro esempio, quattro frazioni di otto sillabe ciascuna, in ognuna delle quali la settima sillaba

⁶ Sic.

è accentata. Anche la prima lo è e la terza ecc. La ripartizione del testo è rafforzata dalla rima AA/BB, nonché dal fatto che nei primi due versi la terza sillaba è di parola tronca mentre nei due seguenti è di sillaba piana sicché la cesura è nei primi due introdotta dopo le prime tre sillabe (3+5) e nei secondi due dopo le prime quattro (4+4): Trénta dì / cònta-no/vèmbre // còn-a/pril / lùgl⁷ese/ttèmbre // Di-ven/tòtto / ve-n'ha / ùno // Tùtti-gl'/àltri /n'hàn trentùno">//.

In questo istituto letterario si scorge nitidamente che lo “straniamento” (così i formalisti russi hanno chiamato il processo col quale l'artista toglie ogni automaticità al linguaggio, dislocando l'espressione mediante determinati procedimenti) corrisponda anche ad una volontà di separazione, originariamente sacrale, dal profano (cfr. Orazio: “*Odi profanum vulgus... Carmina non prius audita... canto*”).

Questo ci conduce a due altri “luoghi” fondamentali dell'istituto letterario: la retorica come codice delle “figure” e la teoria dei “generi letterari”. Dall'antichità classica fino alla fine del Settecento è esistita la trattazione cui è stato dato il nome di Retorica. Essa si proponeva di insegnare come argomentare e persuadere e indurre l'ascoltatore all'assenso. Ma con i secoli si accentua la tendenza a fornire gli elementi che “letturaturizzano” il discorso e la retorica diventa la guida (anche scolastica) alla prosa d'arte come la Poetica (Aristotele, Orazio ecc.) alla composizione poetica e ai generi. Delle varie parti della retorica una (la *elocutio*) si occupava delle forme espressive e delle cosiddette “figure” nonché dei “traslati” o “tropi”. Noi non dobbiamo entrare qui nel ginepraio della classificazione; ma solo rammentare che esiste un manuale che fornisce tutti gli esempi greci e latini (Lausberg) e che nel nostro tempo si è concentrato su alcune “figure” fondamentali, come la metafora e la metonimia sia (Jakobson) vedendole in rapporto alla linguistica sia (Lacan) vedendo un rapporto fra queste “figure” del discorso diurno e quelle del “discorso onirico” con i suoi procedimenti, appunto, metaforici e metonimici.

IV. DOCUMENTO 5

Tornano le domande che da duecento anni si sono poste alla intelligenza con una insistenza rivelatrice. Dico da duecento anni ma dovrei dire soprattutto a partire dal pieno sviluppo del simbolismo nella figura delle tendenze letterarie ma meglio sarebbe dire dal nesso di decadentismo e avanguardia che si sviluppa in tutta Europa fra l'ultimo decennio dello scorso secolo e il primo del nostro.

Quale luogo occupa la letteratura nella presente società? Perché lo occupa? Che cosa significa partecipare di essa? Che cosa significa studiarla? E insegnarla?

C'è chi risponde, forse con eccessiva semplificazione, che la letteratura non è se non quel che una società determinata decide di chiamare così o è d'accordo di così designare. Mi pare vi sia una scorrevolezza logica. Questo relativismo non tiene conto, mi pare, che esso presuppone che a società diverse corrispondano non tanto idee diverse di letterarietà e di letteratura quanto idee di ogget-

⁷ Sic.

ti diversi. Come dire, esagerando e semplificando all'estremo, che la funzione A che nella nostra cultura e società è adempiuta dalla letteratura, nella società M o non esiste o è svolta da altro che in tutto o in parte esorbita dalla letteratura quale è intesa da noi; a segno che quelle cultura e società chiamano gli strumenti che adempiono ad una funzione tuttavia definibile come simile ad A con un nome non traducibile con "letteratura". In definitiva tutti questi confronti e distinzioni non sarebbero possibili se non avessimo noi, di fatto, un'idea di che cosa intendiamo quando diciamo "letteratura". Siamo insomma al punto di partenza: spiegare quali sono le aree nelle quali quella nozione vige, chi le abbia determinate, quale controllo sociale le definisca equivale a tentare la ricostruzione storica di tale nozione ed esporre il sistema di classificazione dei testi o prodotti che in quella nozione sono fatti rientrare. Ma allora la letteratura non è un oggetto misterioso più di quanto comporti qualsiasi definizione.

Vi sono delle comunicazioni fondate su segni verbali e prevalentemente scritti che fra questi contengono segni particolari di codice i quali consentono ai destinatari capaci di operare le selezioni richieste da quel codice. Questi segni possono essere dei più vari generi: la metricità o versificazione, la narratività, la struttura dialogica, la sospensione o diminuzione della portata pragmatica del messaggio a favore di elementi ludici. Perché entri in funzione il dispositivo "letteratura" non basta uno solo di questi elementi ma la convergenza di più d'uno. Una delle ragioni meno superficiali di sussistenza dei cosiddetti generi è proprio nella maggiore o minore incidenza e presenza di questi codici di letterarietà.

*

Un processo durato almeno tre secoli, dal Rinascimento e dalla Riforma e concluso nel primo ventennio del Novecento ha introdotto, sviluppato e veduto declinare un modello di letteratura prima assai diverso. In forme complesse e contraddittorie, il nodo di produzione industriale e la lotta della classe borghese per la propria egemonia ha creato un ceto di autori che destinavano le loro opere soprattutto ad un ceto o classe colta che si pone come ceto o classe dirigente. Il teatro e il romanzo divengono in questo periodo sinonimo di letteratura ma anche la saggistica e la storiografia, l'autobiografia e l'epistolografia, il giornalismo e⁸

V. DOCUMENTO 6⁹

Corso propedeutico di teoria delle letterature. Università di Siena. Facoltà di lettere e filosofia. A.A. 1978-79. Franco Fortini.

Sul punto di concludere le nostre lezioni, tornano – e si presentano diversamente – le domande che ci eravamo posti al momento di cominciare: che

⁸ Segue «la cosiddetta letteratura di i» cassato e poi il testo si interrompe.

⁹ Nella trascrizione si tralasciano alcune note ai margini.

cos'è e che posto occupa la letteratura nella società presente? Che cosa significa partecipare di essa? E che cosa significa studiarla? E insegnarla?

Abbiamo concluso che, nel fitto delle definizioni contraddittorie e contro il rifiuto di ogni definizione, possiamo intendere per Letteratura *l'insieme delle comunicazioni verbali e prevalentemente scritte alle quali, mediante un sistema di segni particolari, una società data conferisce un rango specifico ed un'area che definisce letterari; aggiungendo immediatamente che, nelle società dell'occidente umanistico e cristiano-borghese, tale rango e tale area è stata per lungo tempo associata con particolari ceti di produttori e consumatori di testi verbali, sì che il termine di letteratura, nel senso assunto soprattutto nel secolo XIX, viene oggi esteso anche a società e a culture che al corpo separato di quei testi conferivano altre funzioni, ad. es. di tipo liturgico, cerimoniale, sapienzario, scientifico ecc.*

Senza dubbio ogni testo contiene una dimensione interna, nella quale si tendono elementi significanti secondo modi e forme che corrispondono a distinte funzioni del linguaggio. E quindi, quando la funzione, che è stata detta «poetica» è prevalente (o dominante) siamo autorizzati a parlare della presenza della «letterarietà». Tuttavia il rapporto fra la specificità del testo e quanto, nella storia della società che lo ha prodotto e che lo riceve, ha costituito il codice della sua produzione, penetra ogni elemento significante e concorre ad una pluralità ininterrotta di significati. *Il questo senso, la letteratura è prodotto e consumo storico-sociale, produzione di oggetti simbolici in funzione ideologica.*

Il nostro tempo – che si definisce come quello di una fase particolare di «capitalismo imperiale»¹⁰ – ha indotto una alterazione molto rilevante nell'area e nel rango che un processo di quasi tre secoli (dal XVII ai primi secoli del XX) aveva stabilito come propri della letteratura. Mentre lo sviluppo storico di quell'area e funzione era stato di assorbire nella letteratura, cioè in sé, gran parte dell'ambito del sacro e dell'affettivo che erano stati della fede religiosa o della passione morale, il nostro tempo, portando a compimento un processo iniziato con le rivoluzioni borghesi-democratiche, ha sviluppato a due poli estremi e opposti *una letteratura come eccezione, come consumo di élites, avanguardia permanente e una letteratura di massa anzi di masse, industria della cultura con funzioni di corruzione ideologica e di oppio intellettuale; non senza sconti e rovesciamento di compiti fra questi due poli, fino alla dichiarata negazione della stessa categoria di letteratura, alla soppressione di ogni differenza; soppressione già proclamata mezzo secolo fa dai surrealisti francesi variamente confermata nei nostri anni dalle ideologie volte ad affermare l'identità profonda delle strutture dell'inconscio e di quelle del linguaggio. Oggi viviamo, nello stesso tempo, una negazione sempre più diffusa dei valori tradizionalmente associati all'idea di letteratura (espressione della soggettività creatrice, dunque dell'autore; funzione educativa e mediatrice di esperienza vitali; deposito di una tradizione culturale, ecc.) e una "lettera-*

¹⁰ Impieghiamo questo termine senza ulteriori semplificazioni per indicare il dominio delle due superpotenze e quindi distinguerlo dall'«imperialismo» della nota opera di Lenin, che è del 1917. {n.d.F.}

turizzazione” o “estetizzazione” diffusa, che sottrae parti sempre più ampie di quei discorsi che tradizionalmente si rifacevano ai codici del sapere scientifico, filosofico, politico o etico, alla loro verifica interna, in nome della *facies* letteraria (ossia di “scrittura”) che quei discorsi posseggono e che viene ad essere sempre più posta in evidenza.

una¹¹ aggiunta, non si propone una meta ma solo un ritorno. Questo procedimento tende a restituire alla letteratura la sua energia esistenziale, la sua capacità di fornire notizie decisive per la nostra vita, con una funzione non diversa da quella che, in altre età, era conferita alla parola delle Sacre Scritture. Anche in questo caso, la tendenza di cui stiamo parlando ha due aspetti: uno è quello di un vigoroso richiamo alla autenticità e dunque all’uso qui-e-ora dei testi letterari e della loro portata di “verità”; l’altro è quello di una loro utilizzazione meramente verbale o mistica o incantatoria. Nel primo caso si ha una prevaricazione sui testi, una indebita forzatura a far loro dire quel che meglio si troverebbe con testi scientifici, filosofici e simili. Essendo impossibile una lettura “ingenua” dei testi letterari, soprattutto di quelli del passato, ne viene un appiattimento e una falsificazione, quanto più si sopprime la dimensione storica dei testi per un loro consumo immediato, riproducendo così, sebbene contro ogni intenzione, la strumentalizzazione pratico-politica dei testi letterari che fu di recenti e terti periodi della storia delle rivoluzioni e delle controrivoluzioni. Lo stimolo, la spinta a questo uso della letteratura è giusto e legittimo; ma dobbiamo chiederci se chi pone domande esistenziali alla letteratura non stia sbagliando di interlocutore¹² e quindi se tutta una parte della “domanda” non dovrebbe essere indirizzata alla antropologia moderna, alla filosofia e, perché no, alla metafisica, alla teoria della religione e del mito. Cosa, quest’ultima, che è di fatto introdotta con la strumentazione di origine psicanalitica, tanto largamente quanto superficialmente diffusa. L’altro aspetto non ha bisogno di lungo commento: è quello, di livello culturale assai basso o confuso, che esprime lo sfaldamento, anzi che si compone delle cellule di sfaldamento della nostra cultura e società, vantate come unica autenticità eversiva.

¹¹ Il testo comincia così nella seconda pagina. Probabilmente manca una pagina.

¹² Un esempio fu offerto qualche anno fa dalla moda improvvisa ed impreveduta, fra i giovani del periodo successivo al 1968, per Leopardi. Sulla scorta di una interpretazione autorevole, che ne esaltava il pensiero ateo, materialista, di radicale coerente rifiuto di ogni illusione progressista, Leopardi divenne il simbolico portatore di posizioni intellettuali e morali che meglio avrebbero dovuto essere fruite nella storia del pensiero e della critica europei. Rimaneva infatti, assai ingombrante e non eliminabile, la presenza di Leopardi *poeta*. La “letteratura”, assorbita inizialmente dalla globale domanda di verità esistenziale posta dai giovani lettori, si vendicava con la enigmatica «dolcezza» dei *Canti*. A conclusione di quella fiammata, durata qualche anno, l’attenzione e la moda si sono spostati verso autori nei quali la dimensione letteraria fosse o meno visibile o mediata dalle traduzioni (*Nietzsche, ad esempio*). {n.d.F.}

Ma siccome questo processo di sfaldamento e di dissoluzione non è né marginale né immaginario, bensì realissimo; e siccome esso procede nello stesso tempo da una realtà sociale ed economica profonda¹³

VI. DOCUMENTO 7

La critica normativa può giovare¹⁴, per rendere efficaci i suoi decreti, del Sant'Uffizio, dei moschettieri del Re o della polizia di Ždanov; non è argomento sufficiente per illudere che quella descrittiva sia libera e democratica più di quanto non lo sia il mercato o la Borsa-Valori. Il paralogismo di quanti ritengono che il compito di chi insegna la letteratura sia di fornire soltanto gli strumenti per il discernimento e l'individuazione della letterarietà, sì che, fornito di quegli strumenti, il cittadino si dia a navigare "liberamente" nel mare delle biblioteche e della editoria, equivale a credere che sapere a memoria la Costituzione repubblicana preservi dalle maglie e dallo sfruttamento. La storia della critica è storia di combattimenti per far valere e difendere con autorità un canone e quindi anche dei modelli¹⁵

¹³ Il testo si interrompe così a metà pagina.

¹⁴ In interlinea è presente l'alternativa «essersi giovata».

¹⁵ Il testo si interrompe così a metà pagina.

ANNO ACCADEMICO 1979-1980

L'opera e la poetica di Torquato Tasso nella critica successiva al 1950

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1979-1980 è conservato presso l'AFF nella scatola XL, cartella 10.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

1. Programma e orario: due fogli fotocopiati con il programma e l'orario delle lezioni.
2. Orario delle lezioni: un foglio fotocopiato con l'orario delle lezioni.
- 3.I Prima lezione: quattro fogli manoscritti solo sul recto a penna nera con aggiunte e correzioni a penna nera e rossa, numerati in alto a destra con un pennarello da 1 a 4.
- 4.II Appunti: un foglio dattiloscritto solo sul recto con correzioni e aggiunte manoscritte a penna rossa, numerato in alto a destra con un pennarello con il numero 5.
- 5.III Appunti sulla vita del Tasso: due fogli dattiloscritti solo sul recto con correzioni e aggiunte manoscritte, numerati in alto a destra con un pennarello 6 e 7.
- 6.IV Lezione seconda e terza: undici fogli manoscritti solo sul recto con correzioni e aggiunte autografe, numerati in alto a destra con un pennarello da 8 a 18.
- 7.V Lezione undicesima: un foglio dattiloscritto con correzioni e aggiunte manoscritte e dattiloscritte, numerato in alto a destra con un pennarello con il numero 19.
8. Appunti: un foglio di appunti manoscritto solo sul recto numerato in alto a destra con un pennarello con il numero 20.

Franco Fortini

Lorenzo Tommasini, Scuola Normale of Pisa, Italy, lorenzo.tommasini@sns.it, 0000-0003-0328-8380

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Franco Fortini, *Corsi universitari*, edited by Lorenzo Tommasini, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0202-2, DOI 10.36253/979-12-215-0202-2

9. Appunti: un foglio dattiloscritto solo sul recto numerato in alto a destra con un pennarello con il numero 21.
10. Riassunti di Getto e Caretti: due fogli manoscritti sul recto numerati in alto a destra con un pennarello 22 e 23. Il primo foglio presenta una poesia cassata sul verso.
- 11.VI Appunti: quattro fogli dattiloscritti con correzioni e aggiunte manoscritte, numerati in alto a destra con un pennarello da 24 a 27.
12. Appunti: un foglio di appunti stampati da pc solo su un lato.
13. Fotocopie: ventisette fogli con fotocopie dei documenti da 3 a 11.
14. Fotocopie di un testo teatrale: *Torquato Tasso*, «abozzo inedito di Franco Fortini»; due fotocopie di fogli manoscritti. Il secondo in alto a destra è numerato con il numero due.

I. DOCUMENTO 3

[...] Credo che Vostra Signoria sia sanese; ed io son molto affezionato a cotesta nobilissima città, perché mi furono usare in lei molte cortesie quando di costà passai. [...]

Di Sant'Anna di Ferrara, li 10 di Luglio (1582)
T. Tasso a Orazio Lombardi

Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Cattedra di Storia della Critica Letteraria, anno accademico 1979-80. Prof. Franco Fortini.

Prima lezione

Il corso sul Tasso. 1. È opportuno informare dei motivi che ci hanno indotto a scegliere i due argomenti cui è dedicato il corso quest'anno: la recente critica all'opera del Tasso ed alcuni aspetti del problema della traduzione.

Si tratta di motivi soggettivi e di motivi oggettivi. Per questi ultimi non è necessario spendere molte parole: per più di trecento anni l'opera del Tasso è stata attivissima nella coscienza della cultura europea. Fin verso la fine dell'Ottocento un europeo che si volesse colto sapeva chi il Tasso era stato; e un italiano, almeno fino a cinquanta anni or sono doveva aver letto la Gerusalemme. Il critico e studioso torinese Marziano Guglielminetti ha scritto che la distruzione definitiva del mito del Tasso può leggersi nei versi di Guido Gozzano che hanno il titolo di *La signorina Felicita*), pubblicati nel 1909; dove la ragazza di campagna e il colto avvocato-poeta si incontrano in un polveroso solaio, dove l'autore dell'*Aminta* è riconoscibile in una vecchia stampa:

Tra i materassi logori e le ceste
v'erano stampe di persone egregie:
incoronato dalle fronde regie
vi era *Torquato nei giardini d'Este*.

«Avvocato, perché su queste teste
buffe si vede un ramo di ciliegio?»

Io risi, tanto che fermammo il passo,
e ridendo pensai questo pensiero:
Oimè! La Gloria! Un corridoio basso,
tre ceste, un canterano dell'Impero,
la brutta effigie incorniciata in nero
e sotto il nome di Torquato Tasso!

(G. Gozzano, *Poesie*, Torino 1973, pp. 139-140)

Non è difficile immaginare che la vecchia incisione risalisse a una sessantina d'anni prima cioè agli anni del diffuso gusto che aveva interpretato Tasso come il poeta della passione condannato alla pazzia dalle forze congiunte del potere civile e religioso. È dunque innegabile che il nostro secolo abbia guardato con grande distacco all'opera tassiana. E anche che la somma degli studi più importanti si concentra soprattutto negli anni Cinquanta, in parallelo all'interesse allora vivissimo per il Barocco e il Manierismo.

Il primo motivo oggettivo è dunque quello di porre lo studente di fronte ad un'opera che non si spiega senza l'intero svolgimento del Rinascimento, soprattutto di quello filosofico e magico, come senza quello culminato in Ariosto e nella grande arte veneta del Cinquecento; e che si incontra in ogni parte della cultura occidentale. Lo studente che legge il Tasso avrà ad un grado eminente una difficoltà da superare, che gli sarebbe certamente minore per autori o più antichi o più moderni di lui: la difficoltà di un linguaggio letterario fastoso e faticoso, fondato su convenzioni desuete e, in definitiva, su di una idea di letteratura e di bellezza che sembra quant'altre mai remota dai gusti del lettore, soprattutto se giovane, di oggi. Ma affrontare questa difficoltà significa anche impadronirsi di nozioni e di luoghi del sapere che si estendono assai prima come assai dopo il cinquantennio di vita del Tasso. Se con le *Rime* giovanili il Tasso presuppone la sterminata versificazione del suo secolo, con *Aminta* propone, dopo Sannazaro, un modello di favola boschereccia e pastorale che si continua sino a tutto il Settecento metastasiano (per non dire che il suo verso sembra presente perfino nella *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio); con gli endecasillabi del poema *Il mondo creato* sarà determinante per il verso del Monti e dunque per quello di Leopardi; e il teatro barocco, la musica barocca non poco sono anticipate nella tragedia del *Re Torrismondo*. Togliete Tasso dalle nostre culture e vi sarà impossibile intendere la nozione di Manierismo e comprendere le parole che stanno dietro i teleri del Tintoretto e le arie di Claudio Monteverdi; neanche i paradossi dell'Italia romantica vi saranno comprensibili, dalla parodia di un episodio della *Gerusalemme*, scritta da Alessandro Manzoni al capitolo contraddittorio e affascinante che gli dedicò, nella sua *Storia*, Francesco De Sanctis. In termini di preparazione all'insegnamento, insomma, lo studio del Tasso – quando implichi anche quanto lo eccede e circonda ad esempio, l'aristotelismo del secondo Cinquecento e lo sviluppo della teoria politica e la crisi intellettuale impersona-

ta da Tommaso Campanella – è una specola dalla quale si spazia per un ampio tratto di storia della letteratura e della cultura.

Per quanto è dei motivi soggettivi, essi si collegano alle vicende intellettuali della nostra età. E chi vi parla sa bene di rischiare l'autobiografia, così parlando. E tuttavia va detto che una lettura scolastica della *Liberata*, cinquant'anni fa, a Firenze, non era davvero ingenua. Non eravamo soltanto gli ironici figli dell'età di Gozzano, anche se ignoravamo che un secolo esatto prima del poeta della *Signorina Felicità*, cioè nel 1809, il ventiquattrenne Alessandro Manzoni si era permesso, in compagnia di Ermes Visconti, di parodiare in versi goliardici il sublime XVI della *Liberata*, il canto di Rinaldo e di Armida; onde aveva avuto origine una disputa pro e contro il Tasso, non senza un memorabile testo poetico di Carlo Porta, nel quale l'ombra medesima di Torquato appariva al poeta meneghino lamentando i maltrattamenti cui lo sottoponevano i giovani letterati di quel tempo.

Ridotta a cifra, la ragione della polemica simpatia per un'opera che, fra 1930 e 1940, ossia gli anni dell'Ermetismo fiorentino, avrebbe dovuto sembrare quant'altra mai remota, stava nella nostra resistenza alla immagine del poeta salubre e forte che nella retorica scolastica era soprattutto Ugo Foscolo e che nel gusto accademico, ossia crociano, di allora era, con Carducci, l'Ariosto. Era quella un'età, della storia di tutti e individuale, che male accettava la cosiddetta "armonia" e "ironia" ariostesca come trovava insopportabile la rotondità della prosa dei suoi celebratori di allora, fossero indifferentemente, grandi critici e studiosi come Benedetto Croce o letterati di buonincontro¹ come Antonio Baldini. Quel che allora ci attirava nel Tasso erano i suoi caratteri decadenti, erotici, eccessivi, prebarocchi, di cui abbonda la *Liberata*; ma anche quel punto di perfetta frollatura del fagiano che è *Aminta* e che sono le più famose delle *Rime*. Il gusto dei giovani ermetici fiorentini, sotto la doppia influenza anglo-italiana di Eliot e Montale e sotto quella di un'ala del Surrealismo francese, si avviava a leggere, interpretare, tradurre la poesia francese del Cinquecento, [quella della Pléiade, Ronsard, ad esempio (che Luzi traduceva allora), ma anche Maurice Scève, fra tanti altri, ossia un poeta allegorico ed ermetico] e cominciava a decifrare i metafisici inglesi mentre Ungaretti lavorava ai suoi quaranta sonetti tradotti da Shakespeare e si frequentavano i grandi lirici e mistici spagnoli, quasi coetanei del Tasso, come San Giovanni della Croce o Góngora (il primo nasce due anni prima di Torquato, il secondo diciassette anni più tardi). Tutto questo incrocia il Tasso, lo implica? Quando Carlo Bo pubblica (nel 1940, ma a conclusione di una esperienza durata vari anni), una sua antologia di poeti del Cinquecento, anche se, allora, il rifiuto di quel gusto fu per me, e ne scrissi, immediato e definitivo, era irrespingibile il fascino del petrarchismo dei maggiori lirici del Cinquecento (Della Casa, Galeazzo di Tarsia, Luigi Tansillo) là dove tendeva a spezzare il proprio medesimo equilibrio e a capovolgere in aria, in melodia o farsi sequenza di emblemi. Più detestavamo lo spiritualismo stralunato di quei nostri coetanei, più ci penetravano l'estenuazione e il pallore mortale di quella poesia, solenne come una maschera ambigua come un affresco di Giulio

¹ Sic.

Romano o un nudo del Bronzino o dell'Allori. Eravamo troppo ignoranti per distinguere fra l'accento di un Della Casa e quello del Tasso; e da quest'ultimo ci si avventava su Campanella. Ma poteva anche accadere di tentare persino una imitazione dei suoi madrigali; li leggevamo in uno dei primi libri che avevamo potuto acquistare, le poesie del Tasso nella edizione Rizzoli a cura di F. Flora. Era una escursione decadentistica, presto travolta ma non dimenticabile. Dopo tanti anni quella sorta di adesione, abbastanza ingenua, non c'è né può esserci; e l'opera del Tasso, anzi quella che converrebbe chiamare la «funzione Tasso» richiede una interpretazione sempre più storico-filologica, sempre meno approssimativa. Quel che manca al Tasso somiglia a quel che manca a noi; e per questo ce ne occupiamo.

2. Una coscienza, anche approssimativa, dei propri limiti avrebbe dovuto sconsigliarmi questo argomento o almeno, per accademica decenza, impormi di limitarlo. *L'opera del Tasso*. L'opera del Tasso comprende oltre duemila composizioni liriche, d'amore, di circostanza o di ispirazione religiosa; la rappresentazione in versi detta *Il rogo amoroso*, il frammento del *Gierusalemme*, il poema in ottave, in dodici canti, *Il Rinaldo*, il poema in venti canti *La Gerusalemme Liberata*, il poema in ventiquattro canti *La Gerusalemme conquistata*, il poema in cinque parti e oltre ottantamila endecasillabi *Il mondo creato*, la favola boschereccia *Aminta*, la tragedia *Il re Torrismondo*, trentasei dialoghi in prosa, tre *Discorsi dell'arte poetica* poi rifatti in sei *Discorsi del Poema Eroico*, per tacere di minori imprese come l'interrotto poema *Il monte Oliveto*, i saggi critici, gli scritti polemici, per non parlare dello sterminato epistolario. Una interpretazione di una qualsiasi di queste parti dell'opera del Tasso presuppone inoltre una conoscenza non superficiale della cultura filosofica, letteraria e artistica del suo secolo. Mi sono quindi domandato se non sarebbe meglio limitare al massimo il proprio campo di indagine. Con un procedimento non inconsueto alla pratica dell'insegnamento universitario (soprattutto di quello che vuole, in un medesimo tratto, adeguarsi alla severità tradizionale degli studi con i procedimenti spesso intimidatori della specializzazione e alle ultime novità della metodologia) si potrebbe prendere ad oggetto un aspetto particolarissimo di quell'opera, un solo canto della *Liberata* ad esempio e da quello ricostruire l'opera tutta e la mente dell'autore, la sua fortuna, la storia della critica, i diversi problemi che quell'opera implica. Penso tuttavia che non si debba esentare lo studente dall'urto con i testi, temuti sempre, ardui qualche volta, sgradevoli, noiosi. Testi che ben poco di interessante sembrano serbarci. Sembrano, ho detto. Perché una sua dolcezza e amarezza di verità poetica (o, più semplicemente, di verità) questo poeta la contiene; e, non altro fosse, domandarsi perché mai tanti lettori, in tanta parte del mondo e per tanti anni, lo abbiano trovato ammirabile, è pur una esplorazione che molto può dirci su di noi oggi viventi. Sicché faremo l'opposto di quanto Tasso scrive nella protasi del suo poema, e precisamente nella terza ottava; egli dice di mettere un dolce liquido agli orli del vaso perché i lettori possano bere inavvedutamente l'amara verità. Noi chiediamo agli studenti non di considerare la lettura del Tasso un gradevole dovere ma una via di conoscenza.

Per questo chiediamo che, anzitutto, si legga il Tasso o almeno una parte della sua opera.

3. La critica contemporanea parla quasi sempre del Tasso presupponendo nel lettore la conoscenza dell'opera. Noi invece non possiamo supporre altro che le nozioni impartite, forse, dalla scuola secondaria. È quindi necessario che lo studente si avvii per entro un cinquantennio di letteratura italiana, dico la seconda metà del Cinquecento, anzitutto rileggendo quanto riguarda dell'epoca, nel suo manuale di storia e in quello di letteratura che ebbe a usare nella scuola secondaria.

Tasso. Le lezioni fino a Natale. Sino alla fine di quest'anno saranno dodici le lezioni che riguarderanno il Tasso. Di queste una prima parte indicherà quali sono i maggiori problemi che a proposito del Tasso sono stati sollevati dalla critica dello scorso trentennio. Una seconda tratterà dell'ambiente culturale nel quale il Tasso si è formato e degli aspetti della sua biografia che toccano all'opera. Una terza leggerà alcune delle *Rime* e passi dell'*Aminta*. In questo stesso periodo e nelle ore dei seminari, tre o quattro ore saranno dedicate al testo capitale delle poetiche cinquecentesche ossia la cosiddetta *Arte poetica* di Aristotele, in relazione soprattutto ai giovanili *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, che Torquato lesse all'accademia ferrarese non prima del 1570 e compose, quasi certamente, ventenne, ossia nel 1564 (e pubblicò nel 1587, nell'anno medesimo in cui imprendeva una nuova redazione, quella che porta il titolo di *Discorsi del poema eroico* e che apparve a stampa nel 1594 cioè un anno prima della morte del Tasso). Tali ore di seminario saranno tenute dalla dott.ssa M.V. De Filippis, della Università di Roma.

Tasso. Le lezioni da gennaio a maggio. Dal gennaio del prossimo anno venti lezioni saranno dedicate agli altrettanti canti della *Liberata*; e quelle successive prenderanno in considerazione particolari aspetti della *Conquistata*, del poema *Il mondo creato*, della tragedia *Il re Torrismondo* e dei *Dialoghi*. Abbiamo chiesto a colleghi della nostra facoltà di contribuire ad alcuni aspetti del corso: il quadro sociale e politico dell'Italia di allora e in particolare della corte estense a Ferrara; la musica madrigalista e monodica a Ferrara ed i rapporti del Tasso con i musicisti fiamminghi, con Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa e Claudio Monteverdi; le arti figurative nell'età del Tasso e la fortuna iconografica della *Gerusalemme*. In particolare, ci proponiamo l'audizione di musiche su testi del Tasso. Ci auguriamo anche di poter mostrare agli studenti le edizioni originali che delle opere del Tasso possiede la biblioteca cittadina degli Intronati. [Nonché la celebre edizione settecentesca illustrata dal Piazzetta.]²

II. DOCUMENTO 4

I motivi oggettivi che ci hanno indotto a scegliere l'opera del Tasso come argomento dei due terzi del corso e dei seminari di questo anno sono almeno di tre ordini. Li esponiamo senza dare a nessuno dei tre la prevalenza sugli altri.

² Segue una parte di indicazioni bibliografiche e sul programma d'esame che non si riporta.

Il primo è che l'opera del Tasso è stata per quasi trecento anni componente essenziale della cultura europea, del modo in cui le classi colte d'Europa fra la fine del '500 e la metà dell'800 hanno proposto modelli alla propria immaginazione. Senza Tasso non si capiscono l'età barocca e l'Arcadia, non si intendono, per limitarsi all'Italia, Metastasio e Monti e, soprattutto, Leopardi. Il Tasso è sullo sfondo del classicismo francese ma più ancora in quello del gusto dell'Illuminismo e di Rousseau. La Gerusalemme è libro d'infanzia di Goethe così come era stato uno dei primi libri dei conquistatori spagnoli dell'America latina. Dagli anni della rivoluzione francese e romantica, per più di mezzo secolo, la massima letteratura europea – Goethe, Chateaubriand, la Staël, Puškin, Byron, Leopardi, Baudelaire, vivono il mito del prigioniero di Sant'Anna come il mito della moderna religione della poesia; a centinaia e migliaia si contano le commedie, i drammi, i monologhi, le poesie che vengono scritte sul personaggio Torquato e altrettante le composizioni musicali, i quadri, le illustrazioni. Anche se da cent'anni il poema non è più fra i quattro sommi della nostra letteratura, chi voglia intendere la storia della pastorale, quella del romanzo storico, quella della cultura manierista incontrerà inevitabilmente il Tasso. E chi vorrà capire perché quella posizione è caduta, dovrà capire la nostra storia di ieri.

E il secondo motivo è la reale specifica realtà poetica della sue scritture, la ricchezza dei problemi e delle contraddizioni che le accompagnano, la difficoltà stessa di intendere che cosa ci dica il miserabile carattere e la bocca oscura di repressione e di inconscio che il Tasso è, anzi che sono i diversi Tasso, quello delle *Rime* di adolescenza e quello del poema enorme, crollante e catastrofico che si intitola *Le sette giornate del Mondo Creato*, quello convulso allucinato della *Liberala*, quello monomaniaco del *Torrismo* e della *Conquistata*.

Il terzo motivo finalmente è quello che concerne gli studenti in quanto si destinano all'insegnamento. Al di là delle contingenze attuali, l'insegnamento della lingua e della letteratura italiana non potrà non passare attraverso prove, di concorso o altre; non potrà prescindere alla conoscenza del linguaggio della convenzione poetica italiana (ma in verità europea) quale è stato scritto dal XIV al XIX secolo. È un linguaggio convenzionale, esemplato in gran parte sul latino e sui trecentisti, determinato dall'ossequio alla teoria dei generi letterari e da un sistema retorico e metrico rigoroso. Impararlo sull'opera del Tasso significa possedere uno strumento essenziale per la conoscenza della nostra cultura dal Rinascimento a Pascoli e a D'Annunzio. Da Tasso guardando, a monte, verso Ariosto Machiavelli Guicciardini e a valle, verso di noi, a Campanella, Marino, Metastasio, e magari D'Annunzio, lo studente pone i fondamenti per quella preparazione ai concorsi e all'insegnamento che non può non implicare la conoscenza dei nodi, dei gangli nervosi della nostra cultura europea fino a ieri.

III. DOCUMENTO 5

[Sulla vita del Tasso]

Che la vita del Tasso avesse un significato ed un valore singolari è provato sia dalla enfattizzazione che egli medesimo e i suoi contemporanei hanno com-

piuto di alcuni eventi della sua biografia (la separazione dalla madre, la presunta crudeltà dei principi, la incomprendione dei contemporanei; si pensi alla *Canzone al Metauro* e alla ultima lettera al Costantini) sia dalla precocità con cui si è provveduto a scrivere una sua vita (il Manso, il Serassi – né si dimentichi che il Goethe, per il suo dramma, si fonda soprattutto sulle biografie). Uno dei luoghi comuni della critica novecentesca è la deplorazione del mito biografico del Tasso, spropositatamente gonfiato in età romantica e continuato (seppure con il segno invertito) nella seconda metà dell'Ottocento con la interpretazione positivista. I romantici avrebbero investito la figura del Tasso di tutta la loro ideologia ribellistica e libertaria, del mito del genio incompreso e della passione destinata alla catastrofe. I positivisti avrebbero invece cercato ragioni scientifiche per arrivare tuttavia alle medesime conclusioni dei romantici. Negli uni come negli altri è possibile scorgere una singolare deficienza di interpretazione storica. Se ricordiamo l'aforisma di P. Szondi (*Saggio sull'ermeneutica filologica in Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974, p. 15) secondo il quale il solo modo equo di considerare l'opera d'arte è quello che vede *in essa* la storia e non già quello che vede l'opera d'arte *nella storia*, dobbiamo anche aggiungere quel che segue a detto aforisma e cioè che «una delle funzioni della storia letteraria è proprio quella di giungere a dominare un periodo più o meno omogeneo dell'evoluzione storica, facendo astrazione dall'opera singola». Ebbene, non sembra dubbio che la astrazione che chiamiamo la “vita” di un singolo uomo (e, nel nostro caso, la vita di Torquato Tasso) può essere ricca di ausili filologici alla comprensione delle opere letterarie

[In G.F.G. Hegel (*Estetica*) «Tasso ha cantato nella *Gerusalemme Liberata*, una impresa che interessa tutta quanta la cristianità cattolica» (I, 3, c, aa). In una esposizione di quadri del 1828 il contenuto era «in massima parte desunto da poesie di Goethe, oppure da Shakespeare, Ariosto e Tasso, ed era principalmente costituito dal sentimento interiore dell'amore... Romeo e Giulietta, Rinaldo e Armida...» III, c, aa; «esposizione di una guerra reale... anche in Ossian, in Tasso, in Ariosto... l'interesse principale è il coraggio...» III, 2, a, aa; «Non si può parlare veramente di epica, quando il tono e il colore sono determinati dalle estrinsezioni liriche... oppure, come accade in parte già nel Tasso e poi soprattutto in Milton e in Klopstock, esse spiccano come quelle parti in cui il poeta ha raggiunto il meglio che poteva dare» III, 1, c; ecc.]

(come la *Gerusalemme Liberata*) più di quanto non supponga la classica messa in guardia dell'idealismo crociano contro la cosiddetta biographical fallacy, l'errore di interpretare l'opera soprattutto attraverso la biografia. La cosiddetta “vita” del Tasso è in realtà la società (e la cultura) di quella fase storica della società signorile italiana e se non abbiamo idea del contesto che accompagna e sta intorno al testo letterario ci mancherà sempre un sussidio strettamente filologico alla comprensione di quest'ultimo. Quando parliamo quindi della “vita” del Tasso ci riferiamo appunto alle dominanti culturali che generano i primi tentativi del ragazzo (del “Tassino”, com'era chiamato) ossia dei versi *Del Gerusalemme*, le 154 ottave che poi trasmigreranno nel *Goffredo* chiamato *Gerusalemme Liberata*, delle Rime amorose, del poema *Il Rinaldo*; ma anche a quelle

che dominano il Tasso precocemente invecchiato negli ultimi nove anni di vita, dopo l'uscita di Sant'Anna di Ferrara e prima dell'entrata nel Sant'Onofrio di Roma, fra il 1586 e il 1595. Quelle dominanti culturali si distribuiscono diversamente, lo sappiamo, a seconda se l'uomo che ne è costituito e attraversato si chiami Torquato Tasso o Tommaso Campanella o sia uno degli oscuri verseggiatori della Ferrara di Alfonso II. Ma relativamente comune a tutti costoro è l'universo di relazioni e il codice di linguaggio che essi impiegano.

Entro questi limiti, la biografia del Tasso pone alcune questioni intorno alle quali non sembra raggiunto un accordo fra gli studiosi; anche perché, se le ricerche storiche sull'Italia e le corti dell'età successiva al 1540 hanno avuto e continuano ad avere uno sviluppo imponente, non altrettanto sembra di poter dire per quanto è dei particolari biografici del figlio di Bernardo Tasso. Due sono quelle questioni fondamentali ed una terza, che già appassionò due secoli di biografi sembra esserne la chiave di volta. La prima è quella che cerca di comprendere le ragioni profonde di quello che possiamo chiamare il conformismo tassiano, dico conformismo culturale, del quale due sono gli aspetti, (1) la rigorosa limitazione alla attività letteraria e alle questioni, diremmo, estetiche e poetiche e (2) il silenzio o il disinteresse per un amplissimo arco di realtà e di eventi. La seconda è quella che riguarda il rapporto fra le due parti in cui sembra dividersi la persona intellettuale del Tasso, quella della lucidità intellettuale e quella della demenza soprattutto per quanto è dell'opera delle stagioni a Sant'Anna e poi di quelle degli ultimi anni. La terza, che ritengo sia la chiave di volta, è quella del suo rapporto con il duca Alfonso ossia col potere.

IV. DOCUMENTO 6³

Appunti per la *Seconda lezione*
 Novembre 1979

Uno studioso inglese del Tasso, C.P. Brand, ha informato⁴, in <un> suo studio del 1965 pubblicato a Cambridge, una notizia che lasciò stupiti gli studiosi italiani: nel mese di agosto del 1594, regnante la Isabella inglese ossia la dai cattolici odiatissima Elisabetta I^a andava in scena a Londra un testo teatrale dal titolo *Tasso's Melancholy*⁵; e che quest'ultimo andava spesso in scena dopo l'*Amleto*

³ Il primo foglio numerato del documento comincia da una frase a metà. In realtà, logicamente, prosegue dal foglio con il numero 17 che riporta l'intestazione della lezione e per qualche motivo è finito fuori posto. Nella trascrizione si segue l'ordine logico dei testi e non quello previsto dalla numerazione dei fogli. Nella trascrizione si tralasciano alcune note ai margini.

⁴ Sic.

⁵ Si ricordi che *Melancoly* ha un significato quasi opposto a quello di *melanconia* in età romantica. *Melancolia* [bile nera, atrabile, demenza] era umore nero, di natura fredda e secca, secreto dalla bile (ma che poteva essere riscaldato dal vino e indurre a varie forme di creatività). Nella psicologia moderna è la "depressione". Per una storia della nozione nei secoli

shakespeariano o, molto più probabilmente, di quella supposta prima versione dell'Amleto che è attribuita a Thomas Kyd. Ora nell'agosto 1594 Torquato Tasso, sebbene di salute pessima, era ancora vivo, se ne stava (al di là della cortina di ferro delle guerre di religione) a Napoli nel monastero di San Benedetto e a Napoli concludeva l'enorme poema *Le sette giornate del mondo creato* e pubblicava in quella città nientemeno che i *Discorsi del poema eroico*. Aveva ancora otto mesi di vita.

Questa curiosa notizia valga a provare non tanto la fama internazionale del poeta, fama che risaliva ad almeno vent'anni prima, ossia al compimento della *Gerusalemme* – ricordiamo che Michel de Montaigne già sapeva che il Tasso era un genio divenuto pazzo, quando lo vide a Ferrara nel 1580. E pochi anni dopo, all'inizio del secolo – ma pubblicandola nel 1621 – il Manso che aveva conosciuto di persona il Tasso, ne scrive la vita e ne codifica la leggenda. Da allora, attraverso la importante tappa della biografia scritta dall'abate Pierantonio Serassi e pubblicata nel 1785 (nonché innumerevoli passaggi intermedi, fra i quali quello di Ludovico Antonio Muratori) si giunge, in coincidenza col terzo centenario della morte del poeta, alla grande biografia di A. Solerti, ancora oggi non superata. Più che un progresso negli studi sulla vita di Torquato, gli ultimi ottant'anni – e soprattutto le pubblicazioni che nel 1954, essendo il centenario della nascita caduto nel più atroce anno della guerra mondiale e civile, comparvero numerose – hanno portato ad un mutamento di prospettive storiografiche generali e ad una diversa visione del regime delle Corti padane, nelle quali soprattutto è vissuto Torquato.

Tutti gli storici insistono sul ruolo decisivo che la corte ebbe nella vita di Torquato, fin da ragazzo. Il padre Bernardo aveva avuta la sua lunga carriera spezzata per fedeltà al proprio principe; questo uomo di diplomazia e di lettere che aveva vissuto gli anni delle guerre d'Italia (e aveva avuto ventidue anni l'anno della battaglia di Marignano e trentasette l'anno dell'assedio di Firenze) è il "padre errante" di cui Torquato parla nella *Canzone al Metauro*, e che quasi sessantenne deve separarsi dalla moglie e prendersi cura del ragazzo. La prima corte in cui vive il "Tassino" (come fu chiamato) ragazzo dotatissimo ed incitato all'ambizione letteraria, fu quella di Urbino, una delle corti e delle sedi più splendide di quell'età. E, si tolga pure la parentesi veneziana, bolognese e patavina, durata sei anni fra il 1559 e il 1565 ossia l'età che va dai quindici ai ventun anni; ma anche in quel periodo, che è già ricchissimo di attività letteraria, la prospettiva della carriera è ben precisa: è la carriera letteraria nella cornice della corte. E la corte è il teatro della vita del Tasso; e si dice teatro perché egli ebbe vivissimo il senso degli ambienti curiali come sfondo scenico; e qui è sufficiente accennare alla ricchezza dei passi nell'opera del Tasso dove si parla di teatro e dove il mondo è assimilato, secondo un luogo tipico del gusto manieristico, ad uno spettacolo.

XVII e XVIII si vedano le pp. 308 sgg. di M. Foucault, *Storia della pazzia*, trad. it. Rizzoli, Milano, 1963-69. {n.d.F.}

Questa funzione decisiva è così espressa, in un volume del 1951 (*Interpretazione del Tasso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1951 (1966), pp. 4 sgg.) di G. Getto: «La corte rappresenta nella vita del Tasso una costante ben precisa [...] un luogo fisico e un luogo ideale che agisce vivacemente sulla sensibilità del Tasso [...] una intensa sorgente di immagini e fantasie⁶ (si legga quanto segue a p. 6)». Ma essa «mentre segna un costante punto d'arrivo, una meta perennemente agognata dell'itinerario biografico tassiano, viene nello stesso tempo ad indicare un perpetuo punto di partenza, un motivo incessante di fuga».

E qui G. Getto inserisce l'altro polo della corte, quello dei viaggi, cui corrisponderebbe una seconda coppia, composta dalle accademie e dalla pazzia. Troviamo così fissati quattro nodi biografici, quattro nessi psicologici rilevantissimi; anzi, bisognerebbe dire, quattro luoghi simbolici, dei quali i due secondi (le accademie e la pazzia) sono anche due luoghi storici, il primo rappresentando la istituzione letteraria, la norma, la citazione, la certezza e la seconda, la rivolta, l'arbitrio, la solitudine, l'immediatezza e l'*amor fati*. Bisogna stare molto attenti a non inventarsi facili ed incantevoli collane di equivalenze; e dare invece alla biografia quel che è propriamente biografico e singolare. Riprendendo dunque la topologia proposta da Getto non pare dubbio che il continuo viaggiare del Tasso, quella inesausta ricerca di «alberghi solitari e fidi» [cfr. a p. 9 una eloquente sintesi], abbia un fondamento nevrotico prima e poi psicotico e che questo debba essere sempre tenuto presente – anche se sappiamo essere perfettamente legittimo stabilire un rapporto fra questa condizione individuale e un complesso di condizioni storiche (detto fra parentesi e di passaggio, non sembra dubbio che il “sole nero della melanconia” che brilla nell'età del Tasso e su tutta l'Europa non sia senza relazione con lo sterminato movimento umano che era stato quello delle guerre europee e delle conquiste transoceaniche nella prima metà del secolo e che continuava nell'età di Filippo II con le spedizioni di Lepanto, con quella della Invincibile Armata, le imprese navali dell'età di Elisabetta). Quando si insiste sui motivi della scelta della crociate come tema della impresa poetica del Tasso, bisogna rammentare che all'etimo della Crociata vi è il Passaggio, e che la Conquista, il *glorioso acquisto*, non è soltanto nella eco delle cronache medievali (con il gusto arcaizzante per i provenzali e gli stilnovisti, e Dante naturalmente, che è di non pochi dell'età del Tasso e manifestamente del Tasso medesimo) ma anche risuona della “Riconquista” dei Re Cattolici sul Moro di Granada e nei conquistori, i «capitani». Gli spazi sono, nell'opera del Tasso, tanto più evocati nella loro fuga all'orizzonte quanto più

⁶ Il Getto qui cita da uno studio di M. Apollonio del 1940: «I principi del Rinascimento [...] tendevano a trascendere la funzione politica per ricondurre se stessi e la corte ad una celebrazione immaginosa». Questa affermazione, luogo comune almeno dai tempi dell'opera monumentale di Jacob Burckhardt (1860!) sulla *Civiltà del Rinascimento in Italia*, va presa con molte riserve. Anzitutto una corte fiorentina o milanese, del 1485, non è in alcun modo assimilabile a quella ferrarese o mantovana di un secolo dopo; e poi oggi abbiamo una meno superficiale conoscenza delle funzioni di rappresentanza e di propaganda che i principati affidavano ai letterati stipendiati. {n.d.F.}

debbono rigorosamente venir ricondotti alla unità aristotelicamente supposta necessaria e inseparabile dal poema epico. Qui si scorge il nesso fra biografia psichica e testo letterario: se la corte sta alla accademia come il viaggio sta alla follia: il sedentario Ludovico Ariosto può dirompere il suo poema nella molteplicità perché l'unità è quella sua, *unitas intellectus* – viene in mente il verso di Montale «lente tranquilla, dominio, prigionia / del senso che non si dispera»⁷ – mentre il fuggitivo Torquato che vive la frantumazione schizoide è osseso dalla unità; si che ogni viaggio è, nel poema, solo un andare da o un tornare al centro di gravitazione e di *gravitas*, l'inconquistabile Gerusalemme. [Nella nemmeno troppo nascosta polemica ideologica e letteraria con la protasi dell'Ariosto, va notato che non appena è conclusa quella della *Liberata* e quindi alla sesta ottava del primo canto, Tasso scrive «in oriente passò il campo cristiano e l'alta impresa» impiegando il verbo in senso assoluto e tecnico, laddove Ariosto lo aveva, per così dire, profanizzato nel 3° verso della sua prima ottava («che furo al tempo che passaro i mori / d'Africa il mare e in Spagna nocquer tanto»)].

Detto questo ascoltiamo la sintesi che della biografia e psicologia tassiana viene data dal Caretti (1957 p. 88 e 92-94). Dopo il consueto atto di accusa ai romantici, si dice, in sostanza, che la biografia del Tasso non è che la sensibilizzazione ed esasperazione della storia del “tramonto rinascimentale”. Si risolve insomma, in storia sociale, il “colore fosco” del tempo, la “profonda crisi”, le “rovine della defunta società italiana”. La storia della poesia tassiana coinciderebbe con il bifrontismo spirituale della sua epoca; ci sarebbe un momento vivo e positivo, un “lungo e generoso periodo di resistenza attiva [p. 90] che si conclude a una resa ai “colori grigi del tempo” nella “chiusura più rigida della restaurazione cattolica”. Ora noi crediamo certamente nella rispondenza e nel rispecchiamento delle componenti sociostoriche di una cultura nella biografia emotiva e intellettuale di ogni singolo individuo; ma non ad una biografia né ad un'opera che siano esponenziali di una cultura o di un'epoca. Quando noi parliamo di età del Tasso o di età di Dante commettiamo senza dubbio un abuso, ci permettiamo una facilitazione mnemonica e didascalica. Resta infatti da spiegare come e perché, nel medesimo periodo, si formassero tempre di ribelli, filosofi e poeti, e di combattenti, come Tommaso Campanella e Giordano Bruno. Questa tendenza alla personificazione di un'epoca e di una nazione in uno dei suoi intellettuali è, ovviamente, di origine romantica e si fonda sulla certezza che l'individuo creatore non sia altro che l'espressione individuale di una creatività collettiva; certezza erronea che tuttavia contiene una verità importantissima, quella cioè del rapporto determinante fra cronaca dell'individuo e storia della società. All'origine troviamo le pagine sul Tasso di Francesco De Sanctis (1870) quel capitolo della *Storia* desanctisiana che tutti dovrebbero leggere per comprendere con quanta grandezza d'animo fu scritto, sotto le apparenze di una storia letteraria, il romanzo o il poema della nazione italiana. E ancora oggi straordinariamente ge-

⁷ *Notizie dall'Amiata*, in *Le occasioni*, Torino 1939. {n.d.F.}

niale⁸ (pensate a certe immagini sintetiche, a proposito di Torquato: «Pugnavano in lui due uomini: il pagano e il cattolico, l'Ariosto e il Concilio di Trento»). Ma se si assimila fino a questo punto la biografia e la storia della società, non si può poi, come fa Caretti, rappresentare il Tasso come un generoso illuso che non avverte nella corte ferrarese «un mondo al tramonto» e come chi confida «di poter ancora mutare la realtà a cui non voleva interamente arrendersi col rappresentare ai suoi contemporanei un mondo di nobili passioni e di eroiche virtù». Si tocca qui un esempio delle contraddizioni indotte dalle premesse apparentemente indiscutibili ossia del rapporto fra gli aspetti regressivi della realtà politico-culturale della Controriforma: la vita del Tasso sarebbe lo specchio di una decadenza politica e religiosa. A questa tesi corrisponde simmetrica e altrettanto falsa e parziale la tesi di quelli che, allo scopo di confutare gli avversari, vogliono oltre il lecito esaltare le opere del tardo Tasso, in tutto sottomesso ai dettami clericali.

[Rammentiamo qui che nel 1895, celebrandosi il centenario, si consacrò l'interpretazione anticlericale, secondo le tendenze del tempo. Carducci (nel 25 aprile del 1895, ossia proprio nel giorno centenario della morte del Tasso) componeva la lunga ode *Alla città di Ferrara*. Il passaggio del ducato ai domini della chiesa, quale ebbe luogo dopo la morte di Alfonso II è interpretato come una balzo della «lupa vaticana», la «vecchia vaticana lupa cruenta / maledetta da Dante, maledetta pe'l Tasso. / Tu lo spegnesti, tu; malata l'Italia traesti / co'l suo poeta a l'ombra perfida de' cenobii. / Pallido, grigio, curvo, barcollante, al braccio il sostiene / un altro prete rosso di porpora e di salute. / O Garibaldi, vieni!» eccetera. Dall'altra parte non si era da meno. In un convegno di giovani cattolici, un sacerdote declamò una lunga e polemica composizione, poi data alle stampe, dove, rammentando il cattolicesimo del poeta, si polemizzava con le celebrazioni anticlericali e massoniche, ripetendo di strofe in strofe «*Il Tasso è nostro!*».]

Ne viene, in conclusione, che quanto più la critica cerca – ancora lungo l'insegnamento crociano – di risolvere i dati biografici nella storia della cultura e della società di allora, tanto meno dà rilievo alla follia del Tasso; ma quando somma tutto quel <che> la indagine storica (filologica, linguistica ecc.) può darci, tanto più si vede costretta a ricorrere a strumenti come l'antropologia culturale, la psicanalisi applicata alla letteratura, la semiologia della cultura, l'analisi narratologica e così via, che implicano – o meglio: possono implicare – una valutazione della biografia (e della follia). Se un'opera letteraria è fatta tanto di quel dice quanto di quel non dice, la spinta archimedita che sostiene la nave della *Liberata* e, più

⁸ Ricordiamo qui (ma il capitolo va letto tutto): «*Che cos'è dunque la religione nella Gerusalemme? È una religione all'italiana, drammatica, storica e formale [...] i suoi cristiani credono, si confessano, pregano, fanno processioni; questa è la vernice; qual è il fondo? È un mondo cavalleresco, fantastico, romanzesco e voluttuoso, che sente la messa e si fa la croce; non ne è lo spirito, come in Milton e in Klopstock...*». E quella dura sentenza, a proposito delle prose e delle lettere del Tasso: «*Dei suoi dubbi, delle sue ansietà, della sua vita intellettuale interiore non è rimasto un pensiero, non un grido*». Da notare che per il M. Guglielminetti, studioso odierno, De Sanctis comincia «la fastidiosa abitudine», che oggi prosegue per altri nomi, di processare gli scrittori in quanto non rappresenterebbero il meglio della loro età. {n.d.F.}

in genere, dell'opera tassiana può ricevere chiarimento dalla conoscenza delle esperienze psichiche del suo autore. E della loro traccia nell'opera la rilevazione sarà altrettanto legittima quanto quella dei dantismi nel Tasso o della eco della lettura di Lucrezio. E quel che si dice qui della follia vale in verità per qualsiasi altro tratto della biografia. [Questo discorso qui viene tenuto per fare intendere la inevitabilità delle conoscenze extratestuali e, nel tempo medesimo, la loro insufficienza. Quanto più progredisca la nostra conoscenza dei vari livelli della espressione letteraria nell'ambito della cultura di quel tempo (conoscenza tendenzialmente totalizzante e *ad infinitum*), tanta minore importanza vi avranno i dati che per tradizione chiamiamo biografici: anche perché si dissolverà sempre più la certezza convenzionale della individualità singola, della cosiddetta "personalità".]

Non è dunque possibile non occuparsi della vicenda biografica del Tasso e del suo episodio centrale, la pazzia, anche perché è proprio il suo carattere ad essere valutato in termini etico-politici dalla critica o, per esser più precisi, dalla critica più vicina alla tradizione laica. Un Giorgio Petrocchi (1961), studioso cattolico, parla di una sorta di predisposizione naturale agli stati d'animo complessi e turbati, di "un che di sfuggente e di doloroso, di terribile e sconsolato" e – mentre, a nostro avviso, con esattezza, avverte che non si debba al tutto buttar via il cliché romantico del "poeta maledetto" – parla di perfetta rispondenza fra la vita e l'opera tassiana; e Giovanni Getto, che abbiamo già citato, si preoccupa (1950) di oltrepassare, per quanto è del tema biografico della pazzia, tanto la ingenerosità dei positivisti fine secolo che le davano una importanza eccessiva quanto l'eccessivo distacco della critica idealistica (Croce, Flora, Momigliano) che tendeva a non vedere pressoché alcun rapporto fra la follia come dato biografico (e anche altri elementi del carattere del personaggio) e l'opera sua. Getto dice in sostanza: si considerino, sì, gli elementi biografici e quindi anche l'alterazione mentale di cui indubitatamente il Tasso soffrì ma come fonte di esperienze versate nell'opera, visioni, immagini e così via. Non siamo d'accordo e più oltre diremo perché. Basti qui, in questa rassegna delle interpretazioni della biografia del Tasso, accennare allo studio che Antonio Banfi gli dedicò nel 1954 (*Etica e religione in Torquato Tasso*) e a quello, anch'esso sostanzialmente orientato sulla biografia, di Luigi Firpo (nel medesimo anno) e che reca il titolo di *Tasso e la politica dell'età sua*.

Banfi parte dal tema della corte, affermando che a quella dell'età del Tasso viene a mancare, non tanto una giustificazione etica quanto il fondamento sociale ed economico e quindi la sicurezza politica. Il moto fondamentale della Controriforma cattolica, quello di riaffermare il «principio della eteronomia trascendente della vita umana» e quello del suo diritto «di assoluto magistero in tutti i campi della cultura» è positivo là dove (come in Francia) la Controriforma diviene elemento di sviluppo dello Stato moderno; ed è negativo dove, come in Italia, la crisi economico sociale non permette la creazione di una dialettica fra Stato e Chiesa. Tasso cominciò la sua vita con una fondamentale illusione sulla funzione etica e culturale della corte, quasi essa fosse ancora quella della generazione di suo padre, la Urbino del Castiglione o la Ferrara dell'Ariosto; «è perciò – scrive Banfi – immediata vittima delle gelosie, delle invidie, degli intrighi, vittima ancor più della sua inesperienza e del suo inconscio porsi sulla via dei potenti, come quan-

do, a garantirsi delle presunte o reali accuse dell'Inquisizione, minaccia di compromettere la Corte e il Duca». Man mano che avanza la vita del Tasso si aggrava la situazione del Ducato e di buona parte delle Corti italiane; e noi vediamo che fino agli ultimi anni egli rimane ancorato alla illusione del rapporto privilegiato con i signori, salvo mutarlo in quello col pontefice romano e con la semimendicizia presso conventi o privati. La mancanza di serietà etica e di autenticità religiosa sono fortemente sottolineate dal Banfi come elementi assenti tanto nella biografia quanto nell'opera. «Non è dunque sulla via né della verità di cuore né delle verità di ragione ch'egli muove verso la fede, non è per intima commozione, né per salda riflessione che vi aderisce. Egli è il tipico rappresentante del Cattolicesimo della Controriforma negli ambienti laici colti italiani. La religione, nelle sue forme positive di culto, è costume e costume rafforzato dalla potenza mondana della Chiesa, della sua efficacia pratica su una società in crisi. E gli scrupoli conformistici non sono scrupoli di fede o di ragione. Nascono piuttosto, e ciò li rende più angosciati, più pietosi e più miseri insieme, dall'ambiziosa, disperata sete d'essere l'aulico Poeta di quella potenza e del mondo che vi obbedisce, e da quella Corte universale trarre il piacere e l'onore che gli erano sfuggiti nella corte ferrarese [...] umiltà di una servitù resa per ambizione» (in A.a. V.v., *Torquato Tasso*, Marzorati, Milano 1954⁹, p. 24). Anche qui abbiamo una affermazione di coincidenza fra biografia etica e operazioni artistiche e intellettuali del Tasso; ma il tema della follia è quasi completamente rimosso e quel che è peggio, la condanna della debole eticità del Tasso non permette di intendere come si leghino in lui labilità morale, intellettuale e psicologica col perseguimento, ora intenzionale ora subconscio, di operazioni linguistiche e stilistiche che, indipendentemente da ogni giudizio di valore, sembrano essere il frutto di una volontà lucidissima¹⁰.

⁹ Si tratta di un volume fatto in occasione delle celebrazioni che si sono tenute a Ferrara nel 1954, ma che è uscito poi nel 1957.

¹⁰ A. Banfi cita da *Il mondo creato* alcuni versi dedicati ai mostri che si riteneva popolassero il creato; nei quali è da mettere in rilievo la versione riveduta ma approfondita del "vero condito in molli versi" della protasi della *Liberata*: *Come 'l pittor, che delle membra estinte / il pallor, lo squallor dipinge, ed orna / di colori di morte esangue aspetto, / parte ci aggiunge orride fiere, e mostri / spaventosi, e li fa sembianti al vero; / ma dove il vero di spavento ingombra / de le finte sembianze il falso inganno / altrui diletta e il magistero adorna; / così con questi miei colori e laudi / di poetico stil, con queste insieme / ombre di poesia terribil forme / fingo e fingendo di piacer m'ingegno / agli altri ingegni e dal profondo orrore / trar quel diletto che i più saggi appaghi*. Questa poetica dell'orribile era tutt'altro che nuova; si pensi al teatro seneciano della metà del secolo, alla *Orbecche* del Giraldi Cinzio, ecc. Ma qui, si dice giustamente, c'è un di meno di *grand guignol* e un più di sadomasochismo, di inclinazione regressivo-puerile al cadaverico e all'allucinatorio. Si sono citati questi versi, piuttosto che le figurazioni cui essi fanno da antiporta, proprio perché sono una delle numerose prove della lucida intenzionalità del Tasso dell'ultimo decennio. Ancora una volta: fra biografia – prevalentemente sventurata o prevalentemente vile – e opera il rapporto c'è e non è risolvibile né in una interpretazione storico-sociale né in relazione psicologica di causa-effetto. Questa difficoltà ha indotto i critici o a condannare in sede etico-politica (ad es., Banfi) o ad assolvere per motivi di religioso rispetto per la sventura (ad es. Getto) o a rimuovere i problemi del "carattere" del Tasso e della follia in nome della loro eziologia storico-sociale (Caretti) o della loro irrilevanza ai fini di una analisi formale e linguistica (Chiappelli). {n.d.F.}

[Per quanto è dello studio del Firpo, sul Tasso e la politica della sua età, ne accenniamo solo quanto vale a rammentare che le posizioni rigorosamente nemiche di ogni allargamento delle funzioni politiche ad alcuni cittadini, la celebrazione della monarchia assoluta, il silenzio e l'indifferenza per quanto accadeva nel mondo, la totale assenza di ogni serio sentimento di patria o politico fuor che l'ossequio di potenti tutto questo può essere iscritto non già nell'ordine delle persuasioni intellettuali ma in quello della psicologia di fuga infantile e regressiva e dunque collocato a carico della biografia].

Ma a questo punto non possiamo non rammentare il solo studio che, partendo da un accertamento di stretta competenza filologica, introduce ad una trattazione della biografia del Tasso attraverso il tema della «maninconia». Lo studio è del 1970, pubblicato in «Lingua e stile», l'autore è Bruno Basile, il titolo è *Archeologia di un mito tassiano: il poeta malinconico*. In verità lo studio non interessa tanto come indagine delle origini del mito ma come ripresa di un tema strettamente biografico (la sindrome depressiva di origine schizofrenica); dell'argomento ci occuperemo meglio più oltre. Qui basti dire che Basile apre, con una sua nota, il tema del Manierismo, categoria storica delle arti e della letteratura, e quello del manierismo come categoria psichiatrica e psicanalitica (con rinvio all'opera di Binswanger).

Basile è pressoché il solo critico che accenni con benevolenza ad un importante saggio sul Tasso, comparso a Berna nel 1951, opera dello studioso tedesco Ulrich Leo, *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte der Secentismo* (Studi sulla preistoria del Secentismo). Il Leo, che è citato in tutte le bibliografie, non ha avuta molta fortuna perché ha fatto uso, da quanto posso intendere, di categorie tipiche dell'esistenzialismo heideggeriano con una forte accentuazione misticheggiante.

Se consideriamo che l'analisi condotta dal Basile su di un celebre dialogo tassiano, *Il messaggero*, conduce per un verso, via interpreti cinquecenteschi di Aristotele come il Robortello, a Marsilio Ficino, a i testi magico-ermetici di Agrippa di Nettesheim e a Petrarca, a Cicerone, ad Aristotele; e, per un altro, attraverso la «melancolia» degli elisabettiani, e un famoso dialogo leopardiano conduce alla psicoanalisi odierna; dove storia della cultura, filologia, antropologia culturale e critica letteraria dovrebbero poter trovare una composizione delle forze¹¹.

Novembre 1979

Appunti per la lezione terza.

La storia della critica tassiana non ha che relativamente poche voci; mentre è vastissima la bibliografia, italiana e straniera, della sua fortuna, diffusione, traduzione. Nella rivista *Studi tassiani* che si pubblica in un fascicolo annuo dal 1951

¹¹ Si aggiungano altri elementi biografici, come la già conosciuta omosessualità, ma tutt'altro che esclusiva, di Torquato Tasso, che conferma a livello biografico quel che la interpretazione critica aveva già decifrato nell'opera ma che, se studiata meglio, può costituire un importante elemento di interpretazione; soprattutto quando si consideri il tipo di sanzione sociale che colpisce i comportamenti devianti nella società di corte degli anni Ottanta rispetto alla situazione di quaranta o cinquant'anni prima. {n.d.F.}

a Bergamo e precisamente dal 1953 è stampata una bibliografia alfabetica. Per il periodo 1896-1955 una bibliografia essenziale si trova nel volume collettaneo *Torquato Tasso* (Marzorati, Milano 1957). Ma la panoramica di storia della critica di cui disponiamo – oltre a quelle delle maggiori monografie recenti¹² come ad esempio quella di E. Bonora in *Letteratura Italiana*, IV (Il Cinquecento), Garzanti, Milano 1966; che è in consultazione nella nostra biblioteca e come quella di W. Moretti nel volume della *Letteratura Italiana, Storia e testi*, Laterza Bari (anche questa consultabile in biblioteca – è ancora quella contenuta nel primo tomo di *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni e dovuta a Claudio Varese. Le prima edizione è del 1954, dunque di ben ventisei anni fa; l'ultimo aggiornamento (per la 6ª ristampa) è già adulto di un decennio: è del 1970.

Il lavoro del Varese è stato trovato un po' sommario per la prima parte, quella della critica contemporanea al Tasso medesimo. Questa è fatta quasi sempre coincidere con la grande polemica intorno alla *Liberata*¹³ e con i giudizi del comitato di specialisti e censori voluto dal Tasso medesimo nonché dei tanti che vollero intervenire con opuscoli, dissertazione ed epistole. I contemporanei avevano compresa la qualità eccezionale della poesia tassiana e se si passavano e copiavano quanto potevano. C'era chi criticava con malanimo e chi con simpatia; questi ultimi prevalevano tuttavia. La prova dell'amplessimo successo di pubblico è dato dal moltiplicarsi delle edizioni (ma si vorrebbero studi più precisi sulle tirature e la diffusione), dalla pubblicazione di commenti alla *Liberata* [il Caretti ne indica tre fra il 1586 e il 1616, dovuti al Gentili, 1586, al Guastavini, 1591 e l'incompiuto del Beni¹⁴, 1616], delle edizioni illustrate – che inaugurano una eccezionale influenza sulle arti figurative – e finalmente dalle biografie encomiastiche, come quella già ricordata di G. Battista Manso, pubblicata a Venezia nel 1621.

Il primo degli oppositori che non fossero professionalmente letterati fu il ventunenne Galileo Galilei. La sua stroncatura mostra chiaramente come fosse mal posta la contrapposizione Ariosto-Tasso o, per meglio dire come fra 1580 e il 1590 e anche oltre fosse poco diffusa la coscienza d'una rottura irreversibile con la cultura e la società precedente il primo predominio spagnolo. Il Secolo che si apriva realizzava invece quella coscienza; e la certezza che *Liberata* e *Rime* fossero ricche di sostanza nutriente e nuova per i nuovi poeti è in Giovan Battista Marino, in Traiano Boccalini e in Alessandro Tassoni¹⁵ ossia dei maggiori ingegni della prima metà di quel secolo.

Durante l'egemonia politica e letteraria della Francia di Luigi XIV ma anche del primo Settecento sarà promossa una polemica antiitaliana che attaccherà l'eccesso di acutezze e di gonfiezze del Tasso (Bouhours, Rapin, Boileau; fra gli altri) mentre da noi Tasso avrà, oltre a molti altri, un intelligente critico in Ludovico Antonio Muratori.

¹² Fra le non recenti, una storia della critica è in quella del Donadoni. {n.d.F.}

¹³ Sulla polemica, si veda quando scrive il Varese cit. e il Caretti cit. {n.d.F.}

¹⁴ Paolo Beni, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato*, 1607; *L'anticrusca*, 1612; *Il Goffredo*, ecc. con commento, 1616. {n.d.F.}

¹⁵ Il Marino . Il Boccalini nei *Ragguagli di Parnaso*, ; il Tassoni in *Pensieri diversi* (1647). {n.d.F. – le spaziature sono presenti nel testo}

Ma è proprio intorno alla metà del secolo che ad opera di un poeta di indubbia intelligenza, cioè il Metastasio, l'interpretazione critica del Tasso (e quando si dice Tasso si intende quasi esclusivamente, ormai, la *Liberata*) compie un importante progresso.

[Possiamo qui appena rammentare (torneremo sull'argomento) la folgorante carriera dell'opera del Tasso. Nell'anno medesimo 1581 in cui appariva l'edizione mantovana della *Liberata* una edizione compariva a Lione e da allora *Aminta* conta oltre quaranta traduzioni in francese e sedici la *Gerusalemme*. Elisabetta d'Inghilterra sapeva a mente molte stanze del poema e tre anni dopo la prima edizione, mentre il Tasso era ancora a Sant'Anna, si stampava la traduzione latina che Scipio Gentili aveva fatto dei primi due canti (1584). Occorre appena dire che con anche maggiore velocità si diffondeva la gloria del Tasso in lingua castigliana (I polacchi – che il Tasso predilesse – lo tradussero fin dal 1618 col titolo *Gofred*) (In tedesco Diederich von dem Werden lo traduce nel 1627. Altre quattro le versioni settecentesche).]

[È interessante notare che fra il XVII e il XVIII secolo compaiono un altro numero di traduzioni del Tasso in dialetti italiani (in bergamasco, ferrarese, napoletano, veneto e così via)]

[A proposito delle interpretazioni che l'Europa, fra la fine del '700 e il primo Ottocento, dette dell'opera del Tasso e delle riserve crescenti che quella incontrava nei romantici italiani, così scrive, con esattezza, il Varese (*op. cit.* 577): «Ai romantici stranieri poteva interessare la forza creativa del Tasso, la novità del suo poema, il suo posto nella storia europea, la profondità e la complessità del suo spirito; ai romantici italiani, impegnati nella polemica contro le forme letterarie, contro la tradizione classicista italiana, indifferenti alla genialità e alla originalità del linguaggio tassesco, il Tasso si presentava nell'aspetto esteriore della sua opera e della sua vita». Fra gli innumerevoli testi letterari ispirati alla vita del Tasso, sta a parte, straordinario di verità (anche storica) il *Torquato Tasso* di Wolfgang Goethe; di cui sarà opportuno parlare in uno dei seminari.]

Detto brevemente: se nel XVII secolo Tasso fu interpretato soprattutto per quello che nella sua opera vi era di patetico e irregolare, di sconvolto e di immaginoso, di chiaroscuro e di demoniaco, il secolo successivo lo amò per le qualità apparentemente opposte, l'unità e la razionalità. Varese ricorda una lettera del Metastasio del Diodati (10 ottobre 1764) dove l'abate afferma di preferire il Tasso all'Ariosto «non... per la eleganza musicale del linguaggio, per la dolcezza e la tenerezza delle situazioni ma per la sua *forse soverchia natural propensione all'ordine, al sistema, alla esattezza*. D'altra parte, un altro abate, il Conti (pubblicando nel 1756) difendeva il Tasso contro il rigido razionalismo del Gravina ma invero, come altri autori italiani del loro tempo, amavano nel Tasso quel che destinavano alle loro ricerche del linguaggio teatrale. Saverio Bettinelli, il critico più moderno che allora scrivesse in italiano, avverte – con una intuizione che poi andrà perduta – che l'ottava del Tasso è «assai più vicina alla prosa e più facile a intendersi dall'universale, a tradursi, a cantarsi, come fanno i gondo-

lieri a Venezia, come l'hanno a memoria le donne, i giovani». Con riferimento alla posizione del Crescimbeni (*Della istoria della volgar poesia*, 1731) e quella, posteriore tuttavia di un cinquantennio, del Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, 1799), il Varese conclude che si ebbero allora, alla vigilia della trasformazione romantica, due posizioni estreme: c'è un Tasso lirico-elegiaco, cantabile, episodico, ovidiano; e c'è un Tasso poeta sistematico, regolare, epico, virgiliano. Ma questi riferimenti di classici latini sono spesso invertibili. Non occorre dire che i due secoli successivi hanno in verità continuato in questa dicotomia, gli uni facendola corrispondere ad una conflittualità schizoide, gli altri invece ad un progressivo mutamento del poeta, ad un suo ininterrotto sperimentare.

A questo punto il discorso diventa difficilissimo perché si tratta di intendere come mai, dopo duecento anni di fama ininterrotta e internazionale, l'autore della *Gerusalemme* che era piaciuta ai lettori più diversi, dal sarcastico Voltaire all'appassionato Rousseau, abbia una straordinaria salita nella opinione letteraria ma soprattutto nella leggenda storica e per oltre un cinquantennio abbia addirittura impersonato, soprattutto nei paesi neolatini, l'idea stessa della poesia mentre vacillava la valutazione del poeta agli occhi delle avanguardie romantiche italiane (per questo si veda M. Fubini, *Il Tasso e i Romantici*, «Studi tassiani», I, 1951). E poi come, nel cinquantennio successivo si sia giunti ad una svalutazione progressiva, continuata nel nostro secolo. Quando, quasi mezzo secolo fa, leggevamo il Tasso a scuola, una parte dei miei compagni di scuola sbadigliava o rideva, molto probabilmente intorno al 1950-1960 avrebbero riso tutti se ci fosse stato un professore capace di voler far leggere la *Gerusalemme*. Probabilmente la fama del Tasso non era mai caduta a così penosi livelli. Se per Leopardi egli è inferiore agli altri tre "sommi poeti italiani" cioè a Dante, Petrarca e Ariosto, cent'anni dopo, nell'Italia letteraria di Ungaretti e di Montale, si sente ben più vicina la poesia di Poliziano o del Della Casa o di Tommaso Campanella, per non dire di Foscolo e di Leopardi, di Pascoli e D'Annunzio. E perché oggi invece è possibile tentare di ascoltare una poesia che sino a poco tempo fa sembrava condannata da due dita di polvere? Crediamo di poter anticipare¹⁶

Insomma, dobbiamo chiederci, che cosa è accaduto? È accaduto che l'unità borghese della cultura italiana si veniva costituendo su di un radicale rifiuto dell'età del servaggio politico e dello spirito del cattolicesimo tridentino. I maggiori spiriti cattolici del trentennio 1820-1850 (Gioberti, Manzoni, Tommaseo) sono contro il Tasso per i medesimi motivi per cui, in diversa misura, partecipano di quella esaltazione dell'opera di Dante che hanno in comune con gli spiriti non cattolici del tempo, e nominiamone uno per tutti, Mazzini. Il Tasso sembra sempre più, un retore; i degnissimi professori che cercheranno tuttavia di salvare questa o quella bellezza poetica continueranno a farlo ma in nome della ricerca di una verità psicologica o romanzesca che non è da cercare nel Tasso più di quanto non la si possa cercare nel Petrarca. Era perduta la chiave per intendere il linguaggio del Tasso, ma, più in genere, quello del tardo Rinascimento. Non a caso i decenni della cosiddetta

¹⁶ La frase si interrompe così alla fine della pagina facendo supporre una parte mancante.

scuola storica ricercano altrove, gli autori del Due e del Trecento; mentre B. Croce guarderà soprattutto all'Ariosto. Ma è accaduto – in verità con Leopardi in Italia, e con altri autori e poeti ed eventi di rivoluzioni industriali e politiche – che fra il 1789 e il 1848 – si era attribuita alla poesia – alla poesia lirica – una missione che essa non aveva mai veramente gestita, anche se l'aveva da sempre portata scritta sulle proprie carte di nobiltà: una missione a un tempo, etica, politica e religiosa. A chiamarsi e a credersi sacerdoti e vati dell'augusto vero, prima degli Hugo e dei Carducci e dei Tennyson – o indipendentemente da loro, erano stati i grandi poeti tragici come Hölderlin, Novalis, Shelley, Coleridge, Baudelaire, Leopardi. Quel che era scomparso con trionfo della borghesia era il diaframma cerimoniale che aveva accompagnato l'espressione letteraria e il giuoco dei generi poetici nell'Occidente europeo, almeno dall'età umanistica; scompariva la possibilità o almeno tutta una specie di possibilità di *distanza formale* tra la sfera dei sentimenti-convinzioni e la scrittura; e le nuove strumentazioni formali – che c'erano e si sarebbero rivelate tali – erano ancora in via di formazione. Così veniva a morire nella coscienza letteraria il codice che era stato l'anima medesima della poesia italiana per mezzo millennio: il codice petrarchesco, vissuto fino a Leopardi, che dico, fino ai libretti d'opera, all'Alardi, al Prati, a certo Carducci.

In buona sostanza, De Sanctis prima e Donadoni poi, a distanza di quasi cinquant'anni, avevano pronunciata una condanna severa della *Gerusalemme*. Può sembrare paradossale ma le difese del Tasso, del tema della *Gerusalemme*, come poesia piuttosto volta alla drammatica che alla lirica, è stato Benedetto Croce; che fu invece pochissimo sensibile alla qualità delle *Rime*. (Va rilevato che Croce si occupa del Tasso piuttosto tardi, nella seconda metà degli anni Venti¹⁷)

V. DOCUMENTO 7

Lezione undicesima. Seconda settimana. 3 dicembre lunedì.

Se vogliamo mantenerci nel programma stabilito, è necessario che la lezione prevista e dedicata alla critica post-crociana – che non abbiamo potuto tenere per lo sciopero di mercoledì 21 novembre – sia, per così dire, distribuita entro l'insieme delle lezioni che terremo. Diamo ora qualche informazione sulle *Rime* del Tasso.

Gli studiosi che si sono occupati delle liriche del Tasso – fra i principali è necessario fare i nomi di Giovanni Getto, Lanfranco Caretti, Bortolo Tommaso Sozzi, Arnaldo Di Benedetto – si sono trovati anzitutto a dei problemi storico-filologici intricatissimi. Tasso ha cominciato a scrivere versi da ragazzo (il Manso dice a dieci anni) e gli ultimi versi lirici sono di pochi giorni prima della morte. Certamente aveva cominciato ad esercitarsi nella tecnica del sonetto – che, per un gentiluomo del suo tempo, era altrettanto necessaria quanto saper cavalcare o tirar di spada – fin dagli anni di Urbino (1557-1558). A Venezia, Torquato quindicenne scrive le centosedici ottave del *Gierusalemme*, di cui par-

¹⁷ Il testo si interrompe così a metà pagina.

leremo più innanzi. Passa a Padova per studiarvi legge, e molto impara da studiosi e letterati allora famosi, come Sperone Speroni, Carlo Sigonio, Francesco Piccolomini. La composizione del poema in ottave *Rinaldo* (dodici canti) è del 1561. Sarà stampato a Venezia l'anno seguente. Nel 1561 il giovane diciassettenne ha conosciuto Lucrezia Bendidio, dama di corte di Eleonora d'Este. Scrive per lei versi che cinque anni più tardi compariranno parzialmente, dedicati alla Bendidio, quando egli è già a Ferrara al servizio del cardinale Luigi d'Este, essa sposata col conte Paolo Machiavelli. Son quarantadue poesie che compaiono in una raccolta stampata nel 1567 dal titolo *Rime degli Accademici Eterei*. Intanto si viene attuando la stesura della *Liberata*. Ora si può dire che il Tasso non abbia mai cessato di comporre versi lirici; ma è solo a partire dagli anni della segregazione che diventa in lui sempre più importante la preoccupazione di dare una sistemazione alle proprie rime. Secondo il Caretti, l'ultimo quindicennio di vita del Tasso ebbe, in questo tormentoso lavoro di sistemazione, una sorta di duplicato dell'ancor più tormentoso lavoro di revisione della *Liberata*. Solo nel 1591 si ebbe la stampa di una prima parte (presso l'Osanna, Mantova) e nel 1592 una seconda parte (presso il Marchetti, Brescia). Il poeta aveva lavorato a questa sua antologia soprattutto negli ultimi due anni di Sant'Anna e subito dopo, quando è a Mantova presso i Gonzaga, ossia nel 1586. Ora la prima parte raccoglie le poesie d'amore in quattro libri. Il primo di questi contiene le rime per la Bendidio, il secondo quelle per la Peperara, il terzo le cosiddette "rime amorose stravaganti" e il quarto di "rime amorose composte ad istanza d'altri". La seconda parte comprende le poesie di elogio, "laudi" ed "encomi". Si tratta di una produzione così imponente che si è potuto dire che, in un certo senso, tutta la lirica tassiana è lirica di elogio. Una terza parte avrebbe dovuto raccogliere le rime di argomento sacro. E una quarta resta imprecisa al punto che non pochi ritengono non sia stata altro che un fantasma o un vago progetto.

VI. DOCUMENTO 11¹⁸

Ma ora – e sarà l'ultimo dei miei esempi – vorrei proporre un grande esempio opposto. È quello di Torquato Tasso. Leggo un verso, non perduto questo ma certo pochissimo letto se non da specialisti, della musicalissima cantata detta *Il Rogo Amoros*, che Tasso scrisse, all'intenzione di don Fabio Orsini per consolarlo della morte dell'amata, verisimilmente a Roma, in età di quarantaquattro anni, nel 1588 cioè sette anni prima della propria morte. Sono versi di melodia molto ricercata e quasi sfinita, versi paradisiaci. Probabilmente Milton li conobbe e li innestò su più selvagge e fiere piante nordiche. Prima della fine dello scorso secolo ne fece industrioso bottino, naturalmente, D'Annunzio. Il verso dice:

“gioiosa no ma dolorosa imago”

¹⁸ Il testo comincia con una frase a mezzo probabilmente riferita a Leopardi che non si riporta. Questo fatto e l'inizio del testo riportato fanno presumere che questo testo fosse, almeno in origine, pensato per un'occasione differente dal corso.

dove “imago” in una preziosa accezione significa “eco”, come nel suo poemetto didascalico, pubblicato nel 1539, aveva fatto il Giovanni Rucellai cinque anni prima della nascita di Torquato: “L’imagin de la voce / che risponde da’ sassi ove Eco alberga”. Scrivendo in versi sciolti il Rucellai aveva affermato che Eco è una sorta di rima; e il Tasso, componendo anch’egli in sciolti, portò ad inconsueta ampiezza il tema, già da lui e da tanti altri ripreso, della voce di Eco. Il primo verso del *Rogo amoroso* è già in rima col titolo: *Piangea dolente e sospiroso Aminta*. E fra il verso 11mo e il diciottesimo, che è quello che vi propongo, tre volte torna la rima o l’assonanza in -oso, -ose, quattro volte torna il nome di Corinna, a due a due nelle medesime giaciture. Con un effetto tale che la dizione non può non risultare affettata e persino un po’ ridicola:

Piangea dolente e sospiroso Aminta
 ...
 Piangea Corinna in lacrimoso canto
 e nel pianto canoro i sette colli
 rispondevan Corinna e il toscano fiume
 risonava Corinna, e i chiari fonti
 Corinna, più lontan i verdi boschi
 Corinna mormorar l’ombrese valli
 tal che ninfe e pastor quel suon deluse
 Gioiosa no ma dolorosa imago.

È un verso di trochei giambi puri che non solo comprende la accezione di Imago per Imago vocis ossia per Eco ma una rima interna (*gioiosa-dolorosa*) e quattro accenti in “o” sulla vocale tonica e nel quinto trocheo giambo dopo l’accento in “a”, ho una “o” in uscita (*gioiò/sanò/madò/lorò/simà/go*). La accezione di “imago” – niente in comune con l’uso psicanalitico che ne fece Jung – è (il solito) Orazio, “*jocosa imago*” “eco scherzosa”, sì che è facile passare da *jocosa* (*jocunda*) a *gioiosa*.

La ninfa Eco è il doppio femminile di Narciso (e qui forse conviene ricordare lo stupendo quadro di Poussin – di quasi ottant’anni posteriore – che è al Louvre, con la figura dell’adolescente disteso in riva al fiume mentre la giovinetta Eco siede accanto a un tronco e volge lo sguardo altrove; straordinaria composizione di incomunicabilità e di morte per separazione). Eco è ripetizione e ritorno, specchio e identità. Uno dei grandi e veri luoghi comuni sul Tasso vuole che egli sia il poeta di una lacerazione, di uno sdoppiamento continuo, e di una antitesi; tutta la *Gerusalemme* è storia di coppie e di iterazioni, di doppi incontri e scontri, di due principi, di due miti, quello cristiano quello pagano, la “ragione” e il “desio”: e si è sempre veduto in questa piaga il motivo dello sterminato successo della *Gerusalemme* presso i romantici. Forse che, infatti, questo verso non contiene la figura retorica che con pedante parola vien detta “ossimoro” e che consiste nell’affermare e negare nel medesimo tempo alcuna cosa di alcunché? Gioiosa e dolorosa sono congiunte e quasi sovrapposte perché le due sillabe che le separano (“no” “ma”) si annullano a vicenda. Il loro esito è una esitazione, una correzione: il “no/ma” diventa un “e”, quasi che il verso potesse esser letto in

affermativa “gioiosa sì e dolorosa imago”. Ma c’è solo questo dissidio? Quando la contraddizione è polare, essa si irrigidisce. Penso ad un poeta di oggi che ha vissuto la medesima mancanza di dialettica del Tasso, Pasolini. Come per Narciso, il massimo desiderio è l’identità, la *coincidentia oppositorum*. “Gioiosa no ma dolorosa imago”. Eco che rimanda, specchio che riflette. Qui veramente, a differenza anzi al rovescio <di> quella correzione leopardiana, c’è la volontà di annullamento o di riverberazione ininterrotta di sillabe e di rime. Nella *Gerusalemme*, come l’enorme vicenda epica, il suo tempo narrativo, sono un peso! Goffredo, Solimano, lo stesso Rinaldo e Tancredi piegano sotto il peso dell’azione ossia del tempo; e tentano di continuo sottrarsi al *tèlos*, alla meta e dunque al demone della narrazione. L’illusione epica e l’inganno della storia celebrano la vittoria del disinganno: l’eco “delude”, il verso si ripiega su di sé, si fa circolare, immerso nell’animo delle sue sillabe, nella ipnosi di una madre prenatale dove non c’è né salvezza né giudizio. “Gioiosa no ma dolorosa imago”. Questa “imago”, questa eco, è la medesima delle conchiglie: vi odi dentro un vano tuono, ma davvero molto remoto, di mare e di battaglie.

ANNO ACCADEMICO 1981-1982

Manzoni nel 1821

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1981-1982 è conservato presso l'AFF nella scatola XL, cartella 11.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

1. Appunti sparsi: un foglietto con appunti sparsi.
- 2.I Dispense del corso: sei fogli manoscritti solo sul recto con aggiunte e correzioni numerati in altro a destra da 3 a 8 con numeri ritagliati ed incollati.
3. Fotocopie delle dispense del corso: quattro fotocopie di alcuni fogli del documento 2.

A. DAGLI ZIBALDONI

{Di seguito si riporta un testo presente negli Zibaldoni che può essere considerato collegato al corso del 1981-82. Si tratta degli appunti preparati per la prima lezione del corso su Manzoni già l'anno precedente, quando ancora Fortini non era sicuro di ottenere il congedo che poi ebbe. Tale scritto si trova in AFF, 38, pp. 100-103.}

Per la prima lezione del corso di storia della critica letteraria, a.a. 1980-81

11 settembre 1980

Individuare un frammento temporale in una sequenza letteraria equivale ad assumere immediatamente tutte le contraddizioni e le tensioni teoriche proprie

Franco Fortini

Lorenzo Tommasini, Scuola Normale of Pisa, Italy, lorenzo.tommasini@sns.it, 0000-0003-0328-8380

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Franco Fortini, *Corsi universitari*, edited by Lorenzo Tommasini, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0202-2, DOI 10.36253/979-12-215-0202-2

della storiografia. Abbiamo dinnanzi a noi dei testi. Essi ci sono trasmessi come dotati di valore. Non sappiamo ancora di che qualità di valore ma un intervento o una serie di interventi li ha selezionati. Il nome del loro autore ci è noto. Di fronte a questi testi noi possiamo assumere più di un atteggiamento. Il primo è quello della indifferenza: non leggerli. Un secondo atteggiamento è quello di fiducia (o di pazienza) nella istituzione che ce li sottopone: occuparsi di questi testi è un mezzo per fini che nulla hanno a che fare con i testi medesimi. Un terzo atteggiamento è quello che, indipendentemente dalla istituzione e dalla trasmissione che essa ha compiuto, tenta i testi per provare se mai essi abbiano in sé qualcosa che interessa direttamente la nostra esistenza e se dalla lettura sia per avvenire uno specifico apporto di conoscenza, un accrescimento o mutamento; in qualche misura confermando gli interventi che hanno selezionato quei testi come esemplari.

Ma tali interventi, ossia la tradizione culturale, non si sono limitati a prescegliere quei testi dalla infinita biblioteca e dall'archivio del passato: hanno accompagnato la scelta con una qualificazione: quei testi appartengono alla letteratura, il valore eminente se non unico che li raccomanderebbe alla nostra attenzione e disattenzione si fonda sulle virtù specifiche della letteratura e anzi di quella virtù che una parte della stessa tradizione che ci addita questi testi chiama virtù, o qualità, poetica.

La fiducia che ci viene richiesta è dunque molto grande. Prima ancora di aver letto una sola pagina attribuita ad un autore chiamato Alessandro Manzoni o anche avendone lette non poche, per dovere scolastico, ci viene chiesto di conferire a quelle pagine una rilevanza maggiore di quella, ad esempio, di altri scrittori suoi contemporanei, noti solo a pochi specialisti. A questo punto non pochi si ribellano: perché questa scelta immotivata? Se si risponde con un notissimo argomento, quello del valore formativo della conoscenza storica, si replicherà – e vedremo quali grandissime conseguenze comporta questa replica – che in questo caso non un manipolo di testi bensì di documenti dovrebbe esserci sottoposto e che il nostro contributo avrebbe senso solo se, come per ogni impresa storiografica, si fosse proceduto preliminarmente ad una definizione del campo e del fine: ad esempio, la vita intellettuale e culturale milanese all'inizio del terzo decennio del secolo XIX a chiarimento della biografia intellettuale e morale del nipote di Cesare Beccaria. Se invece si risponde che noi ci avviciniamo a quei testi proprio in quanto testi, per decostruirli e interpretarli con gli strumenti della linguistica, della semiologia, si potrà replicare che vi è, ancora una volta, petizione di principio e che non si intende quale presunzione ci induca ad applicare tali strumenti a quelli piuttosto che ad altri testi.

Queste due posizioni estreme hanno conseguenze assai rilevanti. La seconda, volta com'è ad attribuire la massima importanza alle connotazioni propriamente letterarie dei testi, tende a considerare gli eventuali risultati della indagine storica come sussidio preliminare alla propria indagine; e tende – secondo una tradizione che è quella della estetica dell'idealismo – a negare che si dia storia della letteratura e neanche delle singole opere letterarie; la prima tende ad eli-

minare ogni specificità della letteratura o a vederla solo come una istituzione culturale come tante altre.

Ci conviene, a questo punto, assumere i rischi di una scelta. E dire: se si è scelto di considerare un tratto temporale – l'anno 1821 – invece che un singolo testo (il *Cinque Maggio* o *La Pentecoste*) ciò è per un pregiudizio insuperabile. Tale pregiudizio si può così formulare:

c'è un autore che è ritenuto uno dei massimi d'Italia e della cultura occidentale che nell'anno 1821 ha scritto pagine che sono state lette e interpretate come straordinariamente importanti per la vita nazionale e per la cultura. Non interessa solo conoscere i motivi di quella attenzione ma anche, per non dire soprattutto, i motivi della avversione e della noia scolastica che li ha accompagnati cioè la storia della critica silenziosa ed efficacissima che ha determinato quella avversione e quella noia. Per un verso si tratta di un episodio della storia sociale e politica; per un altri di una serie di domande volte a comprendere che cosa è accaduto dall'età che avrebbe trovate assurde e cavillose le domande che ci siamo poste, quando cioè l'opportunità di studiare l'opera del Manzoni non era minimamente discussa.

Perché, è inutile precauzione non dirlo, se ai nostri connazionali che hanno qualche interesse con la letteratura del passato si chiede oggi quali sono gli autori italiani degli ultimi due secoli che possono maggiormente interessare, dopo il nome di Leopardi che verrà per primo e quelli di Foscolo, di Belli, di Verga, Pirandello, Svevo, Ungaretti, Montale o Gadda che fanno parte non solo del canone scolastico, tutta¹

I. DOCUMENTO 2

Franco Fortini. Cattedra di Storia della Critica Letteraria. Anno Accademico 1981-82, Siena: Alessandro Manzoni nel 1821.

1. Non c'è saggio biografico o critico sull'opera di Manzoni che non affermi essere stato l'anno 1821 un anno di straordinaria importanza nella vita dello scrittore: per le opere che in quell'anno sviluppa o conclude – come l'*Adelchi* – e soprattutto per quella che inizia, il *Fermo e Lucia* destinato a mutarsi in *I Promessi Sposi*. Dando questo titolo al corso di quest'anno si è voluto però proporre una indicazione precisa: il corso non ha per oggetto un'opera, un testo; ma un nome, il nome di una persona, anzi di un personaggio, ed una data, una frazione del tempo passato. In questo senso, il nostro proposito potrebbe sembrare piuttosto biografico e storico che letterario e critico. Vedremo presto come la semplicità del proposito sia solo apparente e che, probabilmente, non basterà davvero tutto il corso per esaurire o anche solo approfondire le questioni di principio e di metodo che tale titolo porta con sé.

¹ Il testo si interrompe così a metà pagina. Segue solo, dopo molte righe bianche, la seguente frase: «Il vero tema del nostro corso non è dunque la interpretazione di questa o di quell'opera di Manzoni».

2. Limitiamoci per ora ad alcune considerazioni. Le date – che in una biografia servono a scandire il rapporto tra il flusso soggettivo del tempo e quello sociale degli orologi e dei calendari – ebbero una funzione singolarissima nella psicologia manzoniana come in quella di tutto il suo tempo. La comunicazione epistolare esige le date, possiamo dire, da sempre – “data” infatti significa la consegna materiale della lettera al vettore – e così il diario, istituzione della interiorità psicologica e della autoeducazione che è così rilevante per la formazione e lo sviluppo della coscienza borghese europea dal XVII al XIX secolo. Manzoni non tiene diario e non sarebbe senza interesse chiedersi perché e come mai. Ma ha la tendenza a datare con precisione l’inizio e la fine ed eventualmente la ripresa delle sue composizioni letterarie. Le parti delle sue tragedie, le minute degli *Inni sacri*, la conclusione come l’inizio del romanzo recano le date. Ben più notevole è il numero delle composizioni il cui titolo è una data. Si può dire anzi che fra gli scritti manzoniani vi sia come una distinzione fra quelli il cui riferimento temporale è all’anno liturgico (e sono, naturalmente, gli *Inni Sacri*) o alle circostanze rituali della religione cristiana, come i *Versi per una prima comunione* e quelli di cronologia profana, la canzone *Aprile 1814*², l’ode *Il Cinque Maggio*, *Marzo 1821*, quella, e *Il Proclama di Rimini, frammento di canzone, aprile 1815*; e non sarebbe inopportuno rammentare che nel primo capitolo del primo tomo di *Fermo e Lucia* che «Su questa stradetta veniva lentamente dicendo l’ufizio, ed avviandosi verso casa, una bella sera d’autunno dell’anno 1628, il Curato...» ecc. e che nella versione del 1827 Manzoni sente il bisogno di precisare che «Per una di queste stradicciuole, tornando bel bello dal passeggio verso casa, in sulla sera del giorno 7 di novembre dell’anno 1628, don Abbondio, curato...» ecc. [Nella edizione definitiva: “stradicciuole”, “tornava”, “dalla passeggiata”, “sulla sera”, “7 novembre”] E ricordiamo anche il fatale inizio della *Storia della Colonna Infame*: «La mattina del 21 di giugno 1630, verso le quattro e mezzo, una donnicciola...». A conferma poi che la distinzione fra la cronologia liturgica e quella della storia profana era intenzionale e consapevole si pensi a quella straordinaria composizione scritta il 14 di marzo del 1835 e interrotta all’inizio della quinta strofe e che reca come titolo *Il Natale del 1833*, e cioè la data della morte della moglie Enrichetta. Si ha insomma l’impressione che per Manzoni i grandi eventi pubblici si disponessero secondo annali e secondo cronaca e storia. Vedo in questo il segno di chi è vissuto fin dalla prima adolescenza al ritmo delle «giornate» rivoluzionarie e delle salve di cannone che salutavano a Parigi le vittorie napoleoniche. [Ne sappiamo qualcosa anche noi della generazione che ebbe la sua giovinezza tra fascismo e guerra e che quindi sperimentò una della fasi di accelerazione del movimento storico. Abbiamo creduto, per molto tempo, che non solo il 28 ottobre, cioè la marcia su Roma, ma il 10 giugno del 1940 (dichiarazione di guerra), il 25 luglio (1943), caduta di Mussolini, l’8 settembre, armi-

² Anche se questa mediocre composizione, in sette stanze, iniziata il 22 aprile e conclusa il 12 maggio 1814 (cioè dopo l’abdicazione di Napoleone e l’eccidio del Prina) non ha un titolo vero e proprio. {n.d.F.}

stizio, il 25 aprile 1945, il 18 aprile 1948 e così via dovessero restare come date indelebili.] [Almeno tre note liriche spagnole (fra le quali una di Espronceda, il romantico poeta che si batté sulle barricate parigine del 1830) si intitolano – come il celebre quadro di Goya – al *Dos de Mayo*, il 2 di maggio delle repressioni francesi a Madrid. Il *Quattordici Luglio*, come il *Diciotto Brumaio*, sono entrati a far parte del linguaggio storico-politico internazionale.]

3. Scegliendo insomma la limitazione cronologica del nostro corso andiamo incontro ad una idea di tempo, di sequenza temporale e di storia che non è troppo distante da quella dello stesso Manzoni. Ma neanche per un attimo pensiamo di poter isolare quel momento, la sequenza di quella annata, dagli anni che la precedono e la seguono. Sappiamo troppo bene che, in ultima analisi, quello che ci è concesso veramente è il *testo manzoniano* quale è stato deciso dal gusto e dalla critica. Non possiamo fingere di non sapere che stiamo parlando del futuro autore dei *Promessi Sposi*, del futuro patriarca della letteratura italiana, anche scolastica.

4. L'altro punto capitale, celato nel titolo, è quello del nome e cognome dell'autore. Dichiaratamente, l'oggetto del discorso è l'oggetto della biografia. Noi estraiamo, con un atto di arbitrio del quale ci converrà tener conto ad ogni momento, un ente dichiaratamente immaginario che designiamo col nome dell'essere umano che l'anagrafe ci dice nato nell'anno 1785 come figlio di don Pietro Manzoni e di Giulia Beccaria e defunto in Milano nell'anno 1873, le cui spoglie si trovano in un'arca nel Famedio del Cimitero monumentale di Milano. Questo arbitrio ci consente di costituire un fantasma che abita accanto agli scritti attribuiti al medesimo nominativo. Abbiamo così un Manzoni biografico, inserito nelle vicende storiche e cronistiche del suo tempo; e dei testi che recano la sua firma.

5. Ma a questo punto non possiamo evitare di chiederci: perché ci interessiamo ad Alessandro Manzoni? Una risposta tutt'altro che trascurabile ci direbbe: l'opera di Manzoni è considerata di importanza grandissima nel canone della trasmissione del sapere letterario di cui l'università è la sede e che si rivolge soprattutto ai futuri docenti delle scuole secondarie. Quindi il corso universitario su Manzoni ha la medesima utilità pratica di un corso su questo o quello dei maggiori autori della letteratura nazionale. Quelli di voi che dovranno prepararsi ad uno dei concorsi per cattedra negli Istituti di insegnamento secondario non potranno non conoscere almeno nelle sue parti essenziali l'opera di Manzoni. Tuttavia noi sentiamo che questa risposta è insufficiente. E infatti il nostro proposito è *anche* quello di indurre gli studenti che non conoscessero il *Carmagnola* e l'*Adelchi*, la *Pentecoste* e il *Fermo e Lucia* ad esercitarsi su quelle pagine, ma è anche – e soprattutto – di porsi le domande inerenti alle condizioni storico-sociali, alle condizioni necessitanti, che quelle opere hanno reso possibili. Dunque, occuparsi di Manzoni nel 1821 equivale a chiedersi chi fosse quell'uomo di trentasei anni, quel padre di famiglia, proprietario terriero, famoso uomo di lettere nella Lombardia della Restaurazione; da quale nesso sociale egli provenisse; in quale ambiente intellettuale e morale egli si trovasse ad operare. Ma siccome la meta di questa informazione e indagine è un'opera letteraria e cioè qualcosa che

per definizione eccede anche la più accurata descrizione e ricostruzione storica, ne consegue che la nostra indagine non potrà non essere anche un accumulo di dati, ognuno dei quali bisognoso di interpretazione, destinati a contribuire alla comprensione dei testi. Ma i testi rimanderanno continuamente a quel che testo non è. Ne verrà un movimento doppio ed un doppio legame, come dicono biologi e psicologi. Questo movimento ha, nella moderna metodologia, un nome, quello del processo progressivo-regressivo, quale è stato definito da Jean Paul Sartre nella sua opera *Questions de Méthode* (Questioni di metodo).

6. Il metodo di cui Sartre ci ha parlato e al quale si è mantenuto fedele vuole che nello studio dei fatti umani si «regredisca» alle radici o origini sociologiche e psicanalistiche – coniugando insomma Marx e Freud – per poi «progredire» ad una comprensione storica dell'oggetto di studio. Tale movimento di «va e viene» deve essere seguito a tutti i livelli dell'analisi. Ma per fare intendere meglio quale sia l'ambizione – certo ridicolmente sviluppata – che ci dovrebbe muovere, non abbiamo di meglio che trascrivere una parte della prefazione scritta da Sartre al primo volume del suo enorme e incompiuto libro su Flaubert *L'idiota della famiglia*, pubblicato nel 1971 e tradotto (Il Saggiatore, Milano 1977) in italiano [trad. di Corrado Pavolini]. Dove Sartre dice Flaubert proviamo a leggere Manzoni. «... che cosa si può sapere di un uomo, al giorno d'oggi? Mi è sembrato che non si potesse rispondere a questa domanda se non con lo studio di un caso concreto; che cosa sappiamo noi – per esempio – di Alessandro Manzoni? Si tratta di *totalizzare* le informazioni di cui disponiamo nei suoi confronti. Niente prova, in partenza, che una simile totalizzazione sia *possibile* e che la verità di una persona non sia plurima; le notizie sono, *per natura*, diversissime tra loro: è nato il 15 marzo 1785 a Milano e trentasei anni dopo, nella sua casa di via Morone, il 13 dicembre 1821 [Flaubert era nato, a Rouen, il giorno prima, 12 dicembre 1821] scrive il coro della morte di Ermengarda “sparse le trecce morbide”. La prima notizia è un fatto obiettivo e sociale, confermato da documenti ufficiali; la seconda, obiettiva anch'essa se ci si attiene alla lettura, rimanda per il suo significato ad un sentimento vissuto e noi ci guarderemo dal decidere alcunché circa il senso e la portata di tale sentimento [...] Non rischiamo forse di approdare a strati di significati eterogenei e irriducibili? Questo libro tenta di mostrare che questa irriducibilità è soltanto apparente e che ogni informazione situata al proprio luogo diventa la porzione di un tutto in continuo divenire e, in pari tempo, rivela la sua omogeneità profonda con tutte le altre. Gli è che un uomo non è mai un individuo; meglio varrebbe chiamarlo un *universale singolo*; totalizzato, e perciò stesso universalizzato, dalla sua epoca, la rende a sua volta universale riproducendosi in essa come singolarità [...] Ora bisogna cominciare. Come? Da che cosa? Importa poco: in un morto si entra come in una porta spalancata. L'essenziale è di partire da un problema». A questo punto Sartre cita un passo di una lettera di Flaubert (6 ottobre 1864). Flaubert vi parla di sé: «il vecchio fondo riappare spesso, il vecchio fondo che nessuno conosce, la piaga profonda sempre nascosta». «Che vuol dir ciò – aggiunge Sartre – ? Una piaga può essere nativa? In ogni modo Flaubert di rimanda alla propria storia. Quel che bisogna tentar di sapere è l'origine di quella piaga “sempre nascosta”; che

risale, *in ogni caso*, alla prima infanzia. [...]». In una lettera scritta da Milano il 3 novembre 1821, in francese, a Claude Fauriel, lettera di grande importanza per le idee che egli vi esprime a proposito della lingua letteraria italiana e per altri argomenti (come l'intenzione di rimettersi a scrivere il suo "romanzo" o "una tragedia su Spartaco" "secondo che si sentirà più disposto a questo o a quello dei due lavori"), Manzoni accenna allo stato di salute della moglie che, ammalata, si sta ristabilendo lentamente ma sicuramente. E aggiunge: «Non ho mai sentito come in questi momenti quel che c'è d'incerto, di pericoloso, direi persino di terribile nella felicità persino più calma» [Jamais je n'ai senti comme dans ces momens ce qu'il y a d'incertain, de périlleux, je dirai même de terrible dans le bonheur même le plus calme (Epistolario, I, p. 251)]. Dove è da rilevare subito un turbamento che si manifesta nella ripetizione della parola «même» nei due sensi di «persino» e di «medesimo». Potremmo dire con Sartre: che cos'è questo qualcosa di terribile entro "la più calma felicità"? Che cosa Manzoni ci nasconde dietro quella parola? La parola che gli esploderà, attribuita già alla vergine ("terribil come / oste schierata in campo") ma e più tragicamente, a Gesù neonato, il "fanciul severo", quando nel 1835 vorrà ricordare il Natale del 1833.

7. Perché dunque ci interessiamo di Manzoni? Voglio dire di un autore che può essere considerato, che è considerato, fuori moda, estraneo agli interessi e alle passioni del presente? Tirando le conclusioni delle pubblicazioni innumerevoli che otto anni fa, nel 1973, celebrarono il primo centenario della morte, ci fu chi³ rilevò che il tono delle pubblicazioni doveva essere considerato piuttosto negativo che positivo; e che insomma alla beatificazione e mummificazione scolastica (durata, appunto i cento e più anni della Italia unita) si era contrapposta una invincibile antipatia presso una consistente schiera di intellettuali e di pubblico. A dirla in parole volgari forse ma corrispondenti al vero, la storia della critica manzoniana è stata lungamente segnata dal giudizio restrittivo di Croce che una tardiva respiscenza e gli studi dei suoi discepoli non sono serviti a dissolvere. È vero che quel giudizio riguardava soprattutto i *Promessi Sposi*. Ma li considerava (e così può dirsi anche nei nostri ultimi venti o trent'anni di critica e di opinione) in quanto si guardava al romanzo così come si guardava alla letteratura romanzesca dell'Ottocento (Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoj, Dostoevskij e altri innumerevoli) e, in parte, del Novecento; ossia come ad una fonte di conoscenza attuale delle passioni e delle aspirazioni e tragedie umane non come un'opera di educazione e di edificazione quali erano state, seppur in modo diverso fra loro, il *Don Chisciotte* e il *Wilhelm Meister*. In questo senso il giudizio limitativo di Giovita Scalvini e poi della critica crociana aveva una sua ragione. Detto altrimenti, Manzoni veniva letto con il cuore alla realtà del suo secolo, dimenticando che invero il suo cuore era ben più antico, era con i solitari di Port-Royal o con i filosofi illuministi, vicino, in questo, a Leopardi. *I Promessi Sposi* invece di essere letti come un'opera che ha una profonda parentela con l'*Eneide* e con la *Gerusalemme Liberata* o con certe opere mozartiane, come il *Flauto ma-*

³ G. Vigorelli. {n.d.F.}

gico, veniva letta come fosse stata la sua prima redazione, ossia il *Fermo e Lucia*, dunque un romanzo medievaleggiante, patetico e popolare. Ora è accaduto che il mutamento pressoché generale di ottica critica avvenuto nello scorso ventennio ha sortito un effetto assai straordinario: ha allontanato nel tempo tutta l'opera di Manzoni, *Promessi Sposi* compresi, ha rinunciato a qualsiasi sua attualizzazione, ne parla come parlerebbe del Petrarca o del Guicciardini. Credo che questo distacco fosse necessario e sia ancora necessario se si vuol penetrare la grande poesia manzoniana. Ma attenzione: non dimentichiamo che durante gli anni 1967-1973, ossia nel periodo di intenso sconvolgimento dei ceti giovanili in una situazione che si poté credere prerivoluzionaria, fu assunto – ad opera di non sempre attendibili guide dei giovani – Giacomo Leopardi a simbolo della rivolta, in nome di un nichilismo radicale, di una rivalutazione materialistica del corpo, del piacere, di una solitudine disperata, giovanile ed eroica. Pressoché nel medesimo periodo e in occasione del centenario, era pressoché inevitabile che si tornasse a contrapporgli Manzoni.

Ma noi non dobbiamo parlare del Manzoni più noto, quello che il celebre ritratto dello Hayez ha colto nella apparente mitezza ma anche nella sua tesa durezza implacabile di chi non vorrebbe concedere nulla a nessuno e che antepone la verità alla carità. Noi vogliamo parlare di una breve stagione di scrittura e di dibattito intellettuale che si sovrappone ad un momento storico collettivo; quel 1821 che è la prova generale, in Italia, dei moti risorgimentali e della lunga lotta cospirativa e, in Europa, la prova generale della rivolta contro la Restaurazione. Anzi, bisogna dir subito che è questo, questo rapporto fra una scrittura, una biografia e una situazione storica e cioè sociale e politica disposta lungo l'asse orizzontale del tempo irreversibile, il vero oggetto del nostro corso.

A questo punto incontriamo una difficoltà gravissima, quale è stata ignota alle generazioni di lettori e di critici o anche di storici dell'opera manzoniana fino ad una ventina di anni fa: e cioè che solo nel corso dell'ultimo ventennio di secolo, adempiendosi il centenario della unità nazionale, una larga parte del nostro paese ha preso coscienza della progressiva scomparsa, anzi del rovesciamento, dell'idea dello stato nazionale, come dotato di una specifica missione fra le altre nazioni. L'idea giobertiana e mazziniana la ritroviamo vivente sino a Giovanni Gentile e ad Antonio Gramsci; in una forma ritardataria sopravvive nelle ipotesi politiche del "compromesso storico". Ma nel complesso si deve dire che l'idea di una Italia unita e "al convito dei popoli assisa" è venuta dissolvendosi di fronte e sotto la pressione degli sconvolgimenti della seconda metà del secolo. In queste condizioni, quando ci manca la possibilità di intendere, se non con uno sforzo intellettuale, quello che Manzoni chiamò «il sospiro di tutta la sua vita», come possiamo capire la poesia manzoniana che è tutta poesia civile e patriottica, dalla *Pentecoste* all'*Adelchi*, dal *Cinque Maggio* alla figura di Don Abbondio?

Mi sembra opportuno riflettere sul carattere mitico anzi immaginario che le figure, i «nomi» di Leopardi e Manzoni, hanno assunto negli scorsi due decenni nel nostro paese. Non è possibile evitare l'argomento dicendo che si tratta di semplificazioni o mitografie giornalistiche estranee alla serenità degli studi.

Accanto e immediatamente intorno agli studi stanno i fantasmi che hanno assunto arbitrariamente i nomi dei due poeti. Lo è stato fin dalla metà dello scorso secolo. Lo è stato fin da De Sanctis. Per giungere ai nostri anni non possiamo dimenticare che nel 1974 un saggio di Carlo Salinari (su *La struttura ideologica dei Promessi Sposi*) induceva una polemica cui partecipavano E. Sanguineti, R. Luperini, S. Timpanaro, G. Trombatore, U. Carpi, A. La Penna, G. Manacorda, A. Accame Bobbio fino a E. Fenzi ed altri. La polemica opponeva non soltanto leopardisti e manzonisti ma i primi erano accusati dai secondi di simpatie per il nuovo o vecchio nichilismo e per l'estremismo di sinistra, che aveva creduto porsi sotto il patronato del poeta della *Ginestra*, ed i secondi erano accusati dai primi di voler esaltare il programma politico dei moderati toscani della prima metà dell'Ottocento e finalmente di favorire l'operazione politica che andò sotto il nome di "compromesso storico".

Non è possibile evitare di guardare la costituzione di questi fantasmi. Rivolgersi alla tradizione letteraria per interpretare il passato storico ed il presente politico appartiene ad una fase specifica di svolgimento intellettuale che in Occidente ha coinciso col Romanticismo. Non si intenderebbe il valore allegorico attribuito a Leopardi e Manzoni (come pure, sebbene in misura minore, a Carducci, a Pascoli, a D'Annunzio) come quello che almeno sino a cent'anni fa investiva in Germania la coppia Goethe-Schiller, in Francia quella Corneille-Racine, in Russia quella Tolstoj-Dostoevskij, se si dimenticasse che dietro queste allegorie sta la persuasione – che è della ideologia borghese progressista nel cinquantennio successivo alla Rivoluzione Francese – di una profonda rispondenza fra letteratura e lo spirito nazional-popolare. [Nel suo famoso discorso del 7 novembre 1941 nella metropolitana di Mosca, con i carri armati tedeschi a pochi chilometri, Stalin evocava come immagini della cultura russa, insieme ai grandi condottieri, gli scrittori e i musicisti, Tolstoj, Čajkovskij e Čechov. Per gli italiani il nome dell'unità nazionale è, come nei *Sepolcri* foscoliani, quello dell'Alighieri, un poeta, o di Verdi, un musicista.] Quanto più questa persuasione abbandona le classi dirigenti (e passa, non di rado, ai ceti oppressi e alle minoranze rivoluzionarie) tanto più diventa impossibile scrivere una storia nazionale in forma di storia letteraria, come ha fatto, da noi, Francesco De Sanctis. Questo spirito si è trasmesso fino ad oggi o almeno fino ad una decina di anni fa. La nozione di cultura nazional-popolare (Gramsci) è, in sottinteso, ancora presente nelle più recenti polemiche. Perché? Per quale motivo è ancora possibile, nel nostro paese, questa mitologia? E ancora: perché si ha fondato motivo di ritenere che essa non viva più fra i più giovani? Non è forse la testa di Manzoni sulle nostre carte da diecimila, altrettanto smorta e insignificante quanto quella di Garibaldi?

È certo, voglio dire, che non si intende quella poesia senza una interpretazione dei fantasmi di nazione, di patria, di civismo e di libertà civile che alimentano non solo la giovinezza di Manzoni ma tutta quella delle teste pensanti europee, almeno nel ventennio che precedette l'ottantanove come nel trentennio che lo seguì. Sarà altrettanto impossibile comprendere la letteratura della prima metà del nostro secolo senza riferimento al 1917. Ora quelle idee, passioni e fantasmi

ebbero una loro presenza letteraria, lavorarono la lingua del nostro classicismo con accenti e spostamenti che sono sensibili in un Fantoni, in un Metastasio, per non dire in Parini e Alfieri e Foscolo.

Quando, l'otto di agosto del 1820 Alessandro Manzoni torna da Parigi in Lombardia dopo una assenza continuata dalla metà di settembre dell'anno precedente, egli ha compiuto da sei mesi trentacinque anni, è quello il suo secondo soggiorno a Parigi ed è anche l'ultimo. Come vedremo, egli non avrebbe ancora potuto immaginarlo. Quindici anni prima, il 12 di luglio del 1805 era stato un giovane di vent'anni che aveva lasciato Milano per una società ed un avvenire sconosciuti. Quando Manzoni era arrivato a Parigi, la gloria napoleonica era allo zenit. Qualche mese prima Bonaparte si era incoronato imperatore, e nel mese di marzo aveva ricevuta nel duomo di Milano la longobarda corona ferrea di re d'Italia. Il 25 di settembre contro gli austro-russi e gli inglesi, la Grande Armée aveva varcato il Reno, il 15 novembre Napoleone occupava Vienna; il due dicembre, in Boemia, era la strepitosa vittoria di Austerlitz. Dal 1805 al 1810, per quattro anni e nove mesi Alessandro era vissuto a Parigi, interrompendo il soggiorno per tre volte, la prima delle quali per il Piemonte per l'eredità Imbonati (1806), la seconda a Genova (1807) per un possibile matrimonio con Luigia Visconti e, in seguito alla morte del padre, a Brusuglio; la terza, fra il settembre del 1807 e l'8 giugno del 1808, a Como, a Milano, per incontrare E. Blondel, sposarla e ripartire per Parigi. Era tornato già ricondotto in seno alla Chiesa ed aveva iniziata la sua nuova carriera di autore con gli *Inni sacri*, anzi con il grido di *La Resurrezione*.

È risorto! Or come a morte / la sua preda fu ritolta... E i sette anni successivi erano stati quelli del declino napoleonico, della Campagna di Russia (1812), della battaglia di Dresda e di Lipsia (novembre 1813). Nel 1814, trenta marzo, è la capitolazione di Parigi, la abdicazione di Napoleone, il primo di marzo del 1815 è la fuga dall'Elba, il 18 di giugno è Waterloo. Quando Manzoni riceve la notizia è in libreria, in Santa Margherita e si sente male, anzi è da quel giorno che egli dirà di aver sofferto di una malattia nervosa che non lo abbandonerà più.

I quattro anni di restaurazione, di predominio austriaco che vanno da Waterloo alla partenza per il secondo soggiorno a Parigi non solo sono quelli che vedono le prime grandi prove del poeta e del prosatore⁴

⁴ La frase si interrompe così a metà del foglio.

Tre studiosi di Dante: Auerbach, Singleton, Contini

Nei faldoni che conservano i materiali dei corsi non è presente nessun documento relativo al corso dell'anno 1983-84. Alcune testimonianze sono però presenti negli zibaldoni.

A. DAGLI ZIBALDONI

{Il quaderno 45 degli zibaldoni (AFF, XLV), riporta degli appunti esplicitamente dedicati alle lezioni di quest'anno. Si è scelto dunque di trascrivere la lezione introduttiva. Seguono varie pagine di appunti e riassunti che non si riportano.}

Lezione introduttiva del corso di Storia della Critica letteraria, Siena, 1983-84.

1. Cinquant'anni fa, quando chi parla era al liceo, la lettura della *Commedia* era distribuita, una cantica ogni anno e compiuta quasi per intero. Le era riservata, come per una eccezione, una o due ore settimanali che non dovevano confondersi con quelle dedicate alla storia della letteratura italiana. La *Commedia* occupava ancora un luogo alto, solitario e terribile.

Non avevamo ancora letto *La poesia di Dante* di Benedetto Croce (1921, di dodici anni precedente il nostro ingresso nel liceo); ma la "interpretazione estetica" prescritta dai programmi ministeriali della Riforma Gentile già operava nella scuola e il Dante che ci veniva trasmesso era, nella parte prevalente, quello desantisiano¹, temperato dal commento di Attilio Momigliano, del quale

¹ e l'apporto crociano era mediato dal commento di A. Momigliano. {n.d.F.}

avremmo potuto ascoltare, nella Facoltà di Lettere di Firenze, fra il 1936 e il 1937, le letture del *Purgatorio*.

Non è il caso, ora, di riandare ai significati allegorici che Dante assunse per quelli della mia generazione che tentavano di capire qualcosa prima di venir sospinti nella guerra. Posso solo dire che il legame fra il prima e il dopoguerra fu, per me almeno, rappresentato dalla edizione delle *Rime* a cura di Gianfranco Contini, che è del 1939².

Ma anche se altre letture, naturalmente, sono seguite, fra il 1945 e il 1970 sta un quarto di secolo di studi e di filologia che ho mancati quasi per intero; ne viene una impossibilità, per ignoranza, di leggere senza difficoltà un Dante filologicamente corretto; e una ancor più grande impossibilità o, meglio, incapacità di togliermi del tutto dalla mente il Dante dei miei anni di studente. Qualcosa si è tuttavia mantenuto costante: l'idea di una decisività interrogativa del testo della *Commedia*, di una decisività non letteraria né poetica bensì politica e religiosa; tale che alla memorabile domanda retorica posta da Benedetto Croce in limine al suo libro («Ci sono ragioni perché Dante debba essere letto diversamente da ogni altro poeta?»), tutta la nostra vita non ha fatto che rispondere un polemico «sì». Questo basti a giustificare l'audacia – e chi vuole la chiami improntitudine – con la quale ho deciso di dedicare il corso di quest'anno a tre grandi critici di Dante, pur non avendo veste alcuna né alcuna autorità, accademica o altra, per parlare dell'autore della *Commedia*. È una audacia che può essere giustificata in chi, soprattutto per età ma anche per convinzioni lungamente maturate, sa di non avere nulla da perdere.

Perché allora non dire che ho avuto in mente, come già negli scorsi anni, con un corso sulla *Gerusalemme liberata* e uno su *Manzoni nel 1821*, soprattutto, per non dire esclusivamente, gli studenti che in questa facoltà nello scorso decennio, e a quanto ne so, non hanno avuto un corso che implicasse la lettura di una parte o di tutta la *Commedia*. Penso agli studenti che vorranno dedicarsi all'insegnamento nelle scuole secondarie e avranno, quando che sia, da presentarsi ai concorsi statali: per variare di tendenze e di progetti è improbabile che Dante scompaia dai programmi di concorso. Chiunque legga con noi le tre opere che ho posto al centro del Corso avrà acquisita almeno la conoscenza di alcune fondamentali tendenze della critica dantesca contemporanea.

Una difficoltà, certamente, viene dal presupposto di una conoscenza, almeno corsiva, del testo del poema. Ovviamente, la *Commedia* non «si porta»; ma non è possibile non fare continuo riferimento ad essa ed anche alle altre opere dantesche. È quindi opportuno avere sottomano quei testi. Qualsiasi edizione, naturalmente; e meglio se commentata. Fra queste, le più raccomandabili sono quelle a cura N. Sapegno o di A. Momigliano. Una edizione per più versi ottima, ma della quale al momento sono usciti solo i due volumi relativi alle due

² Le *Rime* di Dante e quelle degli stilnovisti si inserivano in una temperie letteraria già attiva da una decina d'anni, quella ermetica. Sui dantismi montaliani esiste una vasta letteratura critica. {n.d.F.}

prime cantiche è quella nella serie economica "I grandi libri" Garzanti, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, essa contiene un saggio iniziale, dovuto ai curatori, di 117 pagine. Ritengo sia opportuno far riferimento per le nozioni generali, a questo testo. Inoltre ogni canto è accompagnato da un commento aggiornato e utilissimo e da una specifica bibliografia. Sono invece deficienti, a causa di una eccessiva concisione, le note.

Come ho detto, il mio intento è di farvi leggere per intero queste tre opere fondamentali del moderno studio di Dante. Mi limiterò ora ad alcuni dati bibliografici³.

³ Seguono alcune indicazioni sulla bibliografia e sulla scansione temporale del corso che non si riportano.

Le dieci *Canzoni* leopardiane edite nel 1824 e la critica 1945-1985

Il materiale relativo al corso tenuto da Fortini nell'anno accademico 1985-1986 è conservato presso l'AFF nella scatola XL, cartella 14, donato da Laura Bolognesi.

L'elenco dei materiali presenti in questa cartella è il seguente:

- 1.I 34 fogli fotocopiati solo fronte con testi stampati da pc, manoscritti e dattiloscritti con piccole correzioni e aggiunte manoscritte. Con introduzione, parafrasi e commento ai testi leopardiani.
2. 22 fogli fotocopiati fronte/retro con appunti di Laura Bolognesi.
3. 60 fogli fotocopiati solo fronte con appunti di Laura Bolognesi.
4. 32 fogli fotocopiati solo fronte con appunti di Laura Bolognesi.
5. 57 fogli fotocopiati solo fronte da testi dattiloscritti con lievi aggiunte e correzioni autografe di Fortini. Si tratta di parafrasi e commento dei testi leopardiani.
6. 40 fogli fotocopiati solo fronte da testi dattiloscritti con lievi aggiunte e correzioni autografe di Fortini. Si tratta del testo per il seminario sull'inconscio politico di F. Jameson.
- 7.II 10 fogli fotocopiati solo fronte da testi dattiloscritti con lievi aggiunte e correzioni autografe di Fortini. Si tratta del testo per il seminario sull'inconscio politico di F. Jameson.
8. 29 fogli fotocopiati solo fronte con appunti di Laura Bolognesi relativi al seminario sull'inconscio politico di F. Jameson.

I. DOCUMENTO 1

Anno accademico 1985-1986, Università di Siena.
 Corso di Storia della Critica Letteraria prof. Franco Fortini.

Fra il dicembre 1818 e gli inizi del 1819, con la data del 1818, presso Francesco Bourlié editore in Roma, appaiono col titolo di *Canzoni del conte Giacomo Leopardi sull'Italia, Sul monumento a Dante che si prepara in Firenze*, due canzoni composte fra il settembre e l'ottobre di quel medesimo anno, subito dopo la visita del Giordani a Recanati. Le canzoni sono precedute da una lettera dedicatoria a Vincenzo Monti. Il fascicolo (la cui qualità tipografica Leopardi, in una lettera al Giordani del 18 gennaio 1819, definiva "un obbrobrio") era di 28 pagine in 16°.

Giacomo aveva allora ventuno anni e una già grande opera di filologo, di traduttore e poeta. Nel 1815, a diciassette anni, sul periodico milanese *Lo spettatore italiano* aveva pubblicata la traduzione del primo libro della *Odissea*, nel 1817, sul medesimo periodico, il discorso *Della fama di Orazio presso gli antichi*, lo pseudo *Inno a Nettuno*, la versione della *Titanomachia* di Esiodo, lo scritto *Sopra due voci italiane*.

La *Canzone / di / Giacomo Leopardi / ad Angelo Mai* comparve nel 1820 con dedica al Conte Leonardo Trissino.

Nel 1824, nei tipi del Nobili, si stampano a Bologna le *Canzoni* il cui studio è l'oggetto del presente corso. Esse sono dunque: (1) *All'Italia*, (2) *Sopra il monumento a Dante*, (3) *Ad Angelo Mai*, (4) *Nelle nozze della sorella Paolina*, (5) *A un vincitore nel pallone*, (6) *Bruto Minore*, (7) *Alla Primavera o delle favole antiche*, (8) *Ultimo canto di Saffo*, (9) *Inno ai Patriarchi o de' principi del genere umano*, (10) *Alla sua donna*.

La prima edizione dei versi di Giacomo Leopardi che porti il titolo di *Canti* fu stampata a Firenze dal Piatti nel 1831, curata dal Ranieri sotto la guida del Leopardi. Essa si apre con le prime nove canzoni. La decima (*Alla sua donna*) è spostata, come Canto XVI. La precedono *Il primo amore*, *L'infinito*, *La sera del giorno festivo*, *Alla luna*, *Il sogno*, *La vita solitaria*. La segue la *Epistola a Carlo Pepoli*.

Nella seconda e ultima edizione pubblicata in vita (Starita, Napoli 1835), l'ordine delle *Canzoni* è immutato; ma *Alla sua donna* è spostato al n. XIX: fra *Il primo amore* e *L'infinito* è stato inserito *Il passero solitario*. *Alla sua donna* è ormai preceduto da *Consalvo*.

Si può quindi affermare che, stante la volontà dell'autore, le *Canzoni* non possano né debbano esser lette (soprattutto la prime nove) indipendentemente dal testo complessivo (o "macrotesto") dei *Canti*. Resta tuttavia che esse furono pubblicate separatamente e che come tali sono state e possono essere studiate; fu il caso, nello scorso secolo, di Francesco De Sanctis, di Giosue Carducci e G.A. Cesareo, fino ad alcuni critici dello scorso trentennio (Walter Binni, Luigi Blasucci, Gilberto Lonardi).

Il criterio che seguiremo sarà quello della interpretazione letterale dei testi. Quando si dice *letterale*, si impiega un termine estremamente controverso, intorno al quale si dibatte da sempre. La questione metodologica non sarà per il

momento esaminata. Introduciamo quindi il criterio di lettura con un atto di arbitrio ben consci di quanto stiamo facendo. Per interpretazione letterale intendiamo anzitutto la traduzione in prosa comunicativa italiana media e il chiarimento dei riferimenti culturali espliciti o implicati dai dati metrici, dalle figure retoriche, dal sistema delle allusioni.

Nel corso degli appunti saranno usate le seguenti sigle relative ai testi leopardiani:

- R18 = La stampa delle prime due canzoni (Roma, Bourlié 1818)
- B20 = La stampa di *Ad Angelo Mai* (Bologna, Marsigli 1820)
- B24 = Le *Canzoni* (Bologna, Nobili 1824)
- F31 = I *Canti*, (Firenze, Piatti 1831)
- N35 = Nuova ed. dei *Canti*, Napoli, Starita 1835
- N35c = ed. Starita corretta dall'Autore
- AN = Autografi napoletani
- AR = Autografi recanatesi
- An = Copia di R18 con correzioni autografe (prima del 1820)

Che Leopardi abbia, per così dire, versato nel libro dei *Canti* le dieci *Canzoni* del '24, ha indotto un problema critico tutt'altro che secondario, dopo che gli studi del Binni e di altri, soprattutto successivi al 1945, hanno discusso la concezione – crociana ma anche tardo-simbolista – che vedeva negli *Idillii* l'esito supremo della poesia leopardiana. La questione, tutt'ora aperta, riguarda la composizione dell'intera raccolta. Che oggi appare costruita con una intenzione di complessità straordinariamente audace, come quella che passa dalla tonalità eroico-titanica delle prime canzoni a quella degli idillii e da questa al cosiddetto ciclo di Aspasia, per passare, attraverso le alternanze sermoneggianti e sarcastiche, alla complessità della *Ginestra*. C'è, insomma, una così evidente differenza stilistica e tematica fra le *Canzoni* e i canti successivi, per non dire fra le prime tre canzoni, le due successive, le quattro seguenti e l'ultima, che Leopardi ha inteso rendere partecipe di altro genere lirico, da chiedersi se Leopardi non ha voluto con quella organizzata presenza lasciare il segno di un suo diagramma biografico, come di chi esita fra l'idea di una poesia-presentazione, oggettivamente esistente e una poesia-registrazione di una soggettiva esperienza esistenziale.

Scrive Fernando Bandini, nella sua introduzione ai *Canti* (Garzanti, Milano 1975, p. XXI): «Una raccolta come quella delle *Canzoni* del 1824, così unitaria e conclusa si pone come uno dei più alti documenti letterari del periodo della Restaurazione... la giovanile disperazione, la nostalgia dell'eroismo, la denuncia dello squallore storico e la speranza dell'amore come superamento, sul piano esistenziale, della meschinità del proprio tempo. Basterebbe la raccolta del '24 a fare di Leopardi un poeta memorabile».

Anche Riccardo Bacchelli (*Leopardi e Manzoni, Commenti letterari*, Mondadori, Milano 1960) aveva affermato che «il discorso poetico [di questa can-

zone] stenta ad adeguarsi allo schema fisso, tende a strariparne quasi sempre» «ciò significa che il poeta nelle forme fisse di strofa non si trovava a suo agio, come del resto confessò, e che le assunse, in gioventù e nella sua prima maniera, per un ossequio alla tradizione». Qui si sfiora una questione non semplice.

«Il sentimento patrio come idoleggiamento di virtuosa passione civile» (Figurelli) potrebbe essere considerato un riflesso culturale, un ideologema. Nel 1818 Leopardi ha dietro di sé almeno un quarantennio di cultura europea che ha eseguito il collegamento fra i valori connessi all'idea di patria nella tradizione classicistica e quelli suscitati dai movimenti rivoluzionari del mezzo secolo precedente. Dico "movimenti rivoluzionari" e non solo "rivoluzione francese" che quella connessione ha formulato e vissuto con tanta energia, nel linguaggio, nei simboli e nell'immaginario collettivo, intorno all'idea di *nation*. Perché nell'Europa del dispotismo illuminato il passaggio dalla idea di nazione come proprietà del sovrano a quella di nazione come indipendenza perviene anzitutto come guerra di indipendenza degli Stati Uniti d'America e l'applicazione dei riferimenti classici a Washington e a Jefferson è, possiamo dire, immediata anche in Italia. Inutile ricordare che la storia d'Europa dalle prime coalizioni antifrancesi in poi è anche storia di nazioni che sorgono o insorgono. Leopardi aveva dunque, possiamo dire, una tradizione consolidata e di duplice fonte: per un verso c'era il luogo comune, almeno plurisecolare, collaudato e ribadito dalla letteratura, sulla grandezza dei romani paragonato alla decadenza imbelles degli italiani; e per un altro c'era la realtà sociale e politica della Restaurazione, che era di patriottismi, di destra o di sinistra, repubblicani o conservatori.

Ma i sentimenti e le rivendicazioni nazionali – nel caso italiano, antifrancesi o antiaustriaci – non solo non coincidevano con l'area della attività possibile sociopolitica ma anzi (grazie a tutta una tradizione illuministica e, per essere più esatti, rousseauiana e democratica) erano in quest'area contenute. Che la politica fosse il nome moderno del destino, come aveva detto Napoleone, era qualcosa che i popoli europei avevano direttamente sperimentato per un buon quarto di secolo. Quando Giacomo, quattro anni dopo Waterloo, parla di "patria" – e, certamente, non nel senso liberale che la parola avrà, due o tre anni dopo, nei tentativi costituzionalisti o carbonari del 1821 – compie un vero e proprio mascheramento inconscio: infatti (a parte l'episodio della partecipazione italiana alla spedizione di Russia) le considerazioni sulla degradazione etico-politica degli italiani avrebbero potuto essere scritte venti o quarant'anni prima ed erano in realtà state scritte, ad esempio dall'Alfieri o dal Foscolo dell'*Ortis*. Né mi pare si possa dire che quel mascheramento fosse dovuto – come il medesimo Leopardi ha successivamente voluto far credere – alla necessità di non aver noie con la censura austriaca e papalina. No, era che quanto egli non voleva sapere era che qualsiasi azione a favore della nazione italiana (negata, fra l'altro, da potentissime forze, in Italia e in Europa: ricordiamo l'"espressione geografica" del principe di Metternich) e financo una azione culturale, letteraria e artistica, non poteva non avere immediatamente di fronte a sé il problema della strumentazione politica o, diciamo, della politica tout court. Quello che, più tardi, sarà

l'incontro-scontro di Giacomo con l'ambiente milanese, con quello romano e, soprattutto, con quello fiorentino della *Antologia* e sul quale tanto inchiostro è corso nel passato decennio, ha la sua radice in questa contraddizione: i modelli di pensiero ai quali quel Leopardi si sente più vicino (e che lo distaccano dalle opinioni del suo ambiente e soprattutto da quelle del padre) gli propongono di fatto delle ipotesi di partecipazione e azione politica (secondo schemi fra loro anche molto contrastanti, da quello anglosassone a quello democratico-rousseauiano). Lo stesso linguaggio di Schiller e quello del *Werther* gli propongono il passaggio dalla letteraria "guerra ai tiranni" secondo Alfieri a qualcos'altro. Leopardi non vuole vedere questa conseguenza. La conversione filosofica successiva al 1821 e di cui sono testimonianza le *Operette* è anche la risposta inconscia ad una scelta che non sarà compiuta¹.

II. DOCUMENTO 7

Anno accademico 1985/86

Storia della Critica Letteraria prof. Franco Fortini

Seminario sul saggio "L'inconscio politico" di Jameson

Il critico americano Jameson fonda il suo saggio "L'inconscio politico", di cui iniziamo lo studio, sul motto "storicizzare sempre", che è l'unico imperativo assoluto e transtorico dell'opera. Come però ci insegna la dialettica tradizionale, la storicizzazione può servire in due direzioni distinte che solo alla fine si incontrano: quella dell'oggetto e quella del soggetto. Dal punto di vista dell'oggetto ci sono le origini storiche delle cose, da quello del soggetto ci sono i concetti e le categorie con cui cerchiamo di capire le cose: entrambi gli aspetti possono essere oggetto della storicizzazione. Nell'area della cultura, in cui il libro si inserisce, l'autore presenta la possibilità di una scelta: possiamo studiare le strutture oggettive di un dato testo culturale, quindi storicizzare la forma, il linguaggio e i contenuti per esempio delle canzoni di Leopardi, oppure possiamo occuparci dei "codici" con cui noi leggiamo queste canzoni. Questa seconda via è quella scelta dell'autore, che si occupa delle dinamiche dell'atto di interpretare e suppone che noi non abbiamo mai un rapporto immediato col testo, ma lo conosciamo attraverso gli schemi delle interpretazioni precedenti, ormai sedimentate in noi. Secondo la prima strada non si mettono in discussione gli strumenti interpretativi, ma si applicano; e la storicizzazione viene svolta sull'oggetto. Invece la seconda strada, che comporta la storicizzazione degli strumenti interpretativi, porta a mettere in discussione noi stessi e la nostra storia.

¹ Seguono alcuni riferimenti bibliografici e la parafrasi di *All'Italia, Sopra il monumento di Dante, Ad Angelo Mai, Nelle nozze della sorella Paolina, A un vincitore nel pallone, Bruto minore, Inno ai patriarchi, Ultimo canto di Saffo* e una parte, che non si riporta, su Blasucci ripresa con varianti nel paragrafo contrassegnato con il numero 6 del documento 5.

Gran parte del pensiero critico europeo degli ultimi anni è inimicissimo dell'interpretazione: per esempio, è nata l'idea che, siccome la critica è scrittura essa stessa, ciò che conta è la scrittura critica, che si sovrappone o si accosta al testo esaminato. Non si tratta di interpretare, di analizzare il testo per cercare di capirlo, anzi il critico diventa uno scrittore, un artefice che si affianca a un altro artefice.

Jameson afferma che il testo ci arriva come "già letto": ciò significa che esistono dei fondi comuni all'interno di ogni genere, malgrado tutti i cambiamenti che il testo può subire nel tempo e nello spazio. Tali fondi comuni ci danno l'impressione di conoscere già, in parte, il libro che leggiamo: noi leggiamo sulla lubrificazione rappresentata da qualcosa che è già stato scritto molto tempo fa, siamo influenzati dalle interpretazioni che nel frattempo ne sono state date e se il libro è nuovissimo siamo comunque influenzati nella lettura da categorie mentali ricevute dall'educazione e dalla società.

L'interpretazione, che Jameson si propone di studiare, è un atto allegorico, cioè è la riscrittura di un testo nei termini di un certo codice interpretativo. Prendiamo il caso della parafrasi: si sa che la parafrasi è qualcosa di brutto e rozzo, ma in fondo ogni commento è una parafrasi, è una traduzione.

Nel definire l'atto critico una "riscrittura" Jameson concede qualcosa a coloro che, come dicevamo prima, considerano la critica scrittura creativa. La riscrittura non annulla il testo da cui siamo partiti, anche perché si costituisce storia dell'interpretazione di quel testo, per esempio di un canto di Dante: infatti non esiste un vero Dante, un Dante indiscutibile, perché nel momento in cui lo leggiamo lo interpretiamo.

Jameson si propone di valutare i codici interpretativi e i metodi di accostarsi a un testo oggi correnti negli studi culturali americani, confrontandoli con un ideale di comprensione dialettico o totalizzante e più esattamente marxista. La nozione di totalizzazione, tipica della teoria hegeliana, passa poi nel marxismo e soprattutto in Lukács ed è ripresa da Sartre: si tratta di un processo col quale si includono nel discorso, che vuole interpretare alcunché della realtà (quindi non solo letterario), serie di generalizzazioni sempre maggiori, per cui si assorbe un numero crescente di dati in concettualizzazioni via via più ampie. La totalizzazione è quindi un processo all'infinito; molti studiosi moderni la negano e la considerano un residuo metafisico e un'aspirazione dittatoriale del sapere filosofico; essi tendono piuttosto a separare, ad affermare che certi saperi procedono su piani diversi e non si incontrano. La tradizione empirista sostiene che non si può procedere per totalizzazioni, quella marxista crede invece che non si possa capire una certa realtà se non si fanno intervenire sempre più elementi che coinvolgono le realtà più diverse, le quali, anche se non sembra, sono molto legate fra loro. La totalizzazione rischia sempre la genericità e non va in senso unidirezionale, ma è, come diceva Sartre, un metodo progressivo-regressivo, un affermare una cosa e poi trovare gli argomenti per negarla e in tal modo procedere oltre in modo dialettico. La totalizzazione non è data da successive addizioni, ma dalla distruzione e conservazione del dato precedente, per arrivare ad una comprensione sempre più completa del problema.

Secondo la dialettica tradizionale si può storicizzare in due modi: occupandosi di risalire all'origine del soggetto del nostro studio e inserirlo in un contesto spaziotemporale oppure storicizzare le categorie, gli strumenti, i metodi con cui cerchiamo di capire la cosa in questione; talvolta le due vie si incontrano. Possiamo anche storicizzare la forma, per esempio il romanzo.

Per inciso, non sarà inutile ricordare che in culture o epoche diverse dalla nostra l'arte non è considerata una cosa bella e sublime e il suo valore non è estetico, ma etico.

Il saggio di Jameson si propone di studiare le dinamiche dell'atto dell'interpretare. Il lettore si illude di affrontare un testo in modo immediato, ma in realtà non è così. Circa vent'anni fa c'era molta diffidenza nei riguardi degli strutturalisti, che si occupavano di problemi linguistici, soprattutto a causa di certe loro affermazioni quali "non sono io che parlo, io sono parlato". Adesso li capiamo benissimo perché sappiamo che è la lingua che parla tramite me; ciò che io dico è stato confezionato nel tempo, risulta da tutto un processo che la lingua ha subito e subisce, perciò è la storia che parla tramite me. Ogni bambino che nasce è destinato storicamente a parlare una lingua e non un'altra, cioè a formarsi secondo una cultura e non un'altra. Quando leggiamo Leopardi lo leggiamo tramite schemi sedimentati di interpretazione, per esempio secondo l'idea di valore poetico. Se così non fosse potremmo vedere in Leopardi un documento di storia del Risorgimento, oppure un particolare caso di operazione linguistica. La nostra cultura, che ci condiziona, ci fa invece avere con Leopardi un approccio di tipo estetico.

Dire che "siamo parlati" non vuol dire che l'atto linguistico non sia attivo, anzi chiunque parla crea, perché mette qualcosa di nuovo e contribuisce all'evoluzione della lingua. Croce portò all'estremo quest'idea della creatività e l'atto poetico supremo divenne il grido, praticato da molti poeti del suo tempo come espressione spontanea per eccellenza, anche se Croce non lo accettava.

Dovendo interpretare l'interpretazione essa diventa un atto allegorico consistente nel riscrivere il testo secondo un certo codice interpretativo, in un certo senso tradurlo in un'altra lingua, farne la parafrasi. È chiaro che il problema della traduzione vera e propria è molto grosso ed è il problema del linguaggio, riferendosi al discorso precedente sulla lingua che parla tramite noi. A questo proposito ricordiamo che le frasi fatte sono alla base della comicità, che, secondo Bergson, nasce dal contrasto tra la fluidità della vita e il suo irrigidirsi (fa ridere chi si comporta in modo dissonante rispetto alla situazione in cui si trova).

Ogni critica consiste nel fare un discorso su un altro discorso; Barthes, nell'intento di rendere letterario il testo critico, lo definiva metaletteratura. L'opera letteraria è extraterritoriale e ciò rende, in un certo senso, invulnerabili i letterati.

Il marxismo non sostituisce né confuta gli altri metodi, ma ne tiene a battesimo ciò che hanno di buono e ne costituisce la cornice, l'orizzonte non trascendibile.

Per leggere Dante ci possiamo servire di quattro livelli: letterale, allegorico, morale e analogico (vedere l'epistola a Cangrande). Il primo è il livello testua-

le o storico, il secondo indica ciò in cui dobbiamo credere, il terzo ci dice come agire e l'ultimo a cosa dobbiamo tendere. Per esempio, dovendo interpretare il salmo CXIII, secondo il primo livello ci leggiamo l'uscita degli ebrei dall'Egitto, secondo il secondo la redenzione dell'uomo dal peccato, il terzo ci invita a liberare noi stessi dal male e il quarto punta alla salvezza di tutto il genere umano, cioè indica il senso finale della creazione. I cabalisti avevano molti più livelli di lettura della Bibbia. I teologi medioevali dovevano trasformare l'eredità ebraica in forma accessibile ai non ebrei, ai Gentili, e va in tal senso l'opera di S. Paolo e dei Padri della Chiesa. Ad esempio S. Giovanni si ispira molto al neoplatonismo e allo gnosticismo in generale, che dissolve la tradizione giudaica in puro simbolo; analogo fenomeno avviene per Omero che, quando, nella cultura alessandrina, negli dei pagani non si credeva più, venne letto in chiave simbolica.

Il critico Auerbach, in una geniale sintesi storica, nota che nell'Alto Medioevo c'era un conflitto fra materialità e spiritualità, tra corporeità della creatura particolare e significato allegorico. Tale contrasto, che è massimo in S. Agostino, si sintetizza in Dante e nella scultura gotica. Per questi motivi i cattolici difendono la transustanziazione e i protestanti la negano. Quella negazione ha le sue radici nel modo di produrre della società borghese nascente negli Stati Nazionali nord-europei, che si manifesta nella separazione dell'unità dell'uomo (capitalista-dipendente). Le due anime di cui parla Goethe, il borghese (cioè l'uomo nella sua vita privata e che vive una religione soprattutto individuale) e il cittadino (l'uomo inserito nei rapporti sociali), l'affermazione di Lutero che l'uomo è sempre peccatore e sempre giusto, insomma la scoperta di questa contraddizione, autorizza i protestanti a sostenere che le specie del pane e del vino non sono il Corpo e il Sangue di Cristo, ma solo il simbolo.

Nel suo saggio "L'inconscio politico" il Jameson afferma che "c'è un mistero nel passato culturale che torna momentaneamente a vivere e pronuncia il suo messaggio, da tanti dimenticato, in contesti assolutamente estranei. Questo mistero può essere riproposto solo se l'avventura umana è una: solo così possiamo afferrare cosa c'è di vivo in questioni morte, come ad esempio l'alternarsi stagionale dell'economia in una tribù primitiva, le dispute sulla Trinità nei secoli XVI e XVII, i modelli conflittuali di polis nel mondo greco e di impero universale in quello persiano o romano, e le polverose dispute parlamentari e giornalistiche negli Stati dell'Ottocento. Questi temi ritrovano la loro vitalità originale solo se sono narrati di nuovo entro l'unità di un'unica grande storia collettiva, solo se, anche se mascherati sotto forma simbolica, essi replicano un tema fondamentale: la lotta collettiva per fondare un ambito di libertà fuori di un ambito di necessità".

Jameson pone un problema già espresso da Marx in una famosa domanda: come mai, essendo completamente scomparsi le forme sociali, i modi di produrre e consumare, la struttura di classe e la cultura stessa del mondo greco, l'arte greca continua ad affascinarci? È chiaro che se noi non credessimo che i condizionamenti di carattere storico ed economico-sociale fossero indispensabili per la nascita delle opere maggiori della classicità la domanda di Marx non avrebbe

be senso. Il caso delle arti figurative è particolare, perché sembra che non ci sia nessuna mediazione filologica quando noi guardiamo una statua o un dipinto, cosa che non avviene leggendo un'opera letteraria, ma in sostanza il problema è lo stesso: perché Dante o Fidia ci affascinano, anche se non abbiamo nulla in comune con loro? Il problema è stato posto da molti intellettuali ed è di così vasta portata che nessuno ha dato finora una risposta esauriente. Possiamo cercare di risolverlo, secondo Jameson, solo se si parte dal principio che l'avventura umana è una, cioè che il destino degli uomini di ogni epoca è sostanzialmente unitario. Jameson sostiene, nel passo suddetto, che la storia passata va raccontata di nuovo: infatti la storia va sempre riscritta, mentre la scienza non ha bisogno di riscrivere se non per confutare ciò che era stato precedentemente affermato. Nelle scienze umane la nuova affermazione non annulla quella vecchia, quindi è vero che, ad esempio, il pensiero platonico è valido anche dopo la formulazione di quello kantiano, ma perché sia valido occorre prima di tutto leggere le opere di Platone. Al contrario, le verità scientifiche non hanno bisogno di essere lette (se non dagli specialisti), perché "sono" e al limite diventano una formula. Separare la filosofia di Kant dal testo stesso è possibile solo in parte, cioè facendone un riassunto, una riscrittura.

Riguardo all'affermazione circa l'unità della storia umana, si potrebbe pensare che Jameson voglia dire che l'uomo è sempre lo stesso. Molte filosofie affermano che esistono elementi fondamentali, nell'uomo come negli animali superiori, uguali nel tempo e nello spazio. Ammesso questo, gli elementi che differenziano gli individui sarebbero poco importanti rispetto a ciò che essi hanno in comune. Altri sistemi di pensiero sostengono invece che le differenze tra le persone sono molto rilevanti. Il nostro discorso verte sul valore della differenza e sul valore dell'identità: le due vie sono opposte e complementari. Il linguaggio, ad esempio, è un elemento che accomuna le persone, ma al tempo stesso le distingue. Noi possiamo capirci perché parliamo la lingua italiana degli ultimi decenni del sec. XX, ma è proprio questa lingua che ci differenzia dai francesi, dagli arabi o anche dagli italiani vissuti duecento anni fa. Anche la religione unisce e divide nel contempo: i seguaci di una certa confessione sono legati fra loro da un vincolo comune, ma al tempo stesso sono diversi da chi segue un'altra confessione.

Quando si afferma che, sostanzialmente, l'uomo è uguale all'uomo intendiamo una descrizione antropologica di alcune costituenti della persona umana. La tesi che esiste un'unica grande storia collettiva è data soprattutto dall'affermazione di una prospettiva e non solo da una rilevazione del passato, perché non è solo la storia che ci dice di essere collettiva e unitaria, ma è il nostro pensiero che va verso qualcosa di collettivo e unitario. In altri termini, si ritorna alla nozione di totalizzazione, cioè al processo che permette di integrare sempre parti maggiori e diverse di realtà, cose, pensieri ecc. Non si può quindi dare una risposta definitiva al problema che ci siamo posti.

Passiamo adesso ad esaminare un'altra affermazione di Jameson: "La corrente distinzione fra testi culturali che erano sociali e politici e quelli che non lo sono diventa peggio di un errore, cioè il sintomo e il rafforzamento della reificazione e privatizzazione della vita contemporanea. Riconferma la distanza

strutturale, di esperienza e concettuale fra pubblico e privato, fra sociale e psicologico, fra politico e poetico”.

La reificazione, di cui parla Jameson, è la trasformazione della realtà vitale e dei rapporti fra le persone in oggetto e corrisponde all'affermazione per cui all'uso si è sostituito lo scambio. Il valore d'uso è il valore di un bene in relazione all'uso che ognuno ne fa per soddisfare i propri bisogni; il valore di scambio è il valore commerciale, cioè il valore dell'oggetto inserito nel mercato e usato come fonte di guadagno. Questo fenomeno comincia a colpire l'intera vita umana, per cui le cose non valgono più per ciò che sono, ma in quanto costituiscono scambio; questa mercificazione universale si realizza attraverso la mediazione del danaro, che conta più dell'oggetto stesso.

Jameson parla anche di privatizzazione, cioè di prevalenza data ad interpretare la vita come un evento privato, personale. Ogni accentuazione della distinzione fra pubblico e privato, fra ciò che abbiamo in comune e ciò che è della propria specificità è rafforzato dalla distinzione fra i testi culturali considerati sociali e politici e quelli che non lo sono.

“Immaginare che esista un'area di libertà riparata dalla onnipotenza della storia e dalla implacabile influenza del sociale, credere quindi che possa esistere un'area di libertà, anche quella rappresentata dalla microscopica esperienza delle parole di un testo letterario, non è altro che rafforzare la stretta della necessità in tutte le zone in cui l'individuo cerca rifugio e un progetto di salvezza puramente individuale. L'unica alterazione proibita da simili coazioni comincia col riconoscere che nulla esiste che non sia sociale e quindi storico, che tutto, in ultima analisi, è politico”.

Jameson sostiene che, come in psicanalisi quando si è usciti da un felice trattamento si è sempre esposti all'esperienza del “quotidiano” che può farci retrocedere, così anche riguardo all'autocoscienza sociale noi possiamo essere consci fino in fondo delle nostre determinazioni storico-sociali e ricadere sempre in illusioni, perché tale determinazione è di per sé insopportabile.

Molti si illudono che esistano aree di libertà personale: per esempio, le estasi religiose o i momenti di preghiera si presentano come zone in cui lo storico e il sociale sembrano non entrarci per nulla. Questa illusione, pur essendo tale, è un elemento fondamentale del modo di essere dell'uomo.

“Enunciare l'esistenza di un inconscio politico (o storico) propone che si tenti una simile analisi finale (per la quale nulla esiste che non sia sociale, cioè storico e politico), cioè che tutto ciò che noi facciamo e pensiamo in definitiva è volto a modificare i rapporti di necessità verso una liberazione da questi rapporti stessi”.

Questo si fa per esempio cercando il consenso altrui, lavorando sulle parole, mettendo in opera i rapporti di potere interpersonali: gli uomini si “lavorano” a vicenda di continuo, anche indirettamente, attraverso la storia compiuta dai nostri antenati e che noi subiamo.

I nostri prodotti culturali sono atti socialmente simbolici, perché hanno un significato allusivo (ne è un esempio la scelta di una marca invece di un'altra): è molto difficile sopportare di essere così coatti e di sapere che anche le parole hanno altri significati oltre a quello per cui le usiamo. Il linguaggio è l'aspetto

di civiltà che più si eredita e che è più legato alle coordinate spaziali e temporali in cui ci troviamo.

Per concludere, citiamo ancora Jameson: "Come in tutta la storia, chi vince partecipa a un trionfo in cui i signori di oggi marciano sui corpi prostrati delle loro vittime. Come è d'uso, le spoglie dei vinti sono portate in processione dai vincitori: questa è l'eredità culturale e trova nel marxista un osservatore a distanza. Queste ricchezze culturali, viste nell'insieme, tradiscono un'origine che fa orrore. Non esiste un documento di cultura che non sia nel contempo un documento di barbarie" (da W. Benjamin "Filosofia della storia" tesi VII).

Le grandi creazioni della cultura umana, infatti, sono state possibili solo grazie alla violenza e allo sfruttamento, che hanno permesso un accumulo di plusvalore: questa è l'altra faccia della cultura.

Appendice documentale

Nota

In questa appendice documentale vengono offerte le riproduzioni di alcuni documenti conservanti presso l'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena. Si tratta di materiali contenuti nei due faldoni dedicati ai corsi (XXXIX e XL). Si è ritenuto interessante non limitarsi ad alcune parti dei testi trascritti, ma includere in queste riproduzioni anche dei materiali accessori ma correlati – come il programma d'esame, le lettere al rettorato o le pagine dedicate ai corsi tenuti da Fortini nei notiziari annuali – per fornire delle testimonianze ulteriori utili a dare un'idea più completa della pratica didattica fortiniana. Per questo motivo si è pensato significativo anche riprodurre in apertura la prima pagina della trascrizione della prima lezione tenuta da Fortini all'Università anche se già pubblicata (con varianti rispetto al testo conservato all'Archivio).

Per la riproduzione e per l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini si ringrazia sentitamente il personale della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, in particolare l'archivista Elisabetta Nencini e la direttrice Eleonora Bassi.

Franco Fortini

Lorenzo Tommasini, Scuola Normale of Pisa, Italy, lorenzo.tommasini@sns.it, 0000-0003-0328-8380

Referee List (DOI [10.36253/fup_referee_list](https://doi.org/10.36253/fup_referee_list))

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI [10.36253/fup_best_practice](https://doi.org/10.36253/fup_best_practice))

Franco Fortini, *Corsi universitari*, edited by Lorenzo Tommasini, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0202-2, DOI [10.36253/979-12-215-0202-2](https://doi.org/10.36253/979-12-215-0202-2)

PER LA PRIMA LEZIONE DEL CORSO
DI STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA
ALL'UNIVERSITÀ DI SIENA (15 NOVEMBRE 1977)

Il nome della disciplina cui si riferisce il corso che oggi qui si inizia, cioè Storia della critica letteraria, reca in sé tre nozioni — quella di storia, di critica e di letteratura — che credo opportuno assumere, almeno in un primo momento, nella accezione corrente. Se questa disciplina abbia una sua autonomia, ossia se si distingue tanto dalla storia della letteratura da legittimare una sua trattazione particolare, una sua rubrica; se, proprio nella misura in cui partecipa della letteratura, le si addica il titolo di storia, con l'ossequio implicito ad una tradizione propria della filosofia idealistica; o non sia preferibile mutarlo in quello che intitola un manuale vecchio ormai di vent'anni ma in alcune sue parti ancora utile (ossia teoria e metodologia dello studio letterario): sono domande, queste, più che legittime cui sarebbe però imprudente voler dare ora le risposte che il corso si augura di lasciare intravedere.

Ma quel che non può essere rimandato e che anzi deve essere evocato subito e tenuto presente di continuo non è solo quel dubbio sulla autonomia e la collocazione della disciplina di cui sono detto docente. Potremmo anzi sopportarlo benissimo. Una tradizione popolare tutt'altro che infondata attribuiva agli illegittimi e ai fuorilegge, alle creature di incerta collocazione sociale, a quelli che oggi diremo enti interdisciplinari, una vitalità o astuzia o fortuna particolari; tanto da aver voluto porli sotto la protezione di quel Dio Mercurio che, come sappiamo, non manca di relazioni con la Filologia. È piuttosto qualcos'altro di più semplice e anche di più serio: e cioè che nella nostra società, universitaria o letteraria, sempre più diminuiscono per frequenza e intensità, fino a tacere del tutto, le domande su che cosa realmente la critica letteraria sia oggi nel nostro e negli altri paesi, come e chi la eserciti, quali i suoi rapporti, non teorici ma pratici, professionali, con altre discipline o attività.

Manchiamo di indagini sociologiche sull'argomento. Solo in questi ultimi tempi qualche indagine comincia ad uscire dall'ambito delle riviste specializzate. Sono assai scarsi gli studi italiani di sociologia della letteratura, ancora più scarsi quelli di sociologia della critica letteraria. Chi la eserciti, in quali sedi, con quale competenza e autorità, con quali esiti pratici sull'insegnamento, sui mezzi di comunicazione e informazione, sulla editoria: di tutto questo non sappiamo pressoché nul-

PROF. FRANCO FORTINI / CORSO DI STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA
LEZIONE DEL GIORNO ~~WWW~~ 7 FEBBRAIO 1972 SUL PROBLEMA CRITICO DELLE VARIANTI / AFFUNTI.

Il problema delle varianti non è un problema di metodo della critica letteraria o della scienza della letteratura. ~~È~~ ^{vero} tale, ~~per~~ ^{il} quale, ~~nessun~~ ^{nessun} dubbio che il filologo-critico ~~deve~~ ^{deve} usare ogni diritto e ogni ~~ufficienza~~ ^{ufficienza} a ~~impugnare~~ ^{impugnare} fare uso di qualsiasi strumento gli giovi meglio. Si tratta ~~di~~ ^{di} un processo verso una perfezione (De Robertis) o della descrizione del sistema di compensi per entro una ~~certa~~ ^{certa} struttura (Centini), il discorso sul modo migliore di far uso delle varianti d'autore è interno alla disciplina che i nostri contemporanei seguitano a chiamare 'critica letteraria' anche se a questo termine danno un significato assai diverso da quello della tradizione.

Il significato ~~di~~ ^{delle} varianti può essere interrogato solo se ci si pone completamente al di fuori dell'ottica ~~di~~ ^{critica} della filologia e della scienza della letteratura ~~e~~ ^{per} ~~che~~ ^{indagare} ~~si~~ ^{il} ~~tratta~~ ^{si} ~~di~~ ^{di} un tipo sociologico. Le domande alle quali si deve rispondere diventano allora le seguenti: chi legge le varianti e le studia e perché? Che uso concreto ne fa? Tentando di rispondere a queste domande, è probabile si scopra che le leggono e le studiano coloro i quali erodono alla ininterrotta riproduzione dell'eredità, ~~che~~ ^{che} il sapere come ~~si~~ ^{si} glossa perpetua di se stesso. Cioè i professori, nella misura in cui ~~www~~ ^{www} identificano la propria funzione con quella ~~di~~ ^{di} sacerdotale. Ma

« sistema di compensi ricambiabili »

= negazione e

e dei sussidi eremitici

~~in~~ ⁱⁿ questa prospettiva, ~~la~~ ^{la} questione delle varianti rientra in quella ~~più~~ ^{più} generale del ~~ritorno~~ ^{ritorno} filologico. Mi pare che, in conclusione, si debba rifiutare ~~l'atteggiamento~~ ^{l'atteggiamento} di impazienza che ci coglie di fronte alla critica delle "minuzie" ~~quasi~~ ^{quasi} l'atteggiamento di sufficienza tradizionale ~~dei~~ ^{dei} custodi del cosiddetto rigore scientifico e metodologico. La critica delle "minuzie" e degli accertamenti esatti serve a modificare a poco a poco la ~~prospettiva~~ ^{prospettiva} critica di una letteratura e quindi, ~~trasmettendosi~~ ^{trasmettendosi} lungo gli ordini diversi degli studi, ~~volge~~ ^{volge} a modificare il modo stesso di leggere la letteratura antica e moderna e in definitiva il ~~modo~~ ^{modo} morale e intellettuale.

In questo senso, quelle indagini hanno lo stesso valore ~~di~~ ^{di} quelle che hanno le opere di restauro dell'eredità figurata del passato, (anche se si svolgono con i fondi di quelle medesime fondazioni e in nome di quella medesima politica che ~~nella~~ ^{nella} ~~medesima~~ ^{medesima} ~~sta~~ ^{sta} momento fa distruggere dai suoi bombardieri cento volte più numerose opere del passato, per non dire uomini viventi), ~~di~~ ^{di} quella ~~loro~~ ^{loro} funzione non va sottovalutata, pena ~~la~~ ^{la} caduta nella ~~volgarità~~ ^{volgarità} dell'utilitarismo volgare. Ma, per un altro verso, quegli studiosi debbono essere continuamente tenuti a freno dall'incorrere nella tentazione di scambiare per letari di valori assoluti; quando si tratta invece, ~~che~~ ^{che} la loro legittimità è ~~strettamente~~ ^{strettamente} limitata e continuamente discussa ossia che esistono altri valori, ~~che~~ ^{che} possono entrare in conflitto con i loro. La necessità armata di disperazione, nelle civiltà in ~~agonia~~ ^{agonia}, impone non solo di cacciare fuori delle mura assediate le bocche in tilti ma anche di fare una scelta fra quelle che si può portare e quel si deve abbandonare. Si dovrà allora scegliere fra la ~~presenza~~ ^{presenza} e l'assenza di varianti, fra la presenza di questo o di quel testo, fra la presenza o l'assenza della ~~letteratura~~ ^{letteratura} in un certo senso, questa scelta fatta continuamente e ogni giorno. Occorre aggiungere che, per me le migliori interpretazioni di poesia sono quelle che si fanno alla luce delle ~~scienze~~ ^{scienze} in fiama? Anche se ~~si~~ ^{si} ~~sembra~~ ^{sembra} la luce sembrar lontana, quella del nostro ~~lavoro~~ ^{lavoro}.

Ma in verità non si tratta di una scelta di gusto o di temperamento, ma si tratta di una scelta di interpretazione del mondo, del nostro mondo, e, meglio, del mondo in cui il mondo (la realtà letteraria e storica) ha scelto e sceglie i suoi.

Figura 2 – a.a. 1971-1972, Sul problema critico delle varianti (AFF XXXIX 1). © Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

3. Problemi della sociologia letteraria

È impossibile secondo St. fondarsi su di una sociologia semplicistica per la quale l'opera è = riflesso puro prodotto dell'ambiente e del momento (sociologia deterministica ottocentesca, alla Taine). La società precede l'opera non si limita a seguirla. E per una divisione ~~aperta~~ che eventualmente si ripartisce alle classi sociali rischia di trasformare una variabile in causa finale. La critica sociologica di H. Marcuse (Lukács, Goldmann) sfuggirebbe a questo pericolo in quanto la grande opera letteraria si svilupperebbe la "coscienza possibile" (cfr. les. precedenti) di un gruppo sociale. E a questo livello che si possono intraprendere le indagini microbiologiche e quelle psicanalitiche (cfr. Sartre) - psicanalisi esistenziale. Queste indagini celano il passaggio dalla socialità generica a quella specifica o individuale.

Osservazioni: è pressiva semplificazione del valore il sociologismo ottocentesco. E non si indica l'uso alcune parole di passaggio) parlando quali ne l'opera compiuta venga con = ma la. Ma non, insomma, ogni addolcirlo alla utopia del lettore. (o della critica).

4. Problemi dell'analisi psicologica

St. oppo che i dati psicologici possano costituire un "sistema causale". L'opera diverrebbe "figura della propria ombra", si può sfuggire a questi pericoli (a) considerando quei dati come soltanto "probabili"; (b) analizzando non più un sistema ipotetico ma i testi [Maurice] mettendo in evidenza gli elementi ossessivi. C'è il rischio di una proiezione soggettiva del lettore-critico. Il metodo di E. Pöhlitz indaga invece l'ipotetica coscienza che organizza le categorie spatio-temporali dell'opera; e non attendersi ai motivi, ai temi e di qui rendere legittime le indagini di letteratura comparata. Di qui si passa alla critica simbolica [N. Frye]. Gli elementi psichici vi appaiono come entità universali e intemporeali. La via è aperta per la lettura formalista che considera il testo come una "figura verbale" [New Criticism]

Osservazioni: Analizzare la psicanalisi sui testi è una generalizzazione infamata, si mescolano alcuni elementi fondamentali della teoria psicanalitica. La critica simbolica, d'altra parte, si fonda su di una scarsa indagine del carattere stesso dei simboli; per un verso è la critica cui è esposta la psicanalisi puritana, per un altro quella cui è esposta l'antropologia sociale alla Levi-Strauss. Ripetendo del formalismo si ricrea il paragrafo seguente.

5. Lo studio formale

Assorbito, in stilistica (Spitzer); spostato all'indagine sociologica (Auerbach) - si si appoggia alla linguistica (ma con eccessiva pluralità di metodi). Lo strutturalismo applicato alla critica lit. nasce dalla linguistica di Saussure ma si coniuga con altri correnti filologico-metodologiche contemporanee: lo strutturalismo è, in sostanza, un metodo di formalizzazione che però esige, per ogni ambito, suo specifico vocabolario descrittivo. Qui interviene (secondo St.) il momento del lettore come colui che "preleva strutture preferenziali" e orienta le proprie domande. Di qui il problema della integrazione necessaria strutture [cfr. Umberto Eco]. Il rischio di A. Storrata sarebbe (secondo St.) evitato se si tenesse sempre presente la nozione di "coscienza strutturale", dunque di "intenzionalità". Importanza a lettura "ingenua" e delle domande relative ai destrutturati; che autorizzano l'idea di una circolarità di critica.

I vari metodi si completano a vicenda. Non si dimentichino per le domande di fondo sulla legittimità e sulla funzionalità della letteratura: infatti la critica ha bisogno di termini concettuali ma il suo adempimento è ~~costo~~ valutativo.

Osservazioni: Lo St. rimane tutto il valore del momento del destrutturato che ama essere precedentemente. Ma non funziona l'apoteosi verso le ipotesi della semiologia come struttura generale di segni.

Figura 3 – a.a. 1971-1972, appunti per la lezione del 6 dicembre 1971 (AFF XXXIX 1).
© Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

Alla segreteria del Rettorato
Università di Siena
Facoltà di Lettere e Filosofia

Milano, via Legnano 28, 15 ott. 19

26890 della Facoltà
26

Comunico gli argomenti del corso di Storia della Critica Letteraria, per l'anno acc. 1971-1972.

1. Condizione e funzione della critica letteraria, oggi.

Lo stato della questione sarà avvicinato a partire da alcuni testi di AA. italiani e stranieri, quali G. Lukacs, T.W. Adorno, N. Frye, R. Hoggart, J. Starobianki, R. Barthes, E. Raimondi, L. Baldacci, ecc. In un secondo tempo, letture e interpretazioni di saggi critici volti alla ingagine delle strutture formali (E. Auerbach, G. Contini, S. D'A. Avalle, E. Peruzzi, M. Corti & ...)

2. La fortuna critica degli "Inni Sacri".

Il testo degli "Inni", con gli abbozzi e le varianti sarà quello a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, in "Tutte le opere di A. Manzoni", Milano, 1957. Le indicazioni bibliografiche saranno fornite in seguito.

Gli studenti che intendessero presentarsi all'esame chiede no un colloquio al docente per concordare i testi sui quali ~~verranno~~ venir chiamati a rispondere.

Per quanto è dell'orario delle lezioni.

Gli impegni scolastici a Milano limitano la mia presenza Siena dal primo pomeriggio del lunedì alle ore 11.30 del mercoledì quindi dovrebbero essere:

quaderni

20 cm
9.30
11

1a. Alle ore 16 del lunedì. *lunedì 16-17*
2a. In un'ora della mattina del martedì, preferibilmente (9 alle 10 o dalle 10 alle 11 (meglio) o dalle 11 alle 12 o, nel peggiore ipotesi, più tardi).

3a. Alle ore 10 del mercoledì (eventualmente, alle ore 9). In ogni caso, cercare di evitare che le ore di Storia della Critica Letteraria si sovrappongano a quelle del prof. R. Luperi (St. della lett. ital. moderna & contemporanea), come già conosci con detto collega.

Per quanto è dell'inizio delle lezioni e salvo contrario ritengo di iniziarle il lunedì 15 novembre, all'ora che verrà stabilita e che dovrebbe essere le 16, giungendo io a Siena da Firenze ore 14.40 circa.

Figura 4 – a.a. 1971-1972, lettera di Fortini alla Segreteria del Rettorato dell'Università di Siena (AFF XXXIX 1). © Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

Fortini, v. Legnano, 28. Milano, 635893.

conclusioni

Il nostro corso ha introdotto alla cultura delle riviste del primo decennio del secolo e alla poesia del ~~gruppo~~ che si è convenuto chiamare 'vociario'; ~~ha~~ ha proposto la lettura di testi di Rebora, Michelstaedter, Sbarbaro, Jahier, Boine. Nel corso di queste letture abbiamo avvertito la formazione di due serie parallele di valutazioni: una, storica, tendeva a interpretare quei testi in rapporto ad una situazione sociale, culturale, ideologica; un'altra, connessa ad una analisi formale delle scritture, tendeva a ricostruire alcune costanti stilistiche, a individuare delle caratteristiche interne ai testi medesimi. Questo secondo tipo di valutazione sembrava contraddire spesso il primo. Anche perché poneva in evidenza l'individuo autore o l'individua opera, invece che la specie; ossia, invece degli elementi comuni fra quegli autori e quei testi. Abbiamo ripetutamente insistito sul fatto che ~~autale~~ contraddizione - in verità più apparante che reale e dovuta, in fin dei conti, solo ad una insufficiente forza di penetrazione storica e ad una insufficiente energia di analisi stilistica e strutturale - non era però casuale. Essa ~~invece~~ (o, per meglio dire, il fatto che essa ci abbia tanto colpito e preoccupato) è dovuta per un verso alla particolare situazione storica degli autori e del periodo considerato e per un altro alla particolare situazione nostra, di lettori e di critici di oggi. Si vuol dire che (a) gli autori considerati, con la eccezione forse di Sbarbaro e certo con quella di Campana - che non a caso è rimasto fuori delle nostre letture - vissero con particolare intensità e vicinanza la contraddizione fra la propria condizione storica (le loro partecipazione al tessuto culturale del tempo) e la soggettività 'privata' della ispirazione e della esperienza lirica; e che (b) noi

Figura 5 - a.a. 1972-1973, prima pagina delle *Conclusioni* del corso (AFF XXXIX 2).
© Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

2/ Storia della critica letteraria. A. a. 1972-73

[Appunti su Giovanni Boine]

G. Boine (nato a Finalmarina nel 1887, morto per tubercolosi a Porto Maurizio nel 1919) viene l'infanzia da Liguria e l'adolescenza a Milano. Collaborò ad una rivista di cattolici modernisti, il Rinnovamento, con alcuni saggi di argomento religioso, fra il 1907 e il 1909. Poi, tornato a Porto Maurizio collaborò largamente alla Voce (fra il 1909 e il 1914) e ne uscì dopo una dura polemica con Prezzolini. Su Riviera Ligure pubblicò fra il 1912 e il 1914 i suoi scritti narrativi fra cui il racconto lungo Il peccato; e, fra il 1914 e il 1916 gli scritti critici di Plausi e botte. Sin dal 1911 aveva pubblicato sulla rivista Ma L'Anima di G. Papini il saggio L'esperienza religiosa. La crisi della fede cattolica lo travagliò a lungo: le prose ~~dottrinarie~~ liriche di Frantumi e altre, pubblicate quasi tutte su La Riviera Ligure recano il segno di questa tormentosa agitazione. Nel 1915 pubblicò presso La Voce i Discorsi militari, che furono largamente divulgati fra le truppe combattenti. Boine fu anche, lui riformato, al fronte; e pronunciò severe critiche per l'impreparazione e la conduzione della guerra.

Il peccato e altre cose comparve a Firenze, presso La Voce, nel 1914
Frantumi e Plausi e botte, sempre nella coll. della Voce, furono pubblicati nel 1918
La tentata non chiusa, raccolta di alcuni dei più rilevanti scritti religiosi, comparve presso la stessa casa editrice nel 1921.

È in corso (Ed. di storia e letteratura) la pubblicazione dell'epistolario. Simma è uscito un volume delle corrispondenze Boine-Prezzolini e uno con la corrispondenza Boine-Cecchi.

La edizione per ora più completa è a cura di Giancarlo Vignelli ed è pubblicata dall'editore Guanda, Parma, 1917. P. ~~XX~~ LVI - 644. Ma si tratta di una raccolta peggio che sistematica, fondata sulla quintessenza

Boine ha in comune con gli altri autori che sono stati oggetto di particolare attenzione lungo il corso di quest'anno la incompiutezza; non tanto per la morte precoce quanto per non aver saputo o voluto, come Rebora o Sbarbaro o Jahier, pervenire ad una espressione compiuta di quell'atteggiamento che ispirò gli scrittori suoi coetanei ebbro, come lui, vivissimo e che si può definire come senso della totalità indistinta e inarrestabile del vivere, volontà di immediatezza e di 'perdizione' in essa. * Questo basta, tra l'altro, a spiegare, l'antipatia che fu votata a Boinè vivo e morto dagli uomini che dopo la guerra avrebbero dovuto dar vita alle riviste della intelligenza laica ("Primo Tempo", "Il Barletti") o a quelle della ricostruzione formale ("La Ronda") e, più tardi, dagli autori dell'età ermetica (Bo lipquadra Boinè, nel 1938, anche più aspramente di Cichier *); a sinistra poi si perdona male a Boinè la sua tenace vocazione 'religiosa' e si considera pressoché un infortunio il libretto dei Discorsi militari, con la loro apologia della disciplina, della patria e del sacrificio.

Noi ci limiteremo ad alcune ~~poche~~ ^{poche} letture. Del 'Peccato' - giustamente indicato come un rilevantissimo esempio di scrittura narrativa di gusto anni molto vicini - verrà detto nel corso di una esercitazione. Lo scritto L'esperienza religiosa dovrà essere invece letto dagli studenti che intendono sostenere l'esame collocandolo nella tempistica generale del periodo vociano e delle sue interne polemiche.

Ma si consiglia vivamente la lettura delle seguenti pagine di Plausi e Botte: pp. 235-240 (su Rebora), pp. 251-254 (su Sbarbaro) pp. 284-290 (su Serra), pp. 300-306 (su Soffici), ~~pp.~~ p. 319-322 (su Campana), pp. 322-327 (su Jahier), pp. 332-335 (su Govoni).

[in tutto circa 36 pagine, 18 in fotocopia]

** Ma B. conosce e pratica entrambi i versanti: cfr. « Ragionamento al sole »: "Di notte dire « vrsuto » mi purrebbe ridicolo. Di notte non faccio mai meco medesimo il paladin della vita contro il conoscere: mi par da femmine" (494-495). "Non sparfallero mica ~~ovvero~~ antintellettualisticamente o da estetizzante, ma il sistema lo voglio in me, più cieco, più spontaneo, più modesto anche..." (496).

* Ma, come rileva G. Vignocchi nel saggio introduttivo alla ediz. Guanda (p. XXIII), Carlo Bo avrebbe corretto - nel 1957! - il suo giudizio di trent'anni prima ricompando in Boinè 'una delle voci più sane e più libere nella storia della nostra letteratura'

Figura 6b.

Carlo Michelstaedter

1. Introduciamo nel nostro discorso il nome di Michelstaedter, sapendo che nulla autorizza a riverarlo tra gli 'scrittori' italiani del periodo preso in considerazione, come quello che ci ha lasciato soprattutto prose filosofiche, scritti speculativi. Gli antologiasti della letteratura italiana composta del primo quindicennio del secolo, quando lo hanno incluso, si sono rivolti alle sue liriche. La giustamente famosa antologia di G. Papini e P. Pancrazi ("Poeti d'oggi", Firenze, 1919 e, in 2^a ed. riv., 1924) che abolì, nell'ordine-crociano-della "poesia" ogni distinzione tra verso e prosa, ignora Michelstaedter. E anche negli ultimi venticinque anni di lungo proporzionato letterario di questo autore è ancora incerto.

Il nostro proposito è quello di interpretare un numero limitato di testi di M. per mettere in evidenza che cosa lo apparenti e che cosa lo distingue da un Rebora, un Boine, uno Sallier e uno Starbaro. Inella che con il nostro corso stiamo tentando è la "descrizione di un 'campo' letterario" (nella accezione di Gianfranco Contini) non la sequenza di minime biografie.

2. Inalche dato elementare su Michelstaedter lo potete leggere nel volume del Guglielmino. Altri dati in A. Piemontesi, nel vol. I de I Contemporanei, Mazzorati. L'opera di M. si legge in un unico volume edito da Sansoni, Firenze, 1958. Importanti inediti nel bel libro di Marco Cerruti, C.M., Mursia, Milano, 1967; che reca anche una bibliografia abbastanza esauriente.

Le opere di M. (nato a Gorizia nel 1887 e ivi morto suicida nel 1911) comprendono (a) la tesi di laurea su La persuasione e la retorica in Platone e Aristotele, in due parti, seguite da sei 'Appendici critiche', più particolarmente dedicate alla analisi filologica dei testi presi in esame; (b) Il dialogo della salute (1910); ventuno poesie (oltre a quelle, non presenti nel volume Sansoni, a cura del discepolo e amico Gaetano Chiaracci; una scelta dall'Epistolario (111 lettere, molte delle quali di grande interesse), in attesa

Figura 7a - a.a. 1972-1973, Carlo Michelstaedter (AFF XXXIX 2). © Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

di una più esauriente edizione; (e) 113 'Scritti vari' [‘Appunti’ - Note - Critiche letterarie - dialoghi - bozzetti], fra i quali numerosi giudizi su opere teatrali, pensieri sparsi, favole, notazioni destinate ad una più estesa trattazione e, nell'anno della morte il rilevante scritto: "Il prediletto punto d'appoggio della dialettica toscana".

3. È importante, ai nostri fini, mettere in evidenza che una prima pubblicazione di scritti di C.M. si ebbe subito dopo la morte, a cura di Vladimiro Arancio-Ruiz ('Diálogo della salute - Poesie', Genova 1912; e La persuasione e la retorica), a cura dello stesso, Genova 1913); e ricordare, fra le recensioni e gli scritti che immediatamente risposero a quella pubblicazione, una recensione di E. Cecchi (12 Ltt. 1912), oggi nel due voll. che raccolgono i suoi scritti sul Novecento; una di S. Slata per 'La Voce', V, (1912), p. 901; uno scritto di G. Papini, in 'Venticinque cervelli', Firenze 1912. In testi pubblicati tre anni più tardi si occuparono di M. anche G. Amendola e G. A. Borgese; solo dopo una più completa edizione a cura di Emilio Michelstaedter (Firenze, 1922) abbiamo nella bibliografia michelstaedteriana le voci rilevanti, di G. Debonedetti, G. Gentile, U. Spirito, G. Chiavacci e molti altri.

4. Appare evidente anche ad una prima e superficiale lettura che M. ricerca, in ogni sua scrittura, non escluse quelle contraddittorie e faticose, una forma sostenuta, un ritmo, un dominio non appena razionale, insomma una organizzazione. Non sembra probabile che oltre agli intenti soggettivi - dei quali sarà facile offrire le prove - vi siano anche delle condizioni obiettive che vanno messe in evidenza. M. è quindi stato, ossia è nato e cresciuto su di una frontiera linguistica; come quella bresciana ma, se è possibile, ancora più 'frontiera' per le dimensioni stesse della piccola città; nella famiglia si parla il dialetto, la lingua degli affetti; ma M. è naturalmente bilingue e appartiene culturalmente - e non solo per il fatto di essere cittadino dell'Impero Austro-Ungarico - tanto all'Italia quanto all'Austria e alla Germania. È figlio di un culture di letteratura italiana che è anche poeta dialettale friulano, esperto di ebraico, traduttore di alcuni libri del Vecchio Testamento (cfr. Cerruti, op. cit. p. 10); su nonno è stato un illustre glottologo e nell'ambito goriziano è vissuta una figura di studioso come il grande glottologo

Figura 7b.

Introduzione al corso, 12 nov. 1973

I in questa università

Due anni or sono, iniziando il corso di Storia della Critica Letteraria e svolgendo alcune considerazioni sulla condizione reale di questa disciplina, ~~veniva~~ fu ~~del~~ facile rilevare l'incertezza dei suoi confini ~~e~~ ~~l'~~ ambiguità della nozione di 'critica'. Che cosa sia ~~la~~ ~~letteratura~~ ~~è~~ ~~ricercato~~ ~~e~~ ~~studiato~~ da varie discipline, ~~come~~ quali la linguistica, la semiologia, l'estetica, l'antropologia culturale, ~~le~~ ~~ricerche~~, se unificate nelle loro premesse o dal loro oggetto, prendono nome - presso talune culture - di Poetica [coprodotto nelle cui stive] o, più spesso, di Teoria della Letteratura. Ebbene, nella misura in cui occuparsi della critica letteraria non può evitare di occuparsi dei principi e dei metodi della critica stessa, ~~la~~ ~~teoria~~ della letteratura tende a sovrapporsi ~~alla~~ storia della critica. Già questo ci dice che nella critica letteraria ~~l'~~ ~~indipendenza~~ ~~dalle~~ ~~indirizzate~~ ~~del~~ ~~critici~~ ~~ora~~ ~~la~~ ~~dichiarazione~~ ~~ora~~ ~~l'applicazione~~ di ~~certi~~ criteri e metodi ~~osservare~~ le scritte critiche ~~per~~ per quello che ~~dicono~~ sulla letteratura ~~in~~ generale e sui modi di osservarla, consumarla e studiarla o invece per il giudizio che pronunciano per l'interpretazione che porgono. ~~Ma~~ ~~l'~~ ~~incertezza~~ - che può utilmente condurre a separare, l'insegnamento di storia della critica da quello di teoria e metodologia della letteratura - corrisponde ~~adesso~~ ~~a~~ due momenti sempre presenti ~~nella~~ ~~concreta~~ ~~attività~~ ~~dei~~ ~~critici~~ nella storia. ~~Detto~~ molto semplicemente, alla critica si chiede se un'opera è bella o brutta, valida o non valida, vera o falsa; ma si chiede anche perché lo è; si vogliono conoscere i giudizi ~~che~~ il criterio che li determina.

di cui si

* E questo è g un criterio di class della critica letter

Ma più che ricordare ora quali siano le specie fondamentali di critica letteraria - per questo lo studente farà bene a riferirsi a qualche sommario storico (1) prima di approfondire l'argomento - ci serve ora brevemente accennare alle forme nelle quali la critica si esprime. ~~È~~ ~~una~~ ~~fenomenologia~~ ~~storia~~ ~~critica~~ ~~è~~ ~~in~~ ~~evitabilmente~~ ~~una~~ ~~sociologia~~ ~~della~~ ~~critica~~ ~~qual~~ ~~si~~ ~~letture~~ ~~o~~ ~~consumo~~ ~~di~~ ~~un'opera~~ ~~e~~ ~~del~~ ~~modo~~ ~~di~~ ~~interpretare~~ ~~un~~ ~~messaggio~~, lo riceve e ricevendolo lo valuta.

anche un

che chiamiamo critica letteraria, e dunque, come rammentare i

- (2) Le indicazioni bibliografiche saranno fatte di volta in volta durante il corso. Lo studente tenga tuttavia presente l'opportunità di familiarizzarsi con alcuni strumenti di lavoro, come - in particolare - i classici italiani nella storia della critica, opera diretta da Walter Binni (La Nuova Italia, Firenze, 1970, 6^a edizione), molto utile per la preparazione ai concorsi per l'insegnamento; e, naturalmente, con i manuali della serie edita da Morzenti, Milano, (in vendita in Biblioteca). Per un primo orientamento orientamento, al livello di voce di enciclopedia, si veda la voce "critica" in Frances Girotti, Quintessenza, Saggiatore, Milano, 1968, pp. 109-164. Ancora molto utili i capp. IV e V della prima parte di Teoria e metodologia dello studio letterario New York, 1942, trad. it. 1955, di Milano, Bologna, di Rene Wellek & Austin Warren. Opera di max proporzioni ma e di alto valore, della quale si consiglia la consultazione soprattutto per la storia della critica letteraria non italiana. E quella, in più volumi, di Rene Wellek, History of modern criticism, in italiano presso la Adelphi editrice di Milano, Bologna. Una ottima e estesa esposizione della critica italiana dal nono secolo a quella di Luigi Baldacci, I critici italiani del Novecento, Garzanti, Milano, 1969.

Figura 8 - a.a. 1973-1974, Introduzione al corso (AFF XXXIX 3). © Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

1

Appunti per il corso di st. d. crit. letteraria.
A.A. 1974-1975

18 novembre 1974, Introduzione al corso 1974-75 di St. della critica letteraria (lezioni 1 e 2)

Ni corsi precedenti la lezione introduttiva era dedicata di regola a considerazioni generali sulla critica letteraria e il suo ambito. Ci si chiedeva che cosa la critica letteraria fosse, potesse o dovesse essere. Ci si domandava se essa fosse o no veramente legittimata come disciplina autonoma e se non rientrasse invece nella storia della letteratura o nella cosiddetta scienza della letteratura, nella storia delle idee e della cultura, nella storia senza aggettivi.

Non erano domande erose. E che continuano a ripetersi ogni anno, connesse con quelle che chiediamo. Anzi in generale, che cosa gli studenti domandano all'università, che cosa l'università ^{propone} di dare, quale sapere il docente creda di poter comunicare e come e quando.

Ora se tutte queste domande fanno nodo alla prima lezione, la conseguenza è che l'insegnante, il docente, fa una bellissima figura con se stesso, ponendosi simili angosciosi interrogativi, allargandoli alla funzione della università e del sapere, ma, in sostanza, inutile inducendo se stesso e gli studenti - che spesso non chiedono altro, paghi di capire qualcosa e di fare esami - nella confusione, anche se erronea, persuasione che certe domande ^{sia} ~~non~~ ^{sono} ~~non~~ ^{possano} ~~non~~ ^{essere} ~~non~~ ^{risolte}.

Ho pensato quindi di diminuire il tasso di virtuosità ipocritica implicito in quelle mie lezioni introduttive nelle quali cercavo di dire =

Figura 9 - a.a. 1974-1975, Appunti per il corso (AFF XXXIX 4). © Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

Programma per l'esame di Storia della Critica Letteraria. A. A.196/77.

ORDINE E DISORDINE 1918-1925. Prima parte.

A.

Per gli studenti che hanno frequentato il corso,

①) Per chi ha presentato relazione scritta su di un tema proposto nel corso dei seminari, l'esame verterà (a) sulla relazione medesima e (b) sui punti 1, 4 e 5 sottospecificati.

②) Per quelli che non hanno presentato relazione scritta, l'esame verterà su domande relative a tutti i punti sottoelencati.

- (1) La voce "Avanguardia" e la voce "Critica letteraria" (di F. Fortini) si ottengono in xerocopia;
- (2) l'intero secondo volume dell'opera in tre volumi Avanguardia e restaurazione, a cura di Boarini e Bonfiglioli, ed. N. Zanichelli, Bologna, L. 3.500, con particolare riguardo agli autori e agli argomenti che sono stati trattati nel corso;
- (3) Primo dopoguerra in Italia e in Europa. Momento rivoluzionario e momento restaurativo: si faccia riferimento ad un manuale di storia/secondarie. Per l'Italia si veda in particolare quanto si legge nell'ultimo tomo della Storia d'Italia Einaudi, a cura di E. Ragionieri, pp. 2059-2136. Per l'Europa e l'Italia, in M. L. Salvadori Storia dell'età contemporanea, Loescher, Torino, 1977, i capp. 30 e 31, pp. 556-598.
- (4) Domande relative agli argomenti svolti nel corso e contenuti negli appunti e nei testi (ottenibili in xerocopia); prime cinque carte dattil. tte. La "Ronda" e la "Nouvelle revue française" (art. di J. Rivière). Il Dadaismo e le origini del Surrealismo. "Il Barettili", "Primo tempo". Le pagg. 1416-1470 del tomo La cultura di A. Asor Rosa in Storia d'Italia Einaudi.
- (5) Domanda sui testi poetici analizzati: Il cimitero marino di P. Valéry (con trad. di M. Putino, Einaudi ed. Torino); e Pregliera (in: L'allegria) e Alla Noia, Sirene (in: Sentimento del tempo). Per questi ultimi testi si hanno xerocopie, con le varianti. In bibl. si trovano le opere poetiche di Ungaretti nella ed. Mondadori.

Nella valutazione si terrà conto della disponibilità dello studente a rispondere a domanda relativa al seminario sulla critica pascoliana e alla interpretazione di una delle liriche del Pascoli contenute nel scelta dovuta a L. Baldacci per le ed. Garzanti, Milano; nonché della disponibilità a rispondere a domanda relativa alla lettura integrale di una a scelta fra le opere seguenti, composte o edite nel periodo che è oggetto del corso: I. Thomas Mann, La montagna incantata, II. J. Joyce, Ulisse; III. R. Musil, L'uomo senza qualità, (parte Ia); IV. M. Proust, Alla ricerca del tempo perduto (i primi tre o gli ultimi quattro tomi della ed. italiana Einaudi); V. F. Kafka, La costruzione della Muraglia Cinese, Il processo, Il Castello.

B.

Per gli studenti che non hanno frequentato il corso, le domande d'esame

verranno sui punti 1, 2 del programma, in particolare sulla storia delle idee e della cultura del periodo considerato; ~~quali testi, quali opere~~ l'approfondimento di nozioni particolari riguardanti la letteratura italiana di quel periodo e le maggiori tendenze della cultura ~~letteraria~~ letteraria e artistica di quegli anni è lasciato alla iniziativa dell'esaminando; inoltre saranno poste domande sulla conoscenza di due delle opere o gruppi di opere qui sopra elencate.

N.B.

GLI ESAMI SARANNO TENUTI IN DUE SESSIONI, DI DUE APPELLI CIASCUNA. La Ia nel mese di giugno, la seconda in quello di ottobre-novembre. Gli studenti voglia presentare gli statini almeno cinque giorni prima dell'appello cui intendono presentarsi.

Franco Fortini

Figura 10 - a.a. 1976-1977, *Programma per l'esame* (AFF XXXIX 6). © Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

Storia della Critica Letteraria - Prof. Franco Fortini

Lattes - di ruolo

Incaricati di esercitazioni: dott. Giacomo Magrini, dott. Andrea Casini, dott.ssa Lucia Guerranti.

Anno Accademico 1977/78

Le indicazioni che seguono sono generali e di massima. Entro l'inizio delle lezioni sarà presentato un programma particolareggiato con l'indicazione delle opere da consultare e da leggere, obbligatorie o a scelta. Per la sezione di ricerca si prevede di fornire in xero copia appunti e parti dei testi citati o commentati.

Gli studenti che intendono seguire il corso sono pregati di lasciare nome e recapito. Per i laureandi sono previste riunioni particolari, individuali e di gruppo. Chi non può seguire il corso in tutto o in parte prenda accordi con gli esercitatori o il docente.

(a) Sezione di ricerca. Il tema dell'a.a. 1977-78 intende proseguire quello dell'a.a. precedente ossia: "Ordine" e "Disordine" nella letteratura e nella critica italiana e europea 1918-1925. Il corso si occuperà delle posizioni critiche di E. Cecchi, A. Gargiulo, G. De Robertis, F. Flora, A. Momigliano nel periodo considerato; gli riviste e movimenti culturali come "Il Convegno", "Strapaese"; saranno presi in considerazione autori di lingua inglese come T. Hulme, E. Pound, T. S. Eliot, I. Richards; tedesca, come Th. Mann, B. Brecht; russa, come L. D. Trockij, V. Majakovskij ecc. Si raccomanda gli studenti di prepararsi a questa parte del corso con un manuale e una antologia della letteratura italiana del periodo considerato nonché con un manuale di storia contemporanea. In particolare lo studente si procuri e legga la parte IIa (o l'intera antologia) di Avanguardia e Restaurazione a cura di Boarino e Bonfiglioli, Zanichelli ed., 1976. A questa sezione saranno dedicate 2 ore settimanali fra novembre e febbraio.

(b) Seminari. Due o tre ore settimanali in media saranno dedicati a lettura in comune, interpretazione, discussione di alcuni testi critici del nostro tempo particolarmente significativi come esempi di metodo. Tre in particolare possono essere fin d'ora segnalati: G. Contini, Un'idea di Dante, Einaudi ed. 1976, L. 3600 (in riferimen

to ad una lettura di quest'opera lo studente dovrà disporre delle opere di Dante); G. Steiner, Liquaggio e silenzio, Rizzoli ed. 1972, £4800; la terza opera è ancora da stabilire. Si raccomanda agli studenti di iniziare al più presto e di condurre rapidamente a conclusione la lettura del libro di G. Steiner. Per approfittare del lavoro da svolgere nella sezione (a) e (b) è consigliabile che gli studenti prevedano un piano di letture per il primo trimestre di a.a., consigliandosi con il docente.

(c) Seminario di Istituto. In parallelo con i proff. G. Scalia, R. Luperini, T. Poggi Salani e altri docenti dell'Istituto ci si propone di avvicinare alcuni aspetti dell'opera di A. Manzoni storico, teologo, filosofo, critico. Un'ora settimanale sarà destinata dal docente prof. F. Fortini alla interpretazione della Storia della Colonna Infame. Si raccomanda l'ed. a cura di L. Caretti, Mursia 1963. È opportuno che lo studente disponga anche di una edizione completa delle opere di M. (come quella a cura di L. Caretti, Mursia) o degli scritti filosofici a cura di R. Quadrelli, Rizzoli 1976, £ 3200. Una lezione mensile vedrà riuniti i diversi docc.

(d) Esercitazioni scritte. Ogni studente che intenda presentarsi all'esame - del quale sarà dato con conveniente anticipo un programma preciso - dovrà aver concordato entro e non oltre il 15 di gennaio 1978 una ricerca, da scegliere fra i temi emersi nelle lezioni di ricerca o in quelle di seminario, da presentare per iscritto entro e non oltre il 30 marzo. Detta esercitazione, nei limiti del possibile, sarà discussa nel periodo 1° aprile-15 maggio. È opportuno che gli studenti formino gruppi di studio intorno a un argomento comune. I testi scritti debbono tuttavia essere individuali.

(e) Lezioni propedeutiche. Il docente si propone di tenere un numero limitato di lezioni (quattro o cinque) nella prima settimana (14-18 novembre) all'intenzione degli studenti del primo anno sul seguente tema: "Che cos'è la critica letteraria".

Qualora non fosse in Biblioteca, sarebbe urgente procurarsi il vol. 11° ("Tecnica e teoria letteraria" dei Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura

italiana, Marzorati, Milano 1970. e, naturalmente, anche gli altri volumi dei Problemi, se non li avessimo già. E inoltre (per il corso di Storia della critica letteraria 1977-78):

- G. Steiner Linguaggio e Silenzio, Rizzoli, 1972, £ 4800
(almeno tre esemplari)
- N. Sapegno Ritratto di Manzoni, Neri Laterza 1966
- A. Manzoni, Storia della colonna infame, a cura di L. Carretti, Mursia, 1963 (tre esemplari)
- A. Manzoni, Scritti filosofici, a cura di R. Quadrelli, Rizzoli (tre esemplari)
- G. Lukács, Scritti di sociologia della letteratura, a cura di P. Ludz, Mondadori, Milano 1964.
- G. Lukács, Th. Mann e la tragedia dell'arte moderna, Feltrinelli
- L. D. Trockij, Letteratura e rivoluzione, Einaudi
- B. Brecht, Scritti sulla letteratura e l'arte, Einaudi.

Storia della Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea

: - Prof. Romano Luperini - stab.

Il corso verte su questo argomento: "Crisi degli intellettuali, sovversivismo piccolo-borghese ed esordi della letteratura del Novecento nell'età giolittiana" (con esame particolare dell'opera di Scipio Slataper e Federico Tozzi e generale degli scrittori vociani, futuristi e crepuscolari).

Testi da leggere: di Slataper: Il Mio Corso (Mondadori), Alle Tre Amiche (Mondadori), Scritti letterari e Critici (Mondadori); di Tozzi: Ricordi di un'impiegato, Con gli occhi chiusi, Il Podere, Tre croci (in Opere, Vallecchi) e inoltre tutti i brani atologizzati in: Petronio Martinelli, Novecento letterario in Italia, I, Palumbo, Palermo, 1974; in R. Luperini, Gli esordi del Novecento e l'esperienza della "voce", Laterza, Bari, 1976; e infine in Crisi degli intellettuali e sovversivismo piccolo-borghese nell'età giolittiana (titolo provvisorio), a cura di R. Luperini, D'Anna, "La tangenti", 1977. Per la critica: leggere le introduzioni e i testi critici riportati nelle antologie o nei libri sopra citati. E inoltre, per Slataper uno di questi due testi: A.M. Mutterle, Slataper, Mursia, Milano 1965 e R. Luperini,

LA STORIA DELLA COLONNA INFAME

Questo libro espone e commenta ~~l'intera~~ il processo che nel 1630 a Milano si concluse con la condanna capitale di alcuni sventurati, convinti di aver contribuito a diffondere la peste. Il fine immediato dell'opera non è quello di ^{provare} dimostrare l'innocenza dei condannati o la perniciosa superstizione dei giudici di quei tempi ma di dimostrare che ai giudici avrebbe dovuto essere sufficienti i principi della morale naturale e di quella cristiana per evitare l'errore o limitarne le conseguenze. (cit.)

Un assunto di questa sorta è già ~~avanzato~~ chiarisce la differenza fra l'intento del Manzoni e quello degli autori dell'Illuminismo che, come il Voltaire, scrissero contro le credenze nei poteri occulti, nella stregoneria e contro le superstizioni o, come Beccaria, contro la pratica della tortura e la pena di morte. Per quegli autori era aberrante quanto era contro la ragione, lume comune a tutti gli uomini;

Figura 12 – a.a. 1977-1978, *La storia della colonna infame* (AFF XXXIX 8). © Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

UNIVERSITÀ DI SIENA. FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA. DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE
ANNO ACCADEMICO 1978/1979. CORSO PROPEDEUTICO. LEZIONI INTRODUTTIVE DI TEORIA LETTERARIA.

PROF. FRANCO FORTINI.

PRIMA LEZIONE

Il motivo primo di queste lezioni è che gli studenti iscritti al primo anno di una facoltà di lettere non sanno quale tipo di insegnamento sia per essere imparato e quali prestazioni intellettuali siano per essere loro richieste. Bisognerebbe sapere, certo, quel che ognuno di ^{essi} ~~vuol~~ si è ripromesso, per integrare o superare ~~la sua~~ ^{la loro} richiesta. Non per dargli quel che ~~vuole~~ ^{chiedono} ~~gli~~ ^{chiedono} ~~studenti~~ ^{presenti} troppo (la conoscenza di se stesso e del mondo) o troppo poco (un posto di supplente). Non possiamo saperlo ma solo presumerlo. Si cerca allora di dare una informazione elementare (a) su quel che si intende per letteratura (b) sulle funzioni di questo termine nelle istituzioni universitarie.

Nelle pagine introduttive dei manuali e antologie della scuola secondaria oppure in quella parte delle lezioni di filosofia, nei licei, dove si parla di estetica, si trovano già alcuni cenni teorici sulla letteratura. Le nostre lezioni vogliono in parte ripetere quel che si può leggere in quei manuali e in parte fornire delle indicazioni perché lo studente possa orientarsi fra i modi diversi di considerare quell'insieme di testi, di ricerche e di esperienze che hanno a che fare con la letteratura nell'ambito universitario e quindi di rendersi conto delle differenze di tendenza e di indirizzo, di visione delle cose e del mondo, che esistono fra i docenti di discipline affini e fra gli specialisti del sapere cui si avvicina.

È molto grande la tentazione di avvicinare questi argomenti per una via traversa o obliqua. Di seguire la strada affascinante che permette di vedere nello stesso tempo l'esperienza viva di chi parla e l'oggetto del discorso. Chi ha trascorso una buona parte della propria ^{esistenza} ~~vita~~ in conversazione con le questioni letterarie non è mai sazio di tracciare nuovi sentieri dai quali contemplare e far contemplare, da nuovi punti di vista, un passaggio che egli trova sempre straordinario. Credo invece che - almeno in questa sede - si debba evitare l'incanto suggestivo. Credo fermamente che vi si debbano fornire affermazioni disadornate e persino autoritarie ossia non dimostrate. Non c'è nulla di più autoritario di una carta geografica o di una pianta di città. Sono fatte di simboli. Gli studenti sono invitati a credere sulla parola che dietro ogni affermazione che stiamo per pronunciare in materia di teoria della letteratura stanno almeno cento affermazioni diverse o contrarie.

Noi vogliamo assumere la frontalità perentoria del dizionario, del repertorio, dell'elenco del telefono. Ogni volta che avvertirò qualcosa di più gradevole, lo studente dovrà stare in guardia: il docente sta uscendo dal suo programma.

Non darò nessuna indicazione bibliografica. Mi limiterò a fornire, di volta in volta, i dati degli scritti che m'avvanga di rammentare. Nel corso degli ultimi vent'anni, rispetto al ventennio antecedente e di cui ho esperienza personale, il numero delle opere che si propongono di rispondere agli interrogativi posti dalla letteratura è divenuto grandissimo. Ne sono ingombrati il mercato librario delle scuole secondarie e delle università, in Italia e fuori d'Italia. Gli insegnanti sono sollecitati a porsi sempre e di nuovo quelli interrogativi, ad informarsi delle novità nei metodi critici - anche se si tratta di novità che hanno inverso quaranta o sessant'anni - e quindi trasferiscono sugli studenti la terminologia intimidatoria che hanno dovuto subire, frappongono schemi e diaframmi di ogni specie fra i testi e il loro uso e finiscono col sostituire quasi completamente ai testi letterari la chiacchiera critica. Tutti sappiamo che è normale incontrare uno studente di liceo che ha letto i saggi danteschi di G. Contini ma non la Divina

* Questa è una definizione del nostro ordinamento. Sarebbe necessaria una informazione adeguata rivolta agli studenti ma anche una informazione attendibile sulle attese degli studenti, non per limitare che l'insegnamento non è mai quel "mercato perfetto" che si fa solo negli ideali degli economisti liberali, in quanto "qualche la buona volontà offre" (la sua funzione di diritto - pedagogica e culturale) proprio l'adattamento della domanda all'offerta e ad tempo stesso, la ~~limitazione~~ ^{limitazione} di docenti proporzioni sempre nuove, pertanto cui di adattare l'offerta di sapere ad una domanda sempre mutata etc.

Figura 13 - a.a. 1978-1979, Corso propedeutico (AFF XL 9). © Archivio Fortini presso Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena.

[...] Oredo che Vostra Signoria sia sanese; ed in un modo affezionato a questa nobilissima città, perché mi furono usate in lei molte cortesie quando di costà passai. T. I.

di Sant'Anna di Ferrara, il 10 di luglio (1582) T. Tasso a Orasio Lombardi

Sienna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Cattedra di Storia della Critica Letteraria, anno accad. 1979-80
prof. Fulvio Fortini

Prima Lezione

Il corso sul Tasso -

E' opportuno informare dei motivi che ci hanno indotto a scegliere i due argomenti cui è dedicato il corso di quest'anno; la recente critica all'opera del Tasso ed alcuni aspetti del problema della traduzione.

Si tratta di motivi soggettivi e di motivi oggettivi. Per questi ultimi non è necessario spendere molte parole. Per quei di ~~questi~~ ~~anni~~ ~~toponimi~~ ~~del~~ ~~Tasso~~ ~~è~~ ~~stata~~ ~~altrettanto~~ ~~nota~~ ~~la~~ ~~coscienza~~ ~~della~~ ~~cultura~~ ~~europea~~ ~~che~~ ~~non~~ ~~verso~~ ~~la~~ ~~fine~~ ~~dell'~~ ~~avvenne~~ ~~un~~ ~~cirope~~ ~~che~~ ~~si~~ ~~potesse~~ ~~colta~~ ~~seppia~~ ~~che~~ ~~il~~ ~~Tasso~~ ~~era~~ ~~stato~~ ~~è~~ ~~imbitacato~~ ~~almeno~~ ~~fino~~ ~~a~~ ~~cinquant'anni~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~passati~~ ~~dalla~~ ~~Gerusalemme~~. Il critico e studioso torinese Marcianò Gu- quelonetti ha scritto che la ristituzione definitiva del mito del Tasso può leggersi nei versi di Guido Gozzano che hanno il titolo di "La signorina Felicità", pubblicati nel 1909; dove la ragazza di campagna e il colto avvocato-poeta si incontrano in un polveroso salotto, dove l'autore dell'*Aminta* è riconoscibile in una vecchia stampa:

Ma i matorani foggi e lo stile
d'erano stampa di persone egregie:
Incrontate dalle fronde rapie
s'era Torquato nei giardini d'Este.
« Avvocato, perché su quelle cose
buffe si vede un ramot di collage? »

Io noì, tanto che formavamo il patto,
è ritorna pensai questo pensiero:
« Oimè! La Gloria! un corridoio Tasso,
tre ceste, un canzonero dell'Impero,
la bruta effigie, un'orniciaba in nero
e sotto il nome di Torquato Tasso!

(G. Gozzano, *Poesie*, Torino 1973, pp. 139-140)

Non è difficile immaginare che la vecchia incisione risalisse a una trentantina d'anni prima cioè agli anni del ~~definito~~ ~~mito~~ ~~romantico~~ che aveva interpretato Tasso come il poeta della passione condannato alla ~~parata~~ dalle forze congiunte del potere civile e religioso. E dunque innegabile che il nostro secolo abbia guardato con grande distacco all'opera tassiana. E anche se la ~~scoperta~~ degli studi più importanti si concentrò soprattutto negli anni Cinquanta, in parallelo all'interesse allora vivissimo per il Barocco e il Manierismo.

Il primo motivo oggettivo è dunque quello di come lo sbudente di fronte ad un'opera che non si spiega senza il vasto orizzonte del Rinascimento filosofico e magico, come senza quello culminato in Ariosto e nella grande arte rinata del Cinquecento - e che si rivela in ogni parte della cultura occidentale. Lo sbudente che legge il Tasso oltre ad un grado ulteriore una difficoltà da superare, che gli sarebbe certamente minore, per quanto è più antichi e sui modelli di lui: la difficoltà di un linguaggio letterario fastoso e labioso, fondato su convalzioni ~~formali~~ e in definitiva, su di una idea di letteratura e di bellezza che sembra quasi altre mai venuta dai ~~arabi~~ gusti del lettore/grammatico di oggi. Ma altrettanto questa difficoltà significa anche impadronirsi di nozioni e di luoghi del sapere che si intendono assai prima come assai dopo il cinquantennio di vita del Tasso.

Se con le ~~forme~~ giovanili il Tasso presuppone la sterminata versificazione del suo secolo, con ~~ansietà~~ propone un modello di favola bucolica e pastorale che si continua sino a tutto il Settecento metatradizionale (per non dire che il suo verso ~~ambra~~ presente persino nella *Italia di Serie* di Gabriele D'Annunzio); con gli eudecasilabi del poema si mondo creato ~~una~~ ~~determinante~~ per il verso del Monti e dunque per quello di Leopardi; e il teatro torinese, la musica barocca non poco sono coinvolte nella tragedia del Re *Torri Spando*. Trovare Tasso dalle nostre culture e vi sarà impossibile ~~ricordare~~ ~~la~~ ~~nozione~~ ~~di~~ ~~Manier~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~ ~~stati~~ ~~il~~ ~~Telesio~~ ~~del~~ ~~Torretto~~ ~~e~~ ~~le~~ ~~avie~~ ~~di~~ ~~Claudio~~ ~~Monte~~ ~~o~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~parte~~ ~~che~~ ~~sono~~

Indice dei nomi

- Abruzzese Alberto 45
Accame Bobbio Aurelia 37, 305
Achmatova Anna 190
Adorno Theodor Wiesengrund 124, 132,
172, 178, 196-197
Agnelli Pietro 32
Agosti Stefano 142, 160-162, 164, 215
Agrippa di Nettesheim 288
Alberti Guglielmo 194
Aldington Richard 230
Aleari Alearo 292
Aleramo Sibilla 51
Alfieri Vittorio 25, 306, 314-315
Alfonso II d'Este 281, 285
Alighieri Dante vedi Dante Alighieri
Allori Alessandro 277
Amendola Giovanni 46-47, 83
Ammiano Marcellino 108
Anceschi Luciano 51, 161, 214
Antonielli Sergio 51
Apollinaire Guillaume 56, 166, 183
Apollonio Mario 283
Aragon Louis 192
Arangio-Ruiz Vladimiro 83-84
Ariosto Ludovico 54, 104, 116, 275-276,
279-280, 284-286, 289-292
Aristotele 82, 111, 113, 121, 262, 268,
278, 288
Arnheim Rudolf 195-196
Arnone Elena 9
Arp Hans 192
Artaud Antonin 240, 246
Ascoli Graziadio Isaia 83-84, 167
Asor Rosa Alberto 54, 74, 77, 88, 95-96,
177-178, 187, 189-190, 194-195, 247
Auerbach Erich 11-12, 23, 58, 101-102,
106-107, 109-119, 121-124, 126-128,
130, 133-139, 178, 307, 318
Bacchelli Riccardo 184, 193, 313
Bachtin Michail Michailovič 128
Bahr Hermann 130
Baioni Giuliano 89
Baldacci Luigi 103, 146
Baldini Antonio 184, 189, 276
Ball Hugo 192
Balzac Honoré de 25, 44, 108, 123-125,
127, 139, 169, 248, 303
Bandini Fernando 57-58, 63, 71, 84, 313
Banfi Antonio 62, 286-287
Banfi Malaguzzi Daria 62, 64
Baranelli Luca 9
Barberi Squarotti Giorgio 37
Barilli Bruno 184, 189
Barlach Ernst 56
Barrès Maurice 60, 230

- Barth Karl 117
 Barthes Roland 115, 122, 178, 219, 226, 266, 317
 Bartoli Daniello 54
 Baruello Stefano 250
 Basile Bruno 179, 288
 Bataille Georges 240
 Baudelaire Charles 42, 52, 82, 108, 143-144, 146, 148, 151, 153-157, 164-165, 167, 169-170, 172-173, 234-235, 244, 279, 292
 Beato Angelico 231
 Beccaria Cesare 254, 298
 Beccaria Gian Luigi 179
 Beccaria Giulia 301
 Beckett Samuel 243
 Beethoven Ludwig van 221
 Béguin Albert 150
 Belli Giuseppe Gioachino 165, 299
 Bellini Bernardo 63, 66
 Belyj Andrej 144
 Bendidio Lucrezia 293
 Beni Paolo 289
 Benjamin Walter 27, 124, 157, 159, 183, 235-238, 240, 242, 321
 Benn Gottfried 144
 Benzi Laura 19
 Bergson Henri 28, 62, 133, 185, 193, 317
 Berlin Isaiah 128
 Bernard Suzanne 157
 Bernstein Eduard 148
 Bertinotto Pier Marco 219, 262, 266
 Bertrand Aloysius 81
 Betti Salvatore 33-34
 Bettinelli Saverio 290
 Bigongiari Piero 161
 Binni Lanfranco 192
 Binni Walter 103, 289, 312, 313
 Binswanger Ludwig 288
 Bione di Smirne 112
 Blake William 152
 Blasucci Luigi 312, 315
 Blok Aleksandr Aleksandrovič 56, 144
 Blondel Enrichetta 300, 306
 Bo Carlo 43, 91, 161, 276
 Boarini Vittorio 216, 246
 Boccaccio Giovanni 108, 110
 Boccalini Traiano 289
 Boccioni Umberto 64
 Bodei Remo 179
 Böhme Jacob 151
 Boileau Nicolas 289
 Boine Giovanni 11, 14, 39-40, 43, 47, 49-50, 55, 58-61, 63-64, 67, 70, 73-74, 82-83, 90-97, 184, 332
 Boito Arrigo 69, 166
 Bolognesi Laura 11-13, 311
 Bonaparte Napoleone vedi Napoleone Bonaparte
 Bonfiglioli Pietro 216, 246
 Bono Ottavia 249
 Bonora Ettore 289
 Borgese Giuseppe Antonio 83-84, 88, 161, 184, 200
 Borghello Giampaolo 172, 179
 Borghi Giuseppe 33
 Bossuet Jacques Bénigne 119, 252
 Bottoni Luciano 179
 Bouhours Dominique 289
 Bourget Paul 230
 Boutroux Émile 92
 Brand Charles Peter 281
 Brecht Bertolt 24, 117, 119, 132, 159, 173, 237, 241, 244
 Breton André 151, 192, 199, 239
 Briosi Sandro 134, 263
 Brjusov Valerij Jakovlevič 144
 Brocchi Virgilio 184
 Bronzino Agnolo 277
 Browning Robert 97, 151
 Brunetta Gian Piero 179
 Bruno Giordano 184, 284, 288
 Burckhardt Jacob 283
 Buzzi Paolo 142, 166
 Čajkovskij Pëtr Il'ič 305
 Calderón de la Barca Pedro 108
 Calvino Giovanni 73
 Calzecchi Onesti Rosa 112
 Camerana Giovanni 165
 Campana Dino 42-43, 46, 50-51, 58-59, 82, 86, 92, 94-95, 97, 144-145, 166
 Campanella Tommaso 57, 97, 151, 276-277, 279, 281, 284, 291
 Cangrande della Scala 317
 Capuana Luigi 161, 241
 Cardarelli Vincenzo 43, 51, 184, 189-190
 Carducci Giosue 36-37, 44, 52, 63, 69, 81, 154, 165, 233, 276, 285, 292, 305, 312

- Caretti Lanfranco 178, 274, 284-285, 287,
 289, 292-293
 Carlo II d'Inghilterra 111
 Carlyle Thomas 151, 153
 Caro Annibale 54
 Carocci Giampiero 46, 60
 Carpi Umberto 305
 Carrai Stefano 9
 Cases Cesare 37, 122, 139, 236
 Casorati Felice 76
 Cassieri Giuseppe 185, 187
 Cassirer Ernst 120
 Castellana Riccardo 9
 Castellani Emilio 41
 Castiglione Baldassarre 286
 Cattaneo Carlo 36, 54
 Catullo Gaio Valerio 190
 Cavalcanti Guido 201
 Cecchi Emilio 70, 75-76, 83, 91, 98, 161,
 185, 189-191
 Čechov Anton 108, 305
 Céline Louis-Ferdinand 196
 Cendrars Blaise 183
 Cerruti Marco 82-85, 87-88
 Cervantes Miguel de 44, 108, 248
 Cesareo Giovanni Alfredo 312
 Cézanne Paul 194, 231
 Chadourne Louis 70
 Chambers Ephraim 110
 Champfleury Jules 125
 Chateaubriand François-René de 154,
 279
 Chiappelli Fredi 287
 Chiari Alberto 248-249
 Chiavacci Gaetano 83, 86
 Chlebnikov Velimir 196
 Cicerone Marco Tullio 113, 288
 Claudel Paul 73, 142, 144
 Coleridge Samuel Taylor 152-153, 234,
 292
 Comisso Giovanni 43
 Conrad Joseph 73
 Conti Ambrogio 290
 Contini Gianfranco 17, 25, 27-32, 36, 63-
 64, 74, 80, 82, 84, 104, 161, 175, 178,
 259, 307-308
 Contorbia Franco 199
 Coppée François 153
 Corazzini Sergio 50-51
 Corbière Tristan 126, 159, 245
 Corneille Pierre 25, 305
 Corti Maria 265-266
 Costantini Antonio 280
 Costanzo Mario 47, 59
 Cousin Victor 248
 Crescimbeni Giovanni Mario 291
 Croce Benedetto 28, 34-37, 46, 51, 59-60,
 62, 69, 76, 93, 104, 134, 143, 161, 175,
 221-222, 238, 263, 276, 286, 292, 303,
 307-308, 317
 Cromwell Oliver 111
 Cuoco Vincenzo 54
 Curtius Ernst Robert 123
 Custodi Pietro 251

 D'Annunzio Gabriele 44, 46, 50, 58, 76,
 79, 82, 142, 144-145, 167, 170-171, 173,
 184, 275, 279, 291, 293, 305
 Dante Alighieri 35, 61, 109, 119-120, 123,
 201, 260, 283-285, 291, 305, 307-309,
 312, 315-319
 Darío Rubén 144
 David Jacques-Louis 118, 190
 De Angelis Enrico 241, 251
 De Benedetti Giacomo 74-75, 83, 87, 178,
 195, 199, 215, 245
 de Bonald Louis 230
 De Bosis Adolfo 55, 82, 145
 De Chirico Giorgio 185
 De Cristoforis Giovan Battista 32
 De Foe Daniel 108
 Della Casa Giovanni 276-277, 291
 de Maistre Joseph Marie 230
 Demeny Paul 159
 Demostene 90
 De Nardis Luigi 146, 156
 De Negri Enrico 85
 De Robertis Giuseppe 25, 28, 36, 202
 De Sanctis Francesco 34-35, 138, 221,
 275, 284-285, 292, 305, 312
 de Staël Madame 279
 Diaco Francesco 9
 Diaz Furio 251
 Di Benedetto Arnaldo 292
 Dickens Charles 44, 108, 130, 169
 Diderot Denis 25, 248, 261
 Dierx Léon 153
 Di Girolamo Costanzo 265

- Dilthey Wilhelm 119
 Diodati Domenico 290
 Dionisotti Carlo 260
 di Tarsia Galeazzo 276
 Döblin Alfred 132
 Donadoni Eugenio 289, 292
 Dostoevskij Fëdor 108, 115, 128, 155,
 170, 191, 200-201, 227, 303, 305
 Dreyfus Alfred 229, 232
 Dujardin Édouard 134
 Dumas Alexandre 125
 Duranty Louis Edmond 125
- Eco Umberto 24, 178, 198
 Eichhorn Johann Gottfried 114-115
 Eleonora d'Este 293
 Eliot Thomas Stearns 43, 56, 68, 97, 144,
 146, 196, 214-215, 230, 232-237, 239,
 242-245, 276
 Elisabetta I Tudor 281, 283, 290
 Éluard Paul 56
 Emerson Ralph Waldo 89, 153
 Engels Friedrich 195, 222-223
 Engstrom Alfred Garvin 153
 Enrico VIII Tudor 191
 Epstein Jacob 231
 Errante Vincenzo 104, 152
 Escarpit Robert 168, 259-261
 Espronceda José de 301
 Étienne René 157
- Falqui Enrico 62
 Fantoni Giovanni 306
 Fargue Léon-Paul 56
 Faulkner William 265
 Fauriel Claude 32, 248, 303
 Fechner Gustav Theodor 196
 Feibleman James Kern 196
 Fenzi Enrico 305
 Festo Sesto Pompeo 54
 Feuchtwanger Lion 132
 Feuerbach Ludwig 92, 129, 133
 Fichte Johann Gottlieb 151, 221
 Ficino Marsilio 288
 Fidia 319
 Figurelli Fernando 314
 Fini Carlo 327
 Fini Marco 193
 Firpo Luigi 286, 288
- Flaubert Gustave 24-25, 108, 123-124,
 126, 130, 134, 147, 155, 161, 170, 182,
 302-303
 Flora Francesco 161, 277, 286
 Fontane Theodor 131
 Forte Luigi 192
 Foscolo Ugo 34, 36, 61, 81, 202, 276, 291,
 299, 306, 314
 Foucault Michel 282
 Franchi Raffaello 194
 Fratti Luigi 33
 Frazer James George 244
 Freud Sigmund 196, 226, 302
 Frezza Luciana 146, 161, 163
 Friedenthal Richard 114
 Friedrich Hugo 42, 151, 156
 Frye Northrop 23
 Fusco Mario 193
- Gadda Carlo Emilio 57, 299
 Galilei Galileo 289
 García Márquez Gabriel 220
 Garin Eugenio 45
 Gautier Théophile 162-163, 171
 Genette Gérard 178, 263-264
 Gentile Giovanni 62, 69, 83, 93, 304, 307
 Gentili Scipio 289-290
 George Stefan 31, 56, 142, 144, 234
 Gesù di Nazareth 117, 303
 Gesualdo da Venosa 278
 Getto Giovanni 68, 274, 283, 286-287, 292
 Geyer Florian 130-131
 Ghisalberti Fausto 248-249
 Giannone Pietro 250
 Gide André 82, 193, 237
 Gioberti Vincenzo 175, 291
 Giolitti Giovanni 46
 Giordani Pietro 81, 175, 312
 Giovanni della Croce 85, 276
 Giraldi Cinzio Giambattista 287
 Girardoux Jean 193
 Giudici Giovanni 232
 Giuliotti Domenico 237
 Gobetti Piero 59, 186-187, 189, 194, 200,
 232, 239
 Goethe Johann Wolfgang 25, 32, 34, 37,
 44, 65, 69, 88-89, 108, 112, 114-116,
 122, 129, 134, 150, 169, 221, 235, 238,
 242, 260, 279-280, 290, 305, 318

- Gogol' Nikolaj Vasil'evič 108
 Goldmann Lucien 22-23, 139
 Goncourt (fratelli) 108, 122-126, 148
 Góngora Luis de 276
 Gorgia 111
 Gori Pietro 70
 Gor'kij Maksim 25, 108
 Gorodeckij Sergej Mitrofanovič 190
 Gotthelf Jeremias 127
 Govoni Corrado 50-51, 58, 92, 97, 142, 166
 Goya Francisco 301
 Gozzano Guido 42, 50-51, 58, 94, 98, 142, 166, 245, 274-276
 Graf Arturo 60, 161
 Gramsci Antonio 49, 77, 187-188, 222, 260, 304-305
 Gravina Gian Vincenzo 290
 Gregorio di Tours 108
 Gritti Enzo 62
 Gromo Mario 199
 Grossi Tommaso 58
 Grossman Leonid Petrovič 128
 Guastavini Giulio 289
 Guérin Maurice de 81
 Guglielminetti Marziano 58, 68, 274, 285
 Guglielmino Salvatore 82
 Guicciardini Francesco 66, 279, 304
 Guido da Verona 184
 Guiducci Armanda 122
 Guittone d'Arezzo 201
 Gumilëv Nikolaj Stepanovič 56, 190
 Gutzkow Karl 129

 Hamon Philippe 138
 Hardenberg Friedrich von vedi Novalis
 Harkness Margaret 195
 Hartmann Eduard von 153
 Hauptmann Gerhart 127, 130-131
 Hauser Arnold 128, 199
 Hayez Francesco 304
 Hebbel Friedrich 25, 127, 129
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 25, 31, 76-77, 85, 92-93, 118, 121, 221-222, 263, 280
 Heidegger Martin 117
 Heine Heinrich 25, 108, 166
 Herder Johann Gottfried 221
 Hérédia José-Maria de 121, 142, 153

 Heym Georg 56
 Hirsch Eric Donald 219
 Hjeltslev Louis 243
 Hoche Louis Lazare 114
 Hodler Ferdinand 76
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 153
 Hofmannsthal Hugo von 56, 142, 146
 Holbach Paul Henri Thiry d' 118
 Hölderlin Friedrich 144, 152-153, 292
 Hopkins Gerard Manley 144
 Horkheimer Max 124
 Hügel Friedrich von 92
 Hughes Henry Stuart 180, 231-232
 Hugo Victor 44, 69, 108, 125, 126, 148, 152, 154, 165, 292
 Hulme Thomas Ernest 214-215, 230-232, 246
 Hülsenbeck Richard 192
 Humbolt Alexander von 221
 Huysmans Joris-Karl 135, 143
 Hynes Sam 230

 Ibsen Henrik 44, 60, 108, 127-128, 130, 169, 191
 Imbonati Carlo 306
 Imbriani Vittorio 34
 Immermann Karl 129
 Isidoro di Siviglia 54
 Isnenghi Mario 181
 Ivanov Vjačeslav Ivanovič 56, 144

 Jacopone da Todi 85, 201
 Jahier Piero 14, 40-41, 43, 47, 49-52, 54-55, 59-60, 63, 67-68, 73-77, 82, 86, 90-97
 Jakobson Roman 139, 156-157, 268
 James Henry 134
 James William 92, 133
 Jameson Fredric 11-12, 311, 315-321
 Jammes Francis 56, 142, 166, 169
 Jarry Alfred 172
 Jauss Hans Robert 178
 Jefferson Thomas 314
 Jiménez Juan Ramón 56, 144, 146
 Johansen Svend 154
 Joyce James 56, 128, 133-134, 194, 198, 216-217, 234, 237-238, 247
 József Attila 244
 Jung Carl Gustav 294

- Kafka Franz 56, 90, 136, 217, 241, 243
 Kandinskij Vasilij Vasil'evič 247
 Kant Immanuel 92, 151, 221, 319
 Kavafis Kostantinos 146
 Keats John 153
 Keller Gottfried 25, 127, 129-130, 134
 Kierkegaard Søren 65, 117
 Klee Paul 247
 Klopstock Friedrich Gottlieb 280, 285
 Kojève Alexandre 85
 Kokoschka Oskar 56
 Kubin Alfred 56
 Kyd Thomas 282
- Labé Louise 154
 La Bruyère Jean de 108
 Lacan Jacques 268
 Laforgue Jules 142, 146, 166, 169, 245
 Lala Letizia 9
 Landor Walter Savage 89
 La Penna Antonio 305
 Larbaud Valery 133, 193
 Lausberg Heinrich 268
 Lautréamont 146, 158-159
 Leconte de Lisle Charles Marie René 121, 153
 Le Corbusier 216
 Lenin Vladimir 104, 159, 228, 261, 270
 Lenzini Luca 9, 11, 13-14, 327
 Leo Ulrich 288
 Leopardi Giacomo 11-12, 36, 58, 62, 81, 84-85, 88-90, 97, 155, 169, 175, 201-202, 227, 271, 275, 279, 291-293, 299, 303-305, 312-315, 317
 Le Play Pierre Guillaume Frédéric 230
 Lermontov Michail Jur'evič 108
 Lessing Gotthold Ephraim 24-25, 260
 Lévi-Strauss Claude 23, 156
 Lombardi Orazio 274
 Lonardi Gilberto 97, 312
 Löwith Karl 119
 Lucini Gian Pietro 52, 71, 94, 142, 145, 166, 245
 Lucrezio Caro Tito 286
 Ludwig Otto 25
 Luigi d'Este 293
 Luigi XIV di Francia 289
 Lukács György 22-25, 36, 111, 114, 121, 123-130, 132, 137, 139, 169-170, 197, 216, 218, 220, 222-224, 235-236, 241-242, 248, 316
- Luperini Romano 156, 305
 Luzi Mario 86, 146, 150-152, 158, 161, 276
- Machado Antonio 56, 108, 144
 Machiavelli Niccolò 279
 Machiavelli Paolo 293
 Macri Oreste 161, 199
 Maeterlinck Maurice 130, 144
 Magrini Giacomo 9
 Magris Claudio 240
 Majakovskij Vladimir Vladimirovič 56, 237
 Mallarmé Stéphane 18, 30-31, 99, 126, 141-144, 148-149, 154-155, 158, 161-164, 166-167, 169-173, 194, 199, 215, 234, 245
 Manacorda Giuliano 186, 305
 Mancini Mario 234-235
 Mandel'stam Osip Ėmil'evič 56, 128, 189-190, 244
 Mann Thomas 68, 108, 197, 237, 239, 241-242, 244, 247
 Manso Giambattista 280, 282, 289, 292
 Manzoni Alessandro 6, 11-12, 21, 24, 32-36, 54, 63, 65, 169, 248-249, 251-254, 275-276, 291, 297-306, 308, 313
 Manzoni Pietro 301
 Mao Zedong 247
 Marchetti Mario 19, 32-33, 293
 Marcuse Herbert 88, 124, 126, 175
 Marenzio Luca 278
 Margoni Ivos 145, 157-160, 192
 Marianelli Marianello 241
 Mariani Mario 184
 Marinetti Filippo Tommaso 51, 58, 190
 Marino Giovan Battista 28, 54, 198, 279, 289
 Martignoni Clelia 9
 Martin du Gard Roger 232
 Martinelli Luciana 185
 Martinetti Piero 60
 Martini Fausto Maria 50-51
 Marvell Andrew 111
 Marx Karl 76, 159, 216, 222-223, 302, 318
 Matteotti Giacomo 60
 Mauron Charles 23, 162

- Maurras Charles 60, 229-231
 Mazzini Giuseppe 34, 60, 69, 291
 Mehring Franz 222
 Melchionda Mario 233
 Melville Herman 108
 Mengaldo Pier Vincenzo 43, 56, 58-59,
 70, 74, 95, 97, 178
 Mérimée Prosper 89
 Metastasio Pietro 279, 290, 306
 Metternich Klemens von 314
 Meyer Conrad Ferdinand 129
 Michaud Guy 155
 Michelstaedter Carlo 11, 39, 41, 47, 51, 54,
 60, 63, 68, 73, 82-90, 93-95, 97
 Michelstaedter Emilio 83
 Michelstaedter Paula 86
 Micocci Claudia 45
 Migliavacca Gaspare 250
 Migliavacca Girolamo 250
 Milanese Guido 184
 Milton John 111, 280, 285, 293
 Mistral Frédéric 230
 Mittner Ladislao 56, 239, 241
 Molière 108, 248
 Moltke Helmuth Karl Bernhard von 65
 Momigliano Attilio 37, 50, 286, 307-308
 Mondrian Piet 247
 Montaigne Michel de 107-108, 282
 Montale Eugenio 46-47, 58-59, 61, 63,
 65, 75, 79, 81, 86, 94-95, 97, 151, 162,
 166, 171, 181, 243, 247, 261, 267, 276,
 284, 291, 299
 Montano Lorenzo 185
 Monteverdi Angelo 58
 Monteverdi Claudio 275, 278
 Monti Vincenzo 275, 279, 312
 Moorman Charles 243
 Mora Giangiacomo 249-250, 252-253
 Morante Elsa 12-13, 184
 Moravia Alberto 238, 267
 Moréas Jean 167
 Moretti Franco 233
 Moretti Marino 51
 Moretti Walter 289
 Morinini Ariele 9
 Morris William 153
 Mosco 112
 Mreule Enrico 89
 Munch Edvard 65
 Muratori Ludovico Antonio 250, 282, 289
 Murger Henri 125
 Muscetta Carlo 34, 178
 Musil Robert 56, 90, 241
 Musset Alfred de 162
 Mussolini Benito 181, 300
 Muzzi Marco 12-13
 Myers Frederic William Henry 92
 Nani Battista 250
 Napoleone Bonaparte 34, 114, 131, 300,
 306, 314
 Narbut Vladimir Ivanovič 190
 Nardi Pietro 58
 Negri Renato 85, 249
 Nencini Elisabetta 9, 12-13, 325
 Nerval Gérard de 81, 154
 Nietzsche Friedrich 25, 60, 82, 87-90,
 108, 132-133, 170, 175, 196, 241, 271
 Norbedo Roberto 9
 Notari Umberto 184
 Noulet Émilie 161
 Nouveau Germain 146
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 82,
 144, 151-153, 292
 Novaro Angiolo Silvio 51
 Novaro Mario 51, 91
 Ocup Nikolaj Avdeevič 190
 Ohnet Georges 148
 Oliva Domenico 161
 Omero 113-114, 116-117, 190, 216, 318
 Onofri Arturo 51, 144, 161, 166
 Opitz Martin 238
 Orazio Flacco Quinto 261, 268, 274,
 294, 312
 Oriani Alfredo 46
 Orlando Francesco 11-12, 154, 163
 Orsini Fabio 293
 Ossola Carlo 219, 262
 Ovidio Nasone Publio 190
 Padilla Giovanni Gaetano de 248, 250-251
 Pagliano Ungari Graziella 124
 Palazzeschi Aldo 50-51, 58, 166, 245
 Pancrazi Pietro 50, 82
 Panzini Alfredo 62
 Papini Giovanni 46, 50-51, 67, 82-83, 91,
 184, 237

- Parini Giuseppe 250, 306
 Parronchi Alessandro 161
 Pascal Blaise 201, 255
 Pascoli Giovanni 17, 29-32, 36, 42, 44, 50, 52, 58, 76, 79, 82, 144-146, 166, 185, 279, 291, 305
 Pasolini Pier Paolo 78, 178, 238, 295
 Pasquini Emilio 309
 Pasternak Boris Leonidovič 56
 Pater Walter 153
 Pavolini Corrado 161, 302
 Pazzaglia Mario 266
 Pea Enrico 50
 Pedroni Matteo 9
 Péguy Charles 58, 62
 Pellico Silvio 54
 Pellini Pierluigi 9
 Peperara Laura 293
 Petrarca Francesco 201, 267, 288, 291, 304
 Petrini Domenico 31
 Petrocchi Giorgio 37, 286
 Petrocchi Policarpo 66
 Petronio Arbitro 108
 Petronio Giuseppe 60, 185, 186
 Piave Francesco Maria 265
 Piazza Guglielmo 249-250, 252-253
 Piazzetta Giambattista 278
 Picasso Pablo 231, 238
 Pica Vittorio 161, 167
 Piccolomini Francesco 293
 Pirandello Luigi 84, 299
 Piromalli Antonio 82
 Pitigrilli 184
 Platone 82, 84, 110-111, 154, 319
 Plechanov Georgij Valentinovič 222
 Plinio il giovane 121
 Poe Edgar Allan 25, 144, 152-155
 Poliziano Angnolo 291
 Popper Karl 22
 Porfirio 110
 Porta Carlo 165, 276
 Poulet Georges 23, 135
 Pound Ezra 56, 85, 191, 196, 230, 232-233, 237, 245
 Poussin Nicolas 294
 Prati Giovanni 292
 Preminger Alex 153
 Prévost Antoine François 108
 Prezzolini Giuseppe 46-47, 67, 91
 Prina Giuseppe 300
 Properzio Sesto Aurelio 229
 Proudhon Pierre-Joseph 75
 Proust Marcel 107-108, 193-195, 217, 239, 245
 Prudhomme Sully 142, 153
 Puccini Dario 34
 Puškin Aleksandr Sergeevič 25, 65, 108, 128, 190, 279
 Quaglio Antonio 309
 Quasimodo Salvatore 46
 Quintiliano Marco Fabio 113, 259
 Raabe Wilhelm 129
 Rabelais François 108, 248
 Racine Jean 25, 108, 305
 Raimondi Ezio 20, 37, 124, 179, 183
 Ramat Silvio 68, 78
 Rapin René 289
 Re Ettore 230
 Read Herbert 230
 Rebora Clemente 11, 13, 40-41, 43, 47, 50-52, 54-73, 75, 78-80, 82-84, 86, 90-97
 Rebora Pietro 62
 Remarque Erich Maria 132
 Renn Ludwig 132
 Révai József 216
 Richard Jean-Pierre 114, 141, 192, 230
 Richards Ivor Armstrong 115
 Richter Jean Paul 82
 Riegl Alois 238
 Rilke Rainer Maria 43, 56, 65, 144, 146
 Rimbaud Arthur 30-31, 50, 82, 126, 143-145, 151, 153-155, 157-161, 166-167, 169-170, 172-173, 235, 245
 Ripamonti Giuseppe 250
 Rivière Jacques 177, 193, 200-201, 239-240
 Robespierre Maximilien de 190, 255
 Robortello Francesco 288
 Rodenbach Georges 144
 Rohlf's Gerhard 63-64
 Rolland Romain 62
 Romagnosi Gian Domenico 61-62
 Romains Jules 193
 Romano Giulio 277
 Romano Lalla 40
 Roncaglia Aurelio 106, 123

- Ronsard Pierre de 276
 Rosa Caterina 249
 Rosiello Luigi 161, 179
 Rossetti Dante Gabriel 153
 Rossi Giovanni 238
 Rossi Pietro 119
 Rothacker Erich 218
 Rousseau Jean-Jacques 154, 291
 Rucellai Giovanni 294
 Ruskin John 153
 Russo Luigi 37, 186

 Saba Umberto 50-51, 58-59, 86, 263-264
 Sacerdote Emanuele 199
 Saffi Aurelio Emilio 185
 Saffo 61, 267, 312, 315
 Sainte-Beuve Charles Augustin de 25, 124, 154
 Salfi Francesco 34
 Salinari Carlo 305
 Salvagnoli Marchetti Giuseppe 32-33
 Salvemini Gaetano 47, 51, 59
 Sand George 125
 Sanesi Roberto 233
 Sanguineti Edoardo 30-31, 43, 70-71, 73, 78, 86-87, 94-95, 123, 245, 305
 Sannazaro Jacopo 275
 Santangelo Antonino 114
 Sapegno Natalino 194, 308
 Sarpi Paolo 54
 Sartre Jean-Paul 23, 117, 124, 127, 147-148, 157, 182, 302-303, 316
 Saussure Ferdinand de 22-23, 120, 234, 243
 Savonarola Girolamo 85
 Sbarbaro Camillo 11, 40-41, 43, 50-51, 55, 59-60, 63, 67-68, 73, 76-82, 90-98
 Scaffai Niccolò 9
 Scalia Gianni 199
 Scalvini Giovita 34-35, 303
 Scaramuzza Gabriele 234
 Scève Maurice 154, 276
 Schelling Friedrich 153, 221
 Schiller Friedrich 25, 108, 112, 114-116, 122, 169, 175, 221, 224, 235, 305, 315
 Schmidt Albert-Marie 146
 Schönberg Arnold 247
 Schopenhauer Arthur 87, 153
 Schücking Levin Ludwig 123

 Seghers Anna 24, 132
 Segre Cesare 22, 27, 37, 178
 Serao Matilde 241
 Serassi Pierantonio 280, 282
 Seroni Adriano 167
 Serpieri Alessandro 233, 243-245
 Serra Ettore 181, 184
 Serra Renato 75-76, 92, 98
 Settembrini Luigi 36
 Shakespeare William 25, 44, 108, 116, 127, 236, 248, 261, 276, 280
 Shelley Percy 108, 152-153, 292
 Shipley Joseph Twadell 112
 Sigonio Carlo 293
 Simmel Georg 183
 Šklovskij Viktor Borisovič 128
 Slataper Scipio 47, 49-50, 54-55, 59-60, 67-68, 73, 83, 96
 Soffici Ardengo 50-51, 58, 92, 161, 167, 183
 Solerti Angelo 282
 Solmi Renato 157, 242, 243
 Solmi Sergio 75, 77, 78, 157, 178, 199
 Sorani Aldo 161
 Sorel Georges 62, 92, 185, 214, 231-232
 Sozzi Bortolo Tommaso 292
 Spagnoletti Giacinto 50
 Spartaco 303
 Spengler Oswald 25, 196-197
 Speroni Sperone 293
 Spinola Antonio 250
 Spinoza Baruch 243
 Spitzer Leo 23, 113, 266
 Stalin Iosif 139, 305
 Starkie Enid 157
 Starobinski Jean 17, 21-24, 36
 Stendhal 108, 123, 125, 127, 134, 229, 261
 Sterne Laurence 134
 Stevens Wallace 56
 Stevenson Robert Louis 73
 Stifter Adalbert 127
 Storm Theodor 129
 Strappini Lucia 45
 Stravinskij Igor' Fëdorovič 231, 238
 Strindberg August 108
 Sue Eugène 125, 261
 Svevo Italo 59, 81, 84, 195, 299
 Swedenborg Emanuel 151, 154
 Swinburne Algernon 144, 153

- Szondi Péter 178, 280
- Tagliaferri Aldo 233
- Taine Hippolyte 23, 25, 230
- Tansillo Luigi 276
- Tasso Bernardo 281-282
- Tasso Torquato 11-12, 54, 85, 201, 273-295, 344
- Tassoni Alessandro 289
- Tennyson Alfred 292
- Teocrito 112
- Tessa Delio 51
- Tessari Roberto 179
- Thackeray William Makepeace 108
- Thibaudet Albert 125, 193
- Tieck Ludwig 82
- Tilgher Adriano 161, 184
- Timpanaro Sebastiano 175, 305
- Tinacci Valentina 12
- Tintoretto 275
- Tiraboschi Girolamo 291
- Tocqueville Alexis de 124
- Todorov Tzvetan 115, 134, 161, 217
- Tolstoj Lev 44, 60, 108, 127-128, 130, 155, 169, 242, 248, 303, 305
- Tomasin Lorenzo 9
- Tommaseo Niccolò 32-34, 37, 45, 63, 66, 81, 175, 291
- Tozzi Federigo 237
- Traiano 121, 289
- Trakl Georg 85, 90
- Trissino Leonardo 312
- Trivulzio Gian Giacomo 33-34
- Trombatore Gaetano 305
- Turati Filippo 70
- Turgenev Ivan Sergeevič 108, 123, 130
- Tzara Tristan 192
- Ugoni Camillo 32
- Ungaretti Giuseppe 46, 50-52, 58, 61, 72, 82, 94-95, 166, 181, 194, 199-200, 202-204, 207, 217, 237, 239, 247, 276, 291, 299
- Valeri Diego 51
- Valéry Paul 28, 43, 56, 133, 144, 161, 194, 199-200, 237-239, 244, 247
- Vallini Carlo 87
- van Gogh Vincent 170
- Varese Claudio 289-291
- Vedano Carlo 250
- Verdi Giuseppe 305
- Verga Giovanni 81, 241, 299
- Verhaeren Émile 144, 169
- Verlaine Paul 126, 142-144, 154-155, 158, 163-164, 166, 169-170, 244, 261
- Verri Pietro 87, 249-252, 254
- Vico Giambattista 54, 93, 221
- Vielé-Griffin Francis 169
- Vigny Alfred de 125, 154
- Vigorelli Giancarlo 91, 303
- Villari Rosario 180
- Villaroel Giuseppe 51
- Villiers de L'Isle-Adam Auguste de 149
- Visconti Ermes 276
- Visconti Luigia 306
- Vitale Serena 189
- Vitelli Girolamo 85
- Vittorini Elio 43, 134
- Vivaldi Cesare 160
- Voltaire 118, 254, 291
- Wagner Richard 129, 153, 155
- Warren Austin 103, 143
- Washington George 314
- Wellek René 103, 141, 143, 169, 179
- Werden Diederich von dem 290
- Werfel Franz 56, 132, 238
- Whitman Walt 81-82, 108, 153
- Wildenbruch Ernst von 129
- Williams William Carlos 56
- Wilson Edmund 128, 232
- Wittgenstein Ludwig 193
- Wolf Friedrich August 115
- Woolf Virginia 108, 128, 133, 139
- Wordsworth William 234
- Worringer Wilhelm 25
- Yeats William Butler 56, 142, 146, 237
- Zaiotti Paride 34
- Ždanov Andrej Aleksandrovič 272
- Zenkevic Michail 190
- Zola Émile 25, 108, 124, 126-128, 130, 134, 171, 303
- Żółkiewski Stanisław 265
- Zorzenon Luca 9
- Zweig Arnold 132

CARTEGGIE MATERIALI
DEL CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA FRANCO FORTINI

TITOLI PUBBLICATI

1. Giada Perciballi (a cura di), *Un bisogno di complementarità. Il carteggio Cassola-Fortini*, 2023
2. Marco Villa (a cura di), «*Parlare di tutto*». *Un'idea della critica. Il carteggio Baldacci-Fortini*, 2023
3. Franco Fortini, *Corsi universitari*, a cura di Lorenzo Tommasini, 2024

Tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, Franco Fortini viene chiamato a insegnare Storia della critica letteraria all'Università. Di questa esperienza, capitale nella definizione della sua parabola intellettuale, restano molti materiali preparatori ai corsi e ai seminari conservati presso il fondo a lui dedicato della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena. Sono testi di notevole importanza, i cui temi si intersecano in maniera decisiva con le riflessioni saggistiche e poetiche che Fortini sviluppa negli stessi anni. Il presente volume, per la prima volta, propone la trascrizione di questi documenti, riordinandoli e integrandoli in modo da offrire al lettore dei veri e propri saggi critici su letteratura e società finora sconosciuti.

Lorenzo Tommasini attualmente è assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Si è occupato prevalentemente di letteratura italiana del Novecento e nel 2019 ha pubblicato per ETS una monografia intitolata *La personalità eccessiva. Scipio Slataper e Friedrich Hebbel*.

ISBN 979-12-215-0201-5 (Print)
ISBN 979-12-215-0202-2 (PDF)
ISBN 979-12-215-0203-9 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0204-6 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0202-2

www.fupress.com