

Petali



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Dipartimento di Italianistica  
Dottorato di ricerca in Italianistica

# CRITICI DEL NOVECENTO

Atti del Colloquio  
4 dicembre 2008

a cura di  
NOEMI BILLI  
FEDERICA ROSSI



## **Petali 3**

Collana ideata e diretta da  
Federica Rossi





Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Dipartimento di Italianistica  
Dottorato di ricerca in Italianistica

# CRITICI DEL NOVECENTO

Atti del Colloquio

4 dicembre 2008

a cura di  
NOEMI BILLI  
FEDERICA ROSSI



presentazione di  
NIVA LORENZINI  
PAOLA VECCHI



introduzione di  
EZIO RAIMONDI



### **Grafica e impaginazione**

Tipolitografia FD srl

### **Realizzazione editoriale**

Biblioteca del Dipartimento di Italianistica - Università di Bologna

Via Zamboni 32, 40126 Bologna

Tel. 051-2098558 - Fax 051-2098589

e-mail: [biblio.italianistica@cib.unibo.it](mailto:biblio.italianistica@cib.unibo.it)

[www.biblioitalianistica.unibo.it](http://www.biblioitalianistica.unibo.it)

### **Proprietà letteraria riservata**

© Copyright 2007 degli autori

Tutti i diritti sono riservati

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

Prima edizione 2011

Finito di stampare nel mese di gennaio 2011

Tipolitografia  srl - Edizioni Aspasia   
via S. Felice, 18/a - Bologna Tel. 051 227879 - Fax 051 220418

Redazione e distribuzione:

Via della Salute, 20 - Bologna - Tel. 051 402111 - Fax 051 406334

E-mail: [tipolito.fd@telcanet.it](mailto:tipolito.fd@telcanet.it) - [www.tipolitogrffiafd.it](http://www.tipolitogrffiafd.it)

ISBN 978-88-89592-25-0



Il critico letterario parla sempre  
delle questioni fondamentali della vita  
Gyorgy Lukacs





## Sommario

### Presentazione

NIVA LORENZINI E PAOLA VECCHI .....	13
-------------------------------------	----

### Introduzione

EZIO RAIMONDI .....	19
---------------------	----

### Critici militanti - Storici della letteratura

La fedeltà a Contini

BENEDETTA PANIERI .....	33
-------------------------	----

L'influenza culturale di Gianfranco Contini. *La Letteratura dell'Italia unita* quarant'anni dopo

CATERINA PATERLINI .....	43
--------------------------	----

Su *Otto studi* di Carlo Bo

FRANCESCO NICOLINI .....	53
--------------------------	----

Classici si nasce: il caso di *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti

FEDERICA ROSSI .....	65
----------------------	----

*Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti. Per un bilancio critico

ELISA VIGNALI .....	73
---------------------	----

Croce lettore della *Storia della colonna infame*

SUNDUS MAABAD HAMAD .....	85
---------------------------	----

Attraverso la parola "dipinta" di Giovanni Pozzi

ROSSANA VANELLI CORALLI .....	97
-------------------------------	----

Permanenza di un tema dantesco: *Magnanimitade* di Fiorenzo Forti

ANNARITA ZAZZARONI .....	109
--------------------------	-----

### Al servizio della critica: teatro e cinema

Cesare Garboli tra i critici teatrali del Novecento: il servizio e la militanza

NOEMI BILLI .....	121
-------------------	-----

Fernaldo Di Giammatteo: un'avventura che dura trent'anni

MARISTELLA BONOMO .....	137
-------------------------	-----

## **Lingua e società**

*Lingua, stile e società* di Cesare Segre

MATTEO GHIRARDELLI ..... 151

Il “linguaggio di piazza” nel *Rabelais* di Bachtin

EKATERINA GOLOVKO ..... 161

Maria Corti, *Metodi e fantasmi*

GIULIA MASSINI ..... 177

*Il dizionario d'ortografia e di pronunzia* da Bruno Migliorini fino ad oggi

NOOR NASSER ABDUL WAHID ..... 191

## **Dentro e fuori i confini europei**

*Letteratura europea e Medio Evo latino* di Ernst Robert Curtius: 1948-2008

LORENZA MIRETTI ..... 203

Un narratore “benjaminiano” nel sertão brasiliano

MARÌLIA MATOS ..... 217

Erich Auerbach oggi: spunti di riflessione su *Mimesis*

SIMONE TARUD BETTINI ..... 229

*Perché la storia della letteratura?* di Hans Robert Jauss: Italia, 1969-2009

SILVIA MONDARDINI ..... 247

**Indice dei nomi** ..... 267

**Profili degli autori** ..... 279

# Presentazione



Il 4 dicembre 2008 gli allievi del Dottorato di ricerca in Italianistica di Bologna (XXI e XXII Ciclo) si sono riuniti in un seminario di lavoro sui Critici del Novecento. L'intento era quello di far interagire con il nostro tempo i grandi classici della critica letteraria del XX secolo, alla luce delle indicazioni ermeneutiche e delle linee guida del loro pensiero; il punto di partenza la fortuna di un libro, di un metodo o di una corrente dal Novecento sino a oggi, con affondi documentati nella ricezione e nella fortuna delle opere esaminate.

Tutto ciò poteva apparire un obiettivo ambizioso per giovani studiosi, in alcuni casi impegnati per la prima volta nella presentazione pubblica di una loro ricerca: e tuttavia il progetto è stato affrontato con entusiasmo e disciplina, giungendo a maturazione attraverso una serie di incontri e di approfondimenti collettivi organizzati dai dottorandi stessi. Il confronto di idee, il contatto con studiosi più maturi chiamati in occasioni diverse nel Dipartimento di Italianistica, la guida dei rispettivi tutor hanno innescato nuove curiosità, orientato nell'incertezza, suggerito approfondimenti ai quali nessuno degli autori si è voluto sottrarre. Nel contempo, l'impronta seminariale che accomuna i saggi è stata perseguita mediante il controllo di indici, concordanze, cataloghi, programmi universitari, antologie e storie letterarie di uso scolastico: un punto di partenza a lungo esplorato e discusso collettivamente allo scopo di verificare, il più possibile 'concretamente', la diffusione e la permanenza di un metodo, di una teoria, di un'idea. Di conseguenza, nonostante le inevitabili e in fondo positive differenze di impianto e di contenuti, questi Atti, che sono la naturale emanazione del Colloquio, presentano un'immagine non estemporanea, ma coesa e convincente.

La complessità degli argomenti ha imposto la spartizione della materia in quattro sezioni: Critici militanti-Storia della letteratura; Al servizio della critica: teatro e cinema; Lingua e società; Dentro e fuori i confini europei. Le competenze e i metodi diversi messi in campo, che sono la maggiore ricchezza di un Dottorato, spaziano perciò dalla critica

letteraria tradizionale, militante o accademica (indagata in alcuni capisaldi del Novecento), alla linguistica alle discipline audiovisive al rapporto fra letteratura e storia, geografia, ideologia, società, ai temi della ricezione.

Sarebbe ingiusto e improprio segnalare solo l'uno o l'altro dei contributi presenti negli Atti: qui intendiamo invece sottolinearne la pregnanza e la coerenza nel delineare un panorama della critica letteraria del Novecento nelle sue voci maggiori (Auerbach, Bachtin, Bo, Benjamin, Contini, Corti, Croce, Curtius, Di Giammatteo, Dionisotti, Garboli, Jauss, Migliorini, Segre): di certo non un panorama completo, ma – per quello che i Dottorandi hanno inteso esprimere – una ricognizione a parte subiecti. Le note e le citazioni, le opere a cui si è fatto più spesso riferimento testimoniano infatti un colloquio a distanza con libri e autori che sono stati più vicini e più cari: quasi un 'diario' – piuttosto che un canone – della critica contemporanea, che affonda le sue radici nelle scelte profonde e nei gusti di chi scrive.

Il Dipartimento di Italianistica di Bologna si è affiancato al Dottorato di ricerca per promuovere questo lavoro, sostenendolo anche nell'auspicio che possa trattarsi del primo contributo di una serie gestita dalle voci più giovani della scuola bolognese. Il ringraziamento va perciò indistintamente a tutti i Colleghi che a vario titolo hanno reso possibile l'impresa. L'auspicio è d'altronde molto vicino a realizzarsi: nel settembre 2009 i dottorandi di Italianistica di Bologna (XXII e XXIV Ciclo) hanno partecipato al XIII Congresso ADI su Centri e Periferie, animandone il panel su Geografia letteraria e politica, e ora si accingono a partecipare a un secondo Colloquio di Dottorato, intitolato a Letteratura e altri sistemi.

Da ultimo, e proprio per assegnare a quelle pagine il maggior rilievo possibile, vogliamo congedarci dal volume ricordando il contributo prezioso di Ezio Raimondi, che ha inteso suggellare la pubblicazione di questi Atti con una sua Introduzione sull'Idea della critica: una 'consacrazione' importantissima della quale siamo oltremodo grate all'autore. Raimondi – una delle grandi voci della critica letteraria del



---

## PRESENTAZIONE

---

Novecento – si è voluto presentare a questo pubblico attraverso la forma affabile della rievocazione personale (i suoi colloqui con Guido Guglielmi, un altro classico della critica contemporanea), svolgendo poi un tragitto magistrale dagli albori della ‘scienza’ della letteratura europea, tra Goethe e Schlegel, fino a Curtius, Benjamin e al nostro orizzonte temporale. Con la sua parola sapiente ha ricordato a chi lo ascoltava che il punto di vista della critica non è preordinato, né può essere fissato a priori, ma nasce a volte dalla ‘nostalgia’ del lettore, e che sempre l’opera «ha bisogno della critica come completamento e come rivelazione». Ed è l’etica del lettore a fargli concludere che non vi è «altra via per fronteggiare il futuro che rinforzarsi con ciò che del passato non era stato adeguatamente compreso e che il bisogno del presente porta a rendere più chiaro e finalmente più decisivo».

Niva Lorenzini e Paola Vecchi





# Introduzione

Quando ho sentito parlare di questa Giornata di studi\*, ho pensato di ripetere una delle conversazioni che si facevano con Guido Guglielmi nei corridoi del Dipartimento di Italianistica. Solitamente si dice che nel mondo universitario non c'è più tempo per parlare dei libri e delle idee. Con Guido Guglielmi invece questo era possibile e quindi sono andato a rileggermi alcune pagine di Benjamin come se avessi ancora davanti a me Guido, introducendo le mie preferenze e pensando a quali sarebbero state le risposte che mi sarebbero venute dall'altra parte fra gentilezza e ironia.

Parto da uno scrittore caro, meno caro a Benjamin, che è Ernst Robert Curtius, ma si capirà fra poco perché. Nella fine del primo capitolo del suo *Letteratura europea e Medio Evo latino*, che ha come titolo *La letteratura europea*, Curtius fa un bilancio per osservare che non esiste una scienza della letteratura europea e che il mondo accademico perde in tanti rivoli specialistici quella che dovrebbe essere invece un'ispirazione più ampia e totale. Prosegue che, se si paragonasse la letteratura come viene insegnata nel mondo universitario alle ferrovie, si osserverebbe che le ferrovie si sono trasformate radicalmente rispetto al 1850, mentre la condizione della letteratura è rimasta al 1850; e se non si modernizza l'insegnamento e il modo d'intendere la letteratura con una prospettiva veramente europea, non si potrà avere un'idea esatta della letteratura europea. Aggiunge poi, ed è uno dei teoremi del libro, che il fondatore della tradizione occidentale è probabilmente Omero e che l'ultimo scrittore universale è Goethe. Sottolinea inoltre che se ne era già accorto Hofmannsthal, scrittore caro

---

\* Il contributo qui riprodotto è la relazione conclusiva pronunciata da Ezio Raimondi il 29 maggio 2008, in occasione del Convegno *L'udienza del critico. Giornata in onore di Guido Guglielmi*, presso la biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Bologna.

a Curtius, quando aveva scritto che Goethe, come fondamento della 'formazione culturale' – in tedesco *Bildung* –, in quanto «sostituisce un'intera cultura»; oppure quando aveva affermato che «non abbiamo una letteratura tedesca, abbiamo Goethe e i suoi seguaci». Da notare che la traduzione italiana 'seguaci' della parola *Ansätze* non è certamente esatta: meglio la scelta inglese *Beginnings*, mentre penso che sarebbe più corretto usare, in italiano, 'annessi'.

Curtius commenta che manca anche «un quadro della letteratura europea tra il XIX e il XX secolo», mentre occorrerebbe occuparsene perché, a questo punto, verrebbero molte dissertazioni, e termina poi: «Ma l'ultima parola, se si vuole analizzare questo mondo e portarlo a un'idea europea, sarà non della storia della letteratura ma della critica letteraria. Noi, in Germania, abbiamo Schlegel e appendici». Di nuovo la parola *Ansätze*. È curioso che, anche in questo caso, il traduttore italiano, per altro sempre esatto ed elegante, fallisca la mira e non si renda conto del ripetersi della medesima formula «Goethe e annessi» e «Schlegel e annessi», sbagliando nuovamente il termine italiano. Col che viene completamente meno l'allusione, il senso un poco mascherato della frase.

Curtius aveva un vecchio debito con Friedrich Schlegel. In un saggio del 1932 su Schlegel e la Francia aveva cominciato così: «Noi, in Germania, abbiamo da farci perdonare molto da Schlegel, perché è stato malfamato come nessun'altro scrittore». E viceversa, Curtius si richiama a lui per un rapporto che gli stava particolarmente a cuore, come renano, ossia il rapporto tra Francia e Germania, e già in un articolo precedente aveva alluso a qualche cosa che diventerà poi il disegno di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, richiamandosi di nuovo a Schlegel. Quindi si deve pensare che, per Curtius, Schlegel fosse il fondamento della critica moderna, a cui bisognava ancora rifarsi, come accadeva a lui in concreto.

Riguardo a Schlegel è importante rilevare anche un altro fatto, risalente agli albori dell'attività critica di Benjamin. Alla fine degli anni Dieci, quando si stava concludendo la prima guerra mondiale, il giovane

Benjamin dedicò la propria dissertazione di dottorato alla critica romantica, intitolandola *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*. Il libro che ne uscì è una sorta di rivendicazione di Schlegel come il fondamento della critica moderna.

A questo punto vale la pena di fermarsi un momento su quel libro di Benjamin che ha riscosso meno attenzione di altri, mentre lo possiamo considerare un fondamento dell'idea della critica come ragione della modernità, con aspetti che mostrano già una straordinaria padronanza e un'arte soprattutto, che gli deve essere riconosciuta, che è l'arte della citazione, del fare diventare una battuta qualche cosa di nuovo. Viene da pensare a quell'aforisma suo: «Le citazioni sono come i briganti di strada, che ci obbligano in qualche modo a modificare i nostri pareri e le nostre ragioni».

È necessario ora un intermezzo particolare, nel momento in cui parlo di Benjamin. Ricordo ancora quando, acquistato dal mio amico Franco Serra, presi tra le mani il *Dramma barocco tedesco* insieme con gli scritti in due volumi curati da Adorno; la battaglia con quel tedesco impenetrabile, dicono, che è la premessa gnoseologica a tutto il Barocco; una specie di libro misterioso, anche per uno studioso del Barocco com'ero in quel caso, dove le allegorie s'inseguono e dove si resta accecati e abbagliati.

Qualcosa di simile accade ancora a un vecchio lettore nel momento in cui s'accorge di essere passato alle pagine del concetto della critica e di non averlo colto, dentro quella densità di scrittura dove si direbbe – ma non è un apprezzamento negativo – manchi quella che altrimenti è la prospettiva e il respiro, perché la densità è una specie di disegno che abolisce le prospettive e, quindi, l'intendere è sempre uno sforzo e sempre una battaglia.

È noto che quando si leggono i grandi scrittori e si tenta di imitarli si resti sempre umiliati. La lettura di Benjamin è un esercizio continuo di mortificazione, ben al di là di quella che Benjamin chiamava «mortificazione del critico», proprio per la sua capacità di tenere insieme il concetto e una sensazione, uno strano tipo d'atmosfera. In questo – e poi ritorno

subito al testo di Benjamin - si può pensare a Guido Guglielmi, che aveva una sensibilità, per così dire, riflessiva e dialettica, che sapeva sciogliere la morbidezza attraverso la fermezza, che sapeva dialettizzare i concetti e nello stesso tempo farli diventare parti di una pagina viva, peculiarità di quello scrittore e solo di quello scrittore.

Ma veniamo adesso al concetto della critica che andrebbe ripensato insieme con le due paginette che, quando il libro venne stampato negli anni Venti, Benjamin apprestò per una rivista. Qui Benjamin riprende alcune delle idee già espresse nel *Dramma* e cerca di chiarirle in modo definitivo rispetto alle sue enunciazioni. È un libro dove Schlegel è il personaggio fondamentale. August Wilhelm Guglielmo, il fratello, viene liquidato come privo di spirito filosofico e Novalis viene assunto come il «compagno di strada» che conferma le tesi di Schlegel. Ma chi è al centro di tutto è Friedrich Schlegel, restituito a una sistematicità provvisoria e problematica.

Schlegel aveva detto una volta che si divideva fra il sistema e il non-sistema e che l'importante sarebbe stato di unirli entrambi. Benjamin lo prende in parola e dice, a un certo punto, che «il pensiero romantico può essere integrato dal lettore e restituito alla sistematicità che potenzialmente era all'interno del libro». Questa è la sua tesi. È un modo per interpretare Schlegel e per presentarlo come l'altro se stesso. È una specie di Schlegel che si aggiunge a Schlegel e che realizza quella che, nelle parole di Novalis che erano anche in questo caso vicinissime a Schlegel, era l'idea dell'autore ampliato attraverso il lettore.

Ma che cosa voleva dire veramente, di là dalla *boutade*, «il lettore ampliato come il vero critico»?

Qui bisogna entrare nel discorso di Benjamin, che è diviso in tre parti: la prima parte è dedicata alla riflessione ed è un lungo dialogo anche con Fichte. È la ragione di pensiero interna, non aggiunta alla critica. È la critica che, a questo punto, trova un pensiero simile a quello di Fichte ma diverso da Fichte, e la parola che conta è in questo caso proprio 'riflessione';

la seconda parte è la 'critica', mentre la terza è dedicata al rapporto tra i Romantici e Goethe e la differenza nel momento stesso in cui vi sono alcuni momenti di tangenza.

Benjamin pensa che l'opera di per se stessa sia sempre incompiuta rispetto alla propria idea. Essendo incompiuta, ha bisogno della critica come completamento e come rivelazione. La critica, in questo modo, diventa consustanziale all'opera e si capisce, a questo punto, che lo stile del critico possa essere uno stile poetico come quello della poesia. Ma ciò che conta, direi, senza entrare troppo in particolari, è l'idea che il critico è parte necessaria della vita di un'opera. Che è come dire: la critica diventa una delle attività principali della letteratura, è un lavoro di riflessione sulla riflessione immanente al testo. Ma ciò che conta, a questo punto, è che alla critica viene data una funzione strutturale che fa parte in qualche modo dell'opera anche se è esterna all'opera. Indirettamente si definisce un principio di responsabilità.

Noi possiamo applicare a Benjamin il principio che Benjamin ha applicato a Schlegel, continuarlo, anche se, per continuarlo, si tratta di percorrere strade impervie per le quali torna fuori l'idea dell'insuccesso, del fallimento e della mortificazione.

Il critico completa l'opera, perché porta all'autocoscienza quello che era la coscienza implicita o il germe critico interno all'opera. Detto in un linguaggio più accessibile, sciogliendolo dalla prospettiva fichtiana, sarebbe come dire che la poetica di uno scrittore interna a un'opera è parte fondamentale della sua analisi. Ma qui Schlegel deduce un'altra ragione, che è il valore immanente della critica: la critica non sovrappone nulla al testo, ricava tutto dal testo e dalla sua possibile riflessione. È l'autocoscienza, a questo punto, che spetta al critico, indirettamente.

È chiaro che è un problema di senso che viene alla luce, anche se questa parola non figura nel testo. Quando Schlegel dice che «la funzione della critica è di esporre l'autoriflessione che era immanente a un'opera», intende che la funzione del critico è quella di chiarire e di comprendere e,

magari, di comprendere il comprendere: è il gioco dialettico del processo dell'Io e del Sé. Non voglio però aprire qui le prime pagine che sono quelle di Fichte. Le do come ipotesi di partenza: ciò che è importante è che il critico ha una sua filosofia che non dipende da nessun'altra filosofia, è interna alla sua ragione e alla qualità del testo che è sempre legato alla riflessione. Addirittura la definizione di forma è per Schlegel, e per Benjamin che acconsente, «la manifestazione oggettiva della riflessione che è propria dell'opera e che ne costituisce l'essenza». Col che si dice anche che la critica romantica, nella prospettiva di Schlegel, è tutt'altro che formalistica. Anzi, è antiformalistica: la forma è un elemento del pensiero; e la critica immanente, dunque, è quella che ricava tutto dal testo e che procede – il termine che viene usato è un termine anche di natura scientifica – attraverso l'osservazione.

Ma l'osservazione che cos'è?

È quell'attività che porta all'autocoscienza ciò che osserviamo e che, nel momento in cui l'osserviamo, potenzia anche la nostra autocoscienza. Quindi il critico diventa più di se stesso nel momento in cui si cala nel testo, sprofonda nel testo. Siamo ancora di qua dalle pagine sull'allegoria, ma siamo vicino alle grandi pagine del saggio successivo su *Le affinità elettive* di Goethe.

A contare è l'operazione di pensiero interna a quella che noi chiameremmo oggi la 'sensibilità'. Schlegel ha delle formule singolari: parla della ricerca come «esperimento filosofico» o come «esperimento filologico». Benjamin, a sua volta, si sofferma soprattutto sul primo, lasciando da parte la filologia, di cui discuterà altrove, ma che noi potremo fra un poco riprendere. Per lui, la posizione del critico è diversa da quella dello stratega, perché non deve tanto giudicare quanto proporre un testo, portarlo all'autocoscienza o, se vuole una valutazione, è una valutazione che comincia dal testo, non fuori dal testo. La decisione ha sempre una motivazione nel testo con cui si stabilisce un rapporto e per Schlegel è diverso il rapporto soggetto-oggetto da quello del classicismo. Si crea,

quindi, una contrapposizione rispetto a quella che in altri testi si dà nel momento in cui si definisce l'idea di allegoria. Soltanto in rapporto a quella che abbiamo chiamato 'analisi immanente', non giudicante, si dà un contatto più preciso di somiglianza, di affinità con Goethe.

Goethe sosteneva, e Benjamin lo cita, come una proposizione su cui anche i romantici erano d'accordo, e quindi anche Schlegel, che «si ha una delicata empiria», formula bellissima a mio parere. La delicata empiria – diceva Goethe – «si identifica in modo così intimo con l'oggetto e diviene una vera e propria teoria. Insomma, il fattuale è già una teoria e quindi non si deve cercare di là dai fenomeni: essi stessi sono la dottrina».

Qualche cosa di simile – sosteneva Benjamin – vale anche per i Romantici quando parlano della osservazione che è insieme riflessione. Però la problematica viene tutta ricavata dal testo: in questo caso, la tendenza critica del testo. È la sua capacità di riflessione rispetto alla quale non vale tanto giudicare, quanto mettere in relazione l'opera con le altre opere e infine con l'idea dell'arte. Col che, mentre per un verso sono tutto dentro il testo, per un altro ne posso uscire ma attraverso un criterio di affinità; e questo è il mio giudizio: non un giudizio quindi calato dall'esterno, da altre ragioni, ma ricavato dalla natura stessa dell'operazione della parola letteraria.

In questo modo prendono un significato preciso alcuni dei grandi teoremi della critica romantica: il concetto di ironia, il romanzo come genere principale di questa nuova condizione moderna, come possibilità di unire insieme diverse forme e diverse riflessioni, e poi l'idea che la vera poesia della poesia è, nel mondo moderno, la prosa. Sono tutte ragioni che Benjamin lega insieme per arrivare alla fine a determinare quello che è il fondamento moderno della critica d'arte. Nel titolo tedesco 'critica' era *Kunstkritik*, perché è quella critica specifica che si differenzia dal criticismo kantiano, anche se si nutre di quelle ragioni. Voglio dire che Benjamin porta a sistema quello che poteva sembrare non essere un sistema ma era potenzialmente un sistema, conservando, però, nello stesso tempo

le fratture, le ragioni, gli elementi improvvisi che nel mondo dell'arte si danno sempre di apparizione in apparizione. La cosa importante è che, quella che viene proposta attraverso Schlegel, è una sorta, la potremmo chiamare così, di "forma-pensiero", dalla quale si ricava qualche ragione che potrebbe essere più definita se pensiamo che per Schlegel 'critica' voleva dire 'filologia' e 'filologia' voleva dire 'ermeneutica'. Anche se i termini non venivano immediatamente codificati non c'era una 'critica' che non poteva anche valersi della 'filologia'. La 'filologia' era la 'critica' e la 'critica' era 'ermeneutica', il portare, cioè, all'autoriflessione sulla dimensione critica che ogni testo si porta dentro.

Si capisce allora che per Benjamin la critica contemporanea aveva deviato rispetto a questa pienezza; il suo libro è in qualche modo polemico perché vuole restituire un'immagine piena di quella che è la grande origine della critica moderna rispetto alle deviazioni venute più tardi tra simbolismo e post-simbolismo. Qualcosa di simile avrebbe fatto poi, in modo più esplicito, nel grande saggio sopra *Le affinità elettive*, quando avrebbe distrutto, con un'ironia degna qualche volta di Kraus, la critica monumentale di Gundolf e del George-Kreis. Ma nel saggio dedicato alla critica romantica, forse anche per ragioni di etica accademica, la polemica è espressa rapidamente, la deviazione del mondo contemporaneo viene per così dire affermata e vi si contrappone quella che è la ricostruzione sistematica operata da Benjamin.

Viene da pensare che in tempi come i nostri, in cui si discute di tante ragioni, di tanti fini, e anche della fine della critica, con tante altre cose che vi si accompagnano, sarebbe forse conveniente rivedere il ciclo completo della critica e ritrovare la ragioni della sua origine e chiederci se, per caso, non sia finita una deviazione e se non si ponga invece la necessità di un ritorno che non è una restaurazione, ma una ripresa di ciò che non è stato mai sufficientemente sviluppato e risolto.

Se questa domanda può essere posta, allora potrebbe essere possibile un esercizio, un esperimento, che consiste nel leggere tutto Schlegel attraverso

Benjamin. Debbo aggiungere che – e anche questa è un'intuizione straordinaria di Benjamin, che pure diceva di non fare un discorso storico ma metastorico – bisogna, in qualche modo, riproporre Schlegel nella sua pienezza.

Non valeva, quindi, soltanto il primo Schlegel, quello di *Athenaeum*, ma anche quello successivo della famosa, famigerata conversione cattolica, l'autore di quelli che per Benjamin sono gli scritti *Windischmann*, che sono le lezioni tra il 1804 e il 1806. Che il pre-cattolico venga considerato insieme col cattolico è un altro elemento importante. È uno Schlegel ancora tutto da decifrare, quando diventa segretario di Metternich, che pure pone problemi di grande levatura; d'altro canto, era Curtius che si domandava come si potesse parlare dell'indolenza quando si pensa a Schlegel a Parigi che studia il sanscrito e magari il persiano e che propone tutta una serie di prospettive sul mondo non soltanto europeo ma un mondo orientale.

Dall'altra parte mi chiedo se non converrebbe provare a leggere Benjamin attraverso Schlegel, non già per farlo diventare arcaico, ma per riportarlo a quelle ragioni originarie che lo stesso Benjamin aveva illustrato nel suo studio sopra la critica romantica. C'è un'antinomia di Benjamin che forse dovrebbe ancora essere interpretata, quella che apre il saggio sopra *Le affinità elettive*: la famosa distinzione tra «contenuto di verità» e «contenuto fattuale». È già complesso il problema del tradurre: Giorgio Agamben proponeva il concetto di 'tenore'. Ma insomma, in parte ci intendiamo: questa dialettica dentro la quale è nascosto anche un problema di una nuova filologia è probabilmente ancora da rivedere.

Che cosa vuol dire che «nel tempo si perde il contenuto fattuale e bisogna scoprire il contenuto di verità, sprofondare dentro quello che è il fuoco»? Che cosa vuol mai dire «diventare da chimico alchimista», studioso di un palinsesto che è il libro?

È tutto un discorso che ha ragioni filologiche che ci riporta a quello che prima abbiamo citato come l'«esperimento filologico». Non è un caso che Schlegel avesse in mente una filosofia della filologia, dove la filologia

aveva una sua filosofia, generava la propria filosofia, generava la propria razionalità. Riportandolo anche a certe battute di Schlegel non potrebbe rivelarsi qualche cosa di Benjamin che ancora non ci era diventato chiaro? Non lo so se questa sia soltanto la nostalgia di un vecchio lettore che torna su un testo e vorrebbe trovarlo nuovo nel momento stesso in cui dovrebbe sconfessare la sua vecchia lettura. Può darsi che anche questo mio esercizio rientri in questa logica e sia condannato a queste ragioni.

Resta però vero un principio: nel momento in cui discutiamo della condizione di una disciplina, come è in questo caso la critica letteraria, occorre riproporla non con ragioni estemporanee e improvvise, con parole d'ordine, ma ricondurla al ciclo di cui fa parte.

Probabilmente, nel momento in cui il termine post-moderno si è consumato ed è riemerso il “problema problematico” della modernità, non c'è altra via per fronteggiare il futuro che rinforzarsi con ciò che del passato non era stato adeguatamente compreso e che il bisogno del presente porta a rendere più chiaro e finalmente più decisivo. Dobbiamo ragionare sui grandi cicli, dobbiamo ragionare sulla globalizzazione prima della globalizzazione.

Apparteniamo ancora al ciclo della modernità? E la critica che ragione ha di essere ancora? E che cosa vuol dire il pensiero della critica?

Si direbbe che tutto il Colloquio di oggi si sia giocato intorno a questo, parlando da un lato di grandi critici, Schlegel e Benjamin, e dall'altro di un caro amico, Guido Guglielmi: in fondo è come mettere insieme una parte del proprio passato e ritrovarlo con le ragioni dell'affetto che vanno sempre di là da quelle dell'intelligenza. Ma, dopotutto, i problemi della letteratura possono diventare problemi di amicizia e l'amicizia vale anche quando si contrappongono le ragioni. A patto però che valga il principio, che valeva anche per Guido, che il testo è ciò che conta e che là dentro vanno discusse le verità, quello che Benjamin diceva il «contenuto di verità».

Anche il critico, allora, ha il suo fuoco, modesto, un fuocherello forse, che però parte da quello che Benjamin diceva essere il lavoro vero del

grande critico, da cui consegue «un libro che brucia e che diventa verità vivente».

Ezio Raimondi

## **Critici militanti - Storici della letteratura**



*Benedetta Panieri*

## La fedeltà a Contini

L'attività di critico militante di Gianfranco Contini ha raggiunto risultati notevoli negli scritti montaliani raccolti nel 1974 in *Una lunga fedeltà* per Einaudi. Lo scopo del presente lavoro è accertare la stabilità e durevolezza dei paradigmi critici continiani nella produzione dei montalisti recenti; indagare, cioè, se vi sia stata *fedeltà*, e quanto *lunga*.

Sia lecita una premessa sulla necessità di non inibire l'attività filologica quando i "grandi" ci hanno preceduto e sembrano già aver detto molto; ci piace pensare anche questi grandi chini sulle piccole sfide innescate da un testo, e quindi amanti del "grande" che sta nel "piccolo". Il Jacob Grimm citato da Raimondi considerava la filologia come «meditazione e devozione sul piccolo, in cui però, proprio mentre sembra piccolo e individuale, sono in gioco grandi strutture di significati e movimenti di idee»<sup>1</sup>. Narra Contini che di fronte a un paesaggio alpino di travolgente bellezza, Montale abbia distolto lo sguardo, pretendendo che solo le cose piccole suscitassero il suo interesse. Ecco il compito del poeta, e del critico con lui: «découvrir des valeurs cosmiques dans les détails infimes»<sup>2</sup>.

Accertata questa perdurante centralità del singolo verso, si vedrà quali orientamenti siano stati forniti dall'opera di Contini. La prima novità rispetto ai suoi presupposti riguarda la collocazione di Montale nel complesso della lirica "alta" del Novecento: in luogo di un modello uniforme di poetiche, centrato sul simbolismo e includente Ungaretti, si è pensato prima a un'opposizione tra i due classici, poi a molteplici spinte in direzione centrifuga. Si arriva con esse agli studi di Romano Luperini, che

---

1 EZIO RAIMONDI, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 46.

2 GIANFRANCO CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 61. Il testo è in francese, e servì d'introduzione alla prima antologia di Montale per un pubblico estero.

confronta un Ungaretti «simbolico» con un Montale e un Rebora quasi del tutto «allegorici». In un punto preciso della sua presentazione in francese di una raccolta postbellica di poesie scelte, Contini negò recisamente la possibilità allegorica:

le sifflement du remorquer dans *Delta*, ce “symbole” au sens strict du terme (aucun soupçon d’allégorie, car l’au-delà, la contrepartie de la “correspondance” sont rigoureusement illisibles)<sup>3</sup>.

Se Contini rigetta «alcun sospetto d’allegoria», Luperini non ribatterà estirpando da Montale «alcun sospetto di simbolo», ché anzi «*Corno Inglese* mostra la tensione simbolistica all’accordo con la natura»<sup>4</sup>. Lo stesso Contini si mostra cauto nell’usare un termine baudelairiano come *correspondance*; ciò accade otto anni dopo aver dedicato una pagina concitata al rapporto Montale – Baudelaire («“*Symboles*”, certo; ma altro che “*forêts de symboles*”!»<sup>5</sup>), e dieci anni prima di pervenire all’ammissione che molti dei termini montaliani «si corrispondono (nel senso baudelairiano) a vicenda»<sup>6</sup>.

Per la scansione cronologica dei saggi che compongono *Una lunga fedeltà* si rimanda all’*Avvertenza* iniziale; occorre precisare che le date non dicono tutto, poiché nel 1938 Contini aveva già letto in via amichevole il testo definitivo delle poesie che sarebbero comparse nell’autunno successivo, mentre *Montale e «La bufera»*, datato 1956, non è solo una guida alla raccolta di quell’anno, bensì una lettura retrospettiva di tutto Montale, e soprattutto degli *Ossi*. Restando a *Delta*, come meglio scavalcare

3 Ivi, pp. 67-68.

4 ROMANO LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 190.

5 G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 34.

6 Ivi, p. 89.

le ripartizioni tra opere se non dicendo che il fischio del rimorchiatore è «una vera e propria “occasione” avanti lettera»<sup>7</sup>?

In una recente guida alla lettura di *Ossi di seppia*, il nome di Contini compare non legato a *Delta*, ma alla lirica che il filologo domese considerava «la più attraente e nuova, se non la più perfetta, degli *Ossi*»<sup>8</sup>: *Arsenio*. Tiziana Arvigo, autrice della guida, non solo citava alla lettera «il fallimento della chiamata cosmica di Arsenio», ma notomizzava questo personaggio «abulico, malinconico, inetto, depresso»<sup>9</sup> (parole dell'Arvigo) o «indeciso e abulico rinunciatario»<sup>10</sup> (parole di Contini): i concetti mi sembrano sovrapponibili, la fedeltà al paradigma critico c'è stata. Per quanto rispettato in questo passo, Contini non è citato molto diffusamente dall'Arvigo: si tratta di conferme su singoli termini (la «ruggine» di *In limine*; il cigolio della carrucola, già pascoliano) o di rinvii ad altre opere del filologo non scevre di rapporti con gli scritti montaliani<sup>11</sup>.

Una produzione così solida come «critico verbale» di ogni secolo rende difficile, agli interpreti successivi, attenersi al Contini montalista, senza *excursus* in altre opere. Perciò Alberto Bertoni si rifà al «Dante interpretato da Contini» per supporre che «anche per Montale la novità comica risieda in una nuova “elasticità della relazione fra prosodia e sintassi”».

E come in Dante è presumibile che anche in questo Montale di frontiera proprio il metro sia chiamato a “consentire il passaggio agevole

7 Ivi, p. 85.

8 Ivi, p. 25.

9 TIZIANA ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Roma, Carocci, 2001, p. 196.

10 G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 84.

11 Come nel *Lessico di Pea* (T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, cit., p. 147), mentre già in una nota del secondo saggio su Montale Contini rimandava a Pea (G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 37).



dall'una all'altra velocità, dall'uno all'altro stato, l'eterno, permanente e universale, il momentaneo, imprevedibile ed estroso<sup>12</sup>.

L'opposizione tra "durata" e "istante" è concetto critico la cui fortuna non può declinare, trovandosi alla base della *Commedia* come dell'incunabolo del romanzo moderno, *La princesse de Clèves*. Per Poulet infatti l'*impasse* cui Madame de La Fayette ha costretto la protagonista è «l'impossibilité de penser la passion en termes de durée»<sup>13</sup>; rinunciando a Nemours, madame de Clèves si costringe a una «fixité sans désir»<sup>14</sup>, non lontana dall'«eterno non-tempo teoretico»<sup>15</sup> che Gadda rilevava proprio in Montale. Il poeta e il recensore avvertono i semplici segnali che provengono dalle cose e dagli esseri viventi, in quell'indistinta durata in cui il flusso del tempo pare «ristare».

Bertoni ha colto l'opposizione durata – attimo come nodo centrale de *La bufera*, e sono queste parole a comparire nella prima parte del suo saggio *Le conclusioni sospese di Montale* (Contini vi appare come primo critico citato in assoluto):

l'irrompere d'una "realtà troppo energetica per essere recusabile", proprio della *Bufera*, diveniva necessario a "conferire una durata [...] al mondo istantaneo, discontinuo e indiretto della speranza"<sup>16</sup>.

---

12 ALBERTO BERTONI, *Le conclusioni sospese di Montale*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di ANDREA BATTISTINI, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 438-439.

13 GEORGES POULET, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1972 (1a ed. Edimburgh, University Press, 1949), vol. 1, p. 175.

14 *Ibid.*

15 Cfr. Gadda recensore di Montale in CARLO EMILIO GADDA, *Poesia di Montale*, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. 1, a cura di LILIANA ORLANDO, CLELIA MARTIGNONI, DANTE ISELLA, Milano, Garzanti, 1991, p. 765.

16 A. BERTONI, *Le conclusioni sospese di Montale*, cit., p. 435. La pagina di Contini da cui si cita, non specificata distintamente, è la p. 80.



Dalla fedeltà bertoniana al sostanziale tradimento di Luperini, c'è da dire che spesso Contini ha fornito solo brevi spunti ad approfondite analisi: *Piccolo testamento e Nuove stanze*, rispettivamente indagate da Bertoni e Luperini, occupavano nel regesto continiano appena un paragrafo a testa. Ovvio che gli studiosi più recenti abbiano guardato anche ad altri critici: nello stesso 1974, ad esempio, operava il Blasucci di *Lettura e collocazione di «Nuove Stanze»*<sup>17</sup>. D'altra parte, Bertoni avrà pur letto a p. 80 (la stessa da cui trae l'opposizione durata – istante) la frase «tirannia, emergenza, guerra fredda (perché *La bufera* si conclude sul *Sogno del prigioniero*)», ma per integrare elementi sulla qualità del sogno e della prigionia in questione è ricorso a Fortini e a Ferroni.

Senza pretese di esaustività, Contini leggeva il suo Montale, e auspicava che altri affrontassero un corpo a corpo col testo poetico, l'imprescindibile «*quid* esistente in natura». Non è comunque da dimenticare l'attenzione alla poesia nel suo farsi, alla creazione come atto o attività, come dimostra la critica delle varianti, di cui Contini fu padre. Proveniente anch'egli dal magistero crociano, tenne come punto d'origine la distinzione tra poesia e non poesia, che vedeva complementari in Montale: da cui l'impressione «che quanto non è a fuoco giustifichi perché è a fuoco il resto»<sup>18</sup>. Non è un caso se un importante manuale scolastico<sup>19</sup> ha antologizzato proprio questo passaggio: ancora il dualismo tra poesia “riuscita” e poesia “mancata” (o «non a fuoco») ricorda la pretesa normativa del critico letterario in genere, ma qui – ecco la novità – la “prosa” è al servizio della poesia e a conferma del canone. Si scontrano così in Contini l'esigenza di un anticano centrato sull'espressionismo e l'indelebile pretesa gargiuliana, ovvero «la pertinace

17 Cfr. *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 505-524.

18 G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 21.

19 GIAN MARIO ANSELMi, GABRIELLA FENOCCHIO, EZIO RAIMONDI, *Tempi e immagini della letteratura*, vol. 6: *Il Novecento. Autori, generi, movimenti; itinerari e temi tra letteratura e culture*, Milano, Mondadori, 2004, p. 429.

centralità dell'idea di lirica» e «l'amore quasi esclusivo della lirica come esperienza sublime e assoluta»<sup>20</sup>.

Lasciando ad altri di scandagliare queste tensioni<sup>21</sup>, riprenderemo l'opposizione tra 'durata' e 'istante' che ci sembra collegabile al dibattito sul crocianesimo di Contini. La non-poesia, ossia la prosa, il mondo, conferivano al testo «quel minimo di durata [...] che forma la base da cui sorge il momento liberatore»<sup>22</sup>. Contini non scomodò Bergson, ma è chiaro che lo tenne presente, sia nei termini della *durée* che in quelli del «souvenir du présent»<sup>23</sup>: stato della coscienza altrimenti chiamato «paramnesia», che Contini rinvenne in Montale e che Poulet – di nuovo – considerava tipico dei romantici nei suoi aspetti non patologici, come sensazione illusoria di avere già vissuto cose presenti<sup>24</sup>.

Si venga ora al «momento liberatore», percepito nelle vesti del «simbolo». Introdotto nel 1938, il simbolo non era nuovo agli studi montaliani. Già Gadda nel suo scritto sull'«Ambrosiano» aveva notato:

La Liguria terrestre ed equorea è lo spunto da cui muove la poesia di Montale: e divien *simbolo* nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore<sup>25</sup>.

20 FAUSTO CURI, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, «Intersezioni», XVII (1997), n. 3, pp. 506-507.

21 In particolare cfr. *Rinscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento. Atti del Convegno di studio: Napoli, 2-4 dicembre 2002*, a cura di ANGELO R. PUPINO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004.

22 G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 21.

23 Per i rapporti con Bergson, si veda T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, cit., p. 74, e ROBERTO ORLANDO, *Il "razionalismo" di Montale fra Bergson e Sestor*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXIV (1994), n. 4, pp. 973-1012.

24 G. POULET, *Études sur le temps humain*, vol. 4: *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968, p. 157.

25 C. E. GADDA, *Poesia di Montale*, cit., p. 765.

Non andrà tralasciato neppure De Robertis, che nel suo saggio sulla «decisione» di Montale legava quest'ultima al «modo col quale sa dare alle verità più sofferte un aspetto simbolico»<sup>26</sup>. Ma dove Gadda conferiva al simbolo un potere conoscitivo, e De Robertis restava nel vago, Contini legava il simbolo all'amuleto di Dora Markus, qualcosa di estremamente poetico e salvifico, anche se fantasmatico. In questo riposa la «fantasia solipsistica» che Fausto Curi lesse in Contini, giungendo così ad affiancare la nozione invalsa di «correlativo oggettivo».

In una pagina dedicata alla teoria eliotiana trasfusa in Montale, Mario Martelli cita Contini nel suo sunto critico<sup>27</sup>: si tratta più precisamente della p. 45 del '74, in cui si sancisce la vittoria degli oggetti («come il topo bianco che salvò Dora Markus») sulla psicologia. Contini riconduce a Flaubert il procedere montaliano «per allineamento d'oggetti»<sup>28</sup>: respinto il dubbio di una «poesia su niente», o, peggio, sull'Io, si dovrà pure richiamare alla memoria la partecipazione, riportata nel *Quaderno genovese*, con cui Montale si avvicinava ai *Trois contes*.

Non molto dopo Contini, Sanguineti ribadì l'importanza degli oggetti anche per le *Occasioni*; quello di Sanguineti è stato un percorso parallelo, che lo ha condotto a una splendida lettura di *Forse un mattino andando*, «osso» mai analizzato né nominato da Contini in tutta la raccolta. Quanto ai prestiti da Gozzano, il lavoro *Da Gozzano a Montale*<sup>29</sup> ha confermato autonomamente quanto siano azzeccate, e dense, certe poche note del primo saggio di Contini. Basta un riferimento, e la strada è tracciata: così la

26 GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Collaborazione alla poesia. Scritti scelti sul Novecento italiano (1930-1961)*, a cura di PAOLA GIANGRANDE e SIMONE GIUSTI, Lecce, Pensa Multimedia, 2001, p. 255.

27 MARIO MARTELLI, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1982.

28 G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 52. A p. 83 si conferma una «probità flaubertiana e courbettiana» nel restituire il reale.

29 EDOARDO SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 17-39.

primissima nota, che affianca agli spunti gozzaniani un cenno alla «spiritosa *Ornitologia di Montale* di Beniamino Dal Fabbro»<sup>30</sup>, verrà sviluppata da Giuliano Manacorda quarant'anni dopo col *Bestiario montaliano*<sup>31</sup>.

Sopraggiunge qui la necessità, già sentita dal Mengaldo di *Preliminari al dopo Contini*, di bipartire nettamente la storia letteraria in un “avanti” e in un “dopo” Contini. Se non che per gli studi su Montale questa distinzione non può sempre delinearci con nettezza, data non solo l'attività critica protratta e spalmata su un quarantennio, ma la ripresa sistematica, da parte di studiosi che vennero “dopo”, dei concetti preesistenti. Così «la corrosione critica dell'esistenza», ipotizzata per Montale da Gargiulo (e Gargiulo si può ascrivere al “prima”), venne ripresa da Calvino nel definire l'ateismo di Montale: «più problematico, percorso da tentazioni continue di soprannaturale subito *corrose* dallo scetticismo di fondo»<sup>32</sup>.

Si vuole chiudere questo breve bilancio con un giovane sicuramente appartenente al “dopo”. Niccolò Scaffai, indagatore del Montale “lirico”, cita il Contini di p. 91: «sotto la rubrica della separazione confluiscono la lontana e i perduti, con l'unica differenza che questi recitano la parte di vinti, e quella di illesa trionfatrice»<sup>33</sup>. Esistono la Clizia delle *Occasioni*, e la Gina che riprende le «vecchie serve» della *Buferà*. L'uomo comune, che non serve e non salva, è il «semivivente» o il «sedicente vivo», è il borghese flaubertiano ripreso da Fortini: «celui qui pense basement»<sup>34</sup>. Montale

30 G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 7.

31 Cfr. *La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982*, a cura di SERGIO CAMPAILLA e CESARE FEDERICO GOFFIS, Firenze, Le Monnier, 1984.

32 ITALO CALVINO, *Lo scoglio di Montale*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di MARIO BARENGHI, vol. 1, Milano, Mondadori, 1995, p. 1193 [corsivo nostro].

33 NICCOLÒ SCAFFAI, *Lettura di una lirica di Finisterre: L'Arca*, «Studi e problemi di critica testuale», 2007, n. 74, p. 207.

34 FRANCO FORTINI, *I latrati di fedeltà*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 138.

rivaluta i luoghi semplici, e la cucina in particolare, come i Goncourt e quasi più di Zola: «gli ambienti di rappresentanza – il salotto (in Balzac), la sala da pranzo (in Zola) – occupano più spazio della cucina, tranne che nei romanzi naturalisti, più attenti agli aspetti domestici, materiali»<sup>35</sup>. Contini aveva già visto tutto, apprezzando in Montale una «probità flaubertiana e courbettiana» che avrebbe attraversato poi «deformazioni grottesche o magiche del reale»<sup>36</sup> fino all'espressionismo (vengono dunque dalla Gina e dai «perduti» le sfide al canone lirico?).

Da tanta concretezza parrebbe incongruo passare agli studi recenti sugli attanti o locutori nella poesia di Montale, e riscontrare come per una volta Contini fosse quasi più diretto ed essenziale degli studiosi a venire. Se negli *Ossi* il “tu” è «meramente retorico o accidentale»<sup>37</sup>, e in buona sostanza coincidente col lettore, le raccolte successive comportano il passaggio a un “tu” «organico» e salvifico.

Pensare il testo affollato di destinatari fittizi e «attanti-ombra» comporta l'aggravio di non sapere più «chi va e chi resta»; dalla parte opposta sta il rischio di semplificare il referente del «tu» e incorrere in errori. È vero che il ‘tu’ «in due casi si riferisce direttamente alla donna, nel terzo a una sua metafora»<sup>38</sup>, ma solo nell'ambito dei *Mottetti*. In *Ripenso il tuo sorriso*, assegnato all'esame di maturità nel 2008, la seconda persona si riferisce al «lontano» Boris Kniasëff, e Contini citava testualmente il verso<sup>39</sup> che avrebbe potuto trarre d'impaccio anche un interprete contemporaneo

35 MICHELLE PERROT, *Gli spazi del privato*, in *Il Romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, vol. 4: *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 500.

36 G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 83.

37 Ivi, p. 90.

38 LORENZO TOMASIN, *Sulle persone grammaticali nei «Mottetti» di Montale*, «Lingua e stile», XXXIII (1998), n. 2, p. 301.

39 «Non saprei dire, o lontano...», cfr. G. CONTINI, *Una lunga fedeltà*, cit., p. 33.

e meno agguerrito. Ecco un caso in cui la cultura scolastica del “dopo”  
Contini si è allontanata – e troppo – dal maestro.

⊕

*Caterina Paterlini*

## **L'influenza culturale di Gianfranco Contini. La *Letteratura dell'Italia* unita quarant'anni dopo**

La questione dell'attualità di un'antologia può essere affrontata da due punti di vista, distinti ma complementari. In primo luogo, è necessario verificare se opere del medesimo genere uscite negli ultimi anni si pongano o meno in continuità rispetto alle scelte di inclusione o di esclusione compiute a suo tempo dal compilatore; d'altro canto, valutando la tenuta del canone proposto dall'antologista, occorre far riferimento alla sua ideologia, all'idea della letteratura che sottende l'operazione. Il che diviene essenziale nel caso di Contini, per il quale la selezione antologica è sempre un'operazione meno documentaria che dimostrativa, persino provocatoria<sup>1</sup>. L'urgenza di procedere dal particolare al generale si fa cogente specie per la *Letteratura dell'Italia unita*<sup>2</sup>, la cui struttura, comprensiva di fulminei ma ugualmente memorabili cappelli introduttivi, costringe a confrontarsi con un'idea della

---

1 Si consideri la seguente chiosa, illuminante per il genere antologia continianamente declinato, sebbene riferita dal critico a un *Esercizio di lettura*: «L'intenzione di presentargli una *mia* antologia michelangiolesca è modesta? Sarebbe da dire invece che una tale operazione è la più presuntuosa e luciferina del mondo. In primo luogo perché quest'antologia non sarà un'antologia paradigmatica, un'antologia esemplare, ma un'antologia tendenziosa, dimostrativa, un'antologia a tesi» (GIANFRANCO CONTINI, *Una lettura su Michelangelo*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982, p. 242. Oppure si pensi allo scopo, tutt'altro che innocente, di *Italie Magique. Contes surréels modernes*, choisis et présentés par GIANFRANCO CONTINI, traduits de l'italien par HÉLÈNE BREULEUX, Paris, Éditions des Portes de France, 1946, proposta di testi surreali e fantastici in epoca di neorealismo imperante (cfr. SERGIO PAUTASSO, *Contini antologista fra «Italie Magique» e «Italia Magica»*, in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento. Atti del Convegno di studio: Napoli, 2-4 dicembre 2002*, a cura di ANGELO R. PUPINO, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione «Ezio Franceschini», 2004.

2 GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

critica letteraria, e, in ultima istanza, con una proposta di metodo<sup>3</sup>.

Ho condotto la verifica empirica su un campione di antologie scolastiche recenti e diffuse<sup>4</sup>, nel rispetto dello scopo dichiarato dell'opera presa in esame, progettata, come recita l'*Avvertenza* che precede il «campionario», per gli «studenti dell'ultimo corso delle scuole secondarie»<sup>5</sup>. Ne ho ricavato un primo dato interessante: esiste almeno un criterio continiano che continua a essere condiviso dalle antologie scolastiche, quello dell'inclusione dei poeti dialettali, ritenuti ormai unanimemente degni di figurare a fianco degli

3 Non a caso, Guglielmo Gorni ha chiamato in causa il termine «manifesto»: «C'è poi un altro elemento di cui tener conto: il compromesso, che Contini dovette pur operare, tra lo statuto dell'antologia come manifesto di una poetica (la sua) o come storia letteraria in atto. Nessuno storico potrebbe dire: vi do cento scrittori emblematici della loro epoca: solo uno scrutatore di valori emergenti poteva fissarsi *a priori* questo o un altro numero convenzionale» (GUGLIELMO GORNI, *Letteratura dell'Italia unita e Letteratura della nuova Italia*, in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani*, cit., pp. 167-168).

4 GIAN MARIO ANSELMi e GABRIELLA FENOCCHIO, *Tempi e immagini della letteratura*, vol. 5: *Naturalismo, Simbolismo e primo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004; GIAN MARIO ANSELMi, GABRIELLA FENOCCHIO, EZIO RAIMONDI, *Tempi e immagini della letteratura*, vol. 6: *Il Novecento. Autori, generi, movimenti; itinerari e temi tra letteratura e culture*, Milano, Mondadori, 2004; GUIDO ARMELLINI e ADRIANO COLOMBO, *La letteratura italiana*, vol. C2: *Novecento. Antologia*, Bologna, Zanichelli, 1999; GUIDO ARMELLINI e ADRIANO COLOMBO, *Letteratura Letterature*, vol. H: *Antologia. Secondo Novecento*, Bologna, Zanichelli, 2005; ALBERTO ASOR ROSA e ALBERTO ABRUZZESE, *Cultura e società del Novecento. Antologia della letteratura italiana*, Firenze, La nuova Italia, 1981; GIOVANNA BELLINI e GIOVANNI MAZZONI, *Letteratura italiana. Storia, Forme, Testi*, vol. 4: *Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990; ROMANO LUPERINI, PIETRO CATALDI, LIDIA MARCHIANI, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 5: *Dal Naturalismo alle avanguardie (1861-1925)*, Palermo, Palumbo, 1997; ROMANO LUPERINI, PIETRO CATALDI, LIDIA MARCHIANI, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 6: *Dall'Ermetismo al Postmoderno (dal 1925 ai giorni nostri)*, Palermo, Palumbo, 1998; CESARE SEGRE, CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. 4: *Il Novecento*, Milano, Mondadori, 1992; CESARE SEGRE, CLELIA MARTIGNONI, *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*, Milano, Mondadori, 2000-2001.

5 G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, cit., p. V (cito dall'ed. del 1997).

autori in lingua. Ma anche un secondo dato di segno opposto: la tendenza delle stesse a concordare sull'inclusione dei *grandi esclusi* da Contini, vale a dire esattamente di quei nomi la cui assenza innescò aspre polemiche nel mondo intellettuale all'uscita della *Letteratura dell'Italia unita*. E quindi, per non produrre che alcuni esempi, il Palazzeschi poeta, la Deledda, Tessa, Savinio, Penna, Caproni, la Morante, la Ginzburg, Primo Levi, Sciascia, il Calvino non più neorealista, Parise, i Novissimi, e via discorrendo<sup>6</sup>. Tutte assenze che continuano a sembrare discutibili, ma che cessano di apparire ingiustificate se volgiamo l'attenzione all'effettivo scopo di quest'antologia, che non aspira a rappresentare, come è proprio di ogni campionario squisitamente scolastico, un bilancio il più possibile completo ed esauriente di un'epoca, ma a costituire un saggio dimostrativo di una certa idea di letteratura<sup>7</sup>. La durezza delle reazioni di allora è ancora lì ad attestare la non neutralità dell'opera, nei fatti proiettata al di là dei fini didattici originari<sup>8</sup>. I detrattori contestavano in ultima istanza la scelta continiana di eleggere la Firenze degli anni '30 e '40 (per intenderci «Solaria», «Letteratura» e dintorni) a momento centrale del Novecento, e di fornire un quadro tutto sommato conservatore, poco incline, almeno nella sezione militante, a fotografare la reale complessità del secolo, e fossilizzato sulla cosiddetta 'linea alta'. Da questo punto di vista non si può negare che *I poeti italiani del Novecento* di Mengaldo<sup>9</sup> abbiano goduto - e continuino a godere - di

6 A proposito della ricezione dell'antologia continiana in seno alla cultura del tempo cfr. G. GORNI, *Letteratura dell'Italia unita e Letteratura della nuova Italia*, cit. e ANNA NOZZOLI, *Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del Novecento*, «Archivi del nuovo», 1998, n. 3, pp. 23-39 (rimando al saggio di Nozzoli in particolare per il ricco inventario delle recensioni "a caldo" della *Letteratura dell'Italia unita* collocato in appendice, pp. 38-39).

7 Cfr. STEFANO VERDINO, *Antologia come racconto a tesi. Intervista a Edoardo Sanguineti*, «Nuova Corrente», 51 (2004), n. 133, pp. 95-106.

8 Cfr. G. GORNI, *Letteratura dell'Italia unita e Letteratura della nuova Italia*, cit., p. 163.

9 *Poeti italiani del Novecento*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, Milano,

maggior fortuna. Ma l'operazione di Contini era volutamente attardata rispetto alla sensibilità contemporanea, consapevolmente provocatoria: negli anni dell'*engagement* dei letterati era una decisa presa di posizione a favore del primato dello specifico letterario, dell'attenzione esclusiva agli aspetti stilistici. La ragione per cui il canone continiano viene messo in discussione dalle antologie recenti risulta evidente: è la testimonianza di un'epoca precisa, la risposta soggettiva alle esigenze poste da quest'ultima, e, in quanto tale, non pienamente praticabile oggi.

Evidenziato il motivo per cui il canone proposto da Contini non coincide con quello attualmente dominante<sup>10</sup>, la dialettica che agisce all'interno della *Letteratura dell'Italia unita* - giocata fra scopi dichiarati e raggiunti, insomma fra storicizzazione e militanza - induce a estendere la verifica alle antologie, per così dire, *d'autore*, campo che sprona a vagliare l'attualità del progetto del critico, piuttosto che il gioco un po' ozioso delle inclusioni e delle esclusioni. Tuttavia, il fatto che, come recenti studi sul genere hanno dimostrato, simili sillogi novecentesche, alla ricerca della sintesi fra storia del secolo e valore letterario, siano *in ribasso* non può

---

Mondadori, 1978. Si veda ANDREA AFRIBO, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, «Nuova Corrente», 51 (2004), n. 133, pp. 107-125.

10 Sulla questione del canone: *Il canone alla fine del millennio*, numero monografico di «Critica del testo», III (2000), n. 1; *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, introduzione e cura di UGO M. OLIVIERI, Milano, Mondadori, 2001; ALBERTO ASOR ROSA, *Il canone delle opere*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. 1: *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. XXIII-LV; ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988; FAUSTO CURI, *Canone e anticano. Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon, 1997; MASSIMO ONOFRI, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001; ROBERTO ANTONELLI, *Sul senso e sulle prospettive di una ricerca. Note preliminari*, <[http://w3.uniroma1.it/studieuropei/ilcanone/senso\\_e\\_prospettive.htm](http://w3.uniroma1.it/studieuropei/ilcanone/senso_e_prospettive.htm)> (ultima consultazione: 1 dicembre 2008); ROMANO LUPERINI, *Crisi della critica e crisi dell'insegnamento della letteratura*, <[http://luperini.palumboeditore.it:8080/luperini\\_site/chichibio/03\\_chichibio/view?>](http://luperini.palumboeditore.it:8080/luperini_site/chichibio/03_chichibio/view?>)> (ultima consultazione: 1 dicembre 2008); ROMANO LUPERINI, *Dogmatismo e nichilismo nella discussione sul canone*, <[http://luperini.palumboeditore.it:8080/luperini\\_site/chichibio/08\\_chichibio/view?>](http://luperini.palumboeditore.it:8080/luperini_site/chichibio/08_chichibio/view?>)> (ultima consultazione: 1 dicembre 2008).

essere passato sotto silenzio: dagli anni '80, a fronte della proliferazione delle antologie di genere e tematiche, si assiste, salvo rare eccezioni<sup>11</sup>, alla decadenza della tipologia del «bilancio-campionario»<sup>12</sup>, tanto da indurre Giovannetti a discorrere - almeno per il canone novecentesco - di uno «svuotamento di senso», se non di un'«impossibilità, di antologie diacroniche che non siano scolastiche»<sup>13</sup>. Ma vediamo, più nello specifico, il risultato dell'inchiesta condotta dal critico sulla situazione odierna della *forma letteraria* dell'antologia:

l'antologia costruita con materiali marcati dal genere e, soprattutto, dal tema allontana sensibilmente dalle questioni di valore letterario e dalla storicizzazione, per introdurci in una dimensione blandamente “anomica”, tutto sommato anarchica, dominata com'è da qualcosa che nel modo consueto di fare antologia rimaneva ai margini. [...] Tanto più che [...] colpisce rilevare l'esistenza di curiosi ibridi storiografici, realizzati all'insegna di uno sconcertante compromesso con le ragioni del *mercato* [...]. Di che trasformazione stiamo parlando? [...] un vero e proprio cambiamento di paradigma, l'emergere di un diverso modo di percepire

11 ALBERTO BERTONI, *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni 1971-2000*, Castel Maggiore, Book, 2005; *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di MAURIZIO CUCCHI e STEFANO GIOVANARDI, Milano, Mondadori, 1996; *Poesia italiana del Novecento*, a cura di ERMANNO KRUMM e TIZIANO ROSSI, prefazione di MARIO LUZI, Milano, Skira, 1995; *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, a cura di GIUSEPPE LANGELLA e ENRICO ELLI, 3ª ed. accr., Novara, Interlinea, 2004; *Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, a cura di NIVA LORENZINI, Roma, Carocci, 2002; *Antologia della poesia italiana*, diretta da CESARE SEGRE e CARLO OSSOLA, vol. 3: *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999.

12 G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, cit., p. V.

13 PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla tradizione al canone*, in *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, a cura di SERGIO PAUTASSO e PAOLO GIOVANNETTI, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004, p. 26. Sul tema dell'antologia rimando, oltre al saggio di Nozzoli già citato, a *L'antologia poetica*, numero monografico di «Critica del testo», II (1999), n. 1 e a STEFANO VERDINO, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, «Nuova Corrente», 51 (2004), n. 133, pp. 67-94.



la tradizione letteraria contemporanea. [...] anche le antologie più lontane fra loro quanto a impostazione ideologica, a interpretazione del valore poetico, sembravano lavorare sopra un medesimo terreno comune, pienamente condiviso, sopra la medesima, certo discontinua realtà. [...] Ecco: quella tradizione oggi - cioè da circa venticinque anni - è morta, si è interrotta<sup>14</sup>.

La decadenza del genere novecentesco dell'antologia ci conduce nel vivo del dibattito contemporaneo intorno alla crisi della critica letteraria, alla ricerca di nuovi strumenti e metodi di fronte allo strapotere dell'industria culturale, nel contesto di una più generale crisi della letteratura, posta in scacco dalla cultura massmediatica. Decostruzionismo, critica *reader oriented*, teoria della ricezione, neoermeneutica, *new historicism*, *cultural studies*, pur da differenti prospettive, hanno posto e pongono un problema divenuto ineludibile: quello della funzione da assegnare alla nostra disciplina in un sistema che di fatto la priva, nell'accezione militante, del suo ruolo tradizionale, quello di giudicare e promuovere le nuove opere, giudicate e promosse, piuttosto, dal mercato. Le correnti che ho elencato propongono ciascuna un proprio percorso, ma sono accomunate dalla tendenza a intaccare l'assolutezza della *letterarietà*, aprendosi ad altre discipline o livelli (il *basso* e non più soltanto l'*alto*) e a porre in primo piano il legame tra testo e contesto storico-sociale, spesso privilegiando i contenuti sulle forme<sup>15</sup>. Come è noto, questi criteri sono aspramente combattuti dalla critica accademica tradizionale, il cui esponente di spicco, Harold Bloom, si è impegnato in una strenua difesa del *letterario*, in quanto elemento portatore di senso e valori assoluti<sup>16</sup>.

---

14 P. GIOVANNETTI, *Dalla tradizione al canone*, cit., pp. 23-25.

15 Cfr. PIETRO GIBELLINI e MARISA STRADA, *L'insegnamento della letteratura italiana nel Novecento (e oltre?)*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, vol. 11.3: *Il Novecento. Scenari di fine secolo 1*, a cura di NINO BORSELLINO e LUCIO FELICI, Milano, Garzanti, 2001.

16 Cfr. HAROLD BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New



Il panorama attuale, dominato dalla letteratura di consumo, vede approfondire progressivamente la frattura che separa la critica militante dalla filologia, gli acuminati strumenti della quale sembrano mal adattarsi ai nuovi testi immessi sul mercato, e, si capisce, non per insufficienza dei primi. Non a caso, negli ultimi anni, sono usciti molti saggi firmati da affermati critici che pongono in primo piano questioni di natura epistemologica ed euristica (penso, ad esempio, ai lavori di Segre<sup>17</sup>, Lavagetto<sup>18</sup>, Todorov<sup>19</sup>, Curi<sup>20</sup>). Voci accomunate - sin dai titoli, in cui ritorna l'allusione alla crisi e persino alla morte - dalla coscienza dei rischi che sta correndo la disciplina. Rischi avvertiti ancor più profondamente in seno alla critica italiana, con la sua illustre tradizione novecentesca, caratterizzata dal saldissimo legame tra critica militante e filologia. Il pensiero corre finalmente a Contini, in particolare al Contini recensore e insieme interprete di Gadda e Montale, emblema di questo legame anche quando ha vestito il ruolo, apparentemente più imparziale, dell'antologista.

Appurato che un abisso ci separa dal tempo in cui questo critico si trovò a operare, che cosa può sopravvivere del suo sistema nella situazione attuale, in cui è venuta meno «la sacralità, sia pure in movimento, dell'Autore e dell'Opera»<sup>21</sup>? Antonelli ha felicemente definito quella continiana una

---

York, Harcourt Brace, 1994 (trad. it.: *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle ere*, a cura di FRANCESCO SABA SARDI, Milano, Bompiani, 1996).

17 CESARE SEGRE, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993 e ID., *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001.

18 MARIO LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.

19 TZVETAN TODOROV, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 (trad. it.: *La letteratura in pericolo*, a cura di EMANUELE LANA, Milano, Garzanti, 2008).

20 FAUSTO CURI, *Il critico stratega. Saggi di teoria e analisi letteraria*, Modena, Mucchi, 2006.

21 ROBERTO ANTONELLI, *Esercizi di lettura di Gianfranco Contini*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, vol. 4.2: *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, p. 398.

«grande rivoluzione conservatrice»<sup>22</sup>. Una radicale «modernizzazione degli strumenti e delle linee interpretative»<sup>23</sup>, che tuttavia non prescinde mai dal principio dell'autonomia e della centralità assoluta del testo, anche a costo di attirare su di sé accuse di eccessivo formalismo e di esclusivismo stilistico<sup>24</sup>. Oggi la critica è indotta dalla situazione cui ho fatto cenno, pena il silenzio della sua voce militante e del suo vigore etico, a superare Contini, a forzare i confini del letterario, a costruire nuovi canoni (aperti, interdisciplinari, interstilistici, interculturali) e a inglobare nel discorso ermeneutico, accanto ad autore e opera, il nuovo polo costituito dal lettore<sup>25</sup>.

D'altro canto, si espone a un pericolo tanto insidioso quanto quello del silenzio e della morte, la perdita del rigore e - se dopo *Eutanasia della critica* di Lavagetto è ancora possibile parlarne - della scientificità. Il magistero continiano può funzionare oggi da antidoto contro il possibile lacerarsi del legame tra critico e testo e come monito a non smettere di considerare quest'ultimo in primo luogo un sistema linguistico. Non a caso, per tornare all'odierna praticabilità del pensiero continiano alla prova dell'editoria, discorrendo della *Letteratura dell'Italia unita*, Guglielmo Gorni ha posto in luce la straordinaria ricchezza delle annotazioni linguistiche e stilistiche in essa contenute, un'autentica (e attualissima) «miniera d'idee»<sup>26</sup>. E non a

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 In tal senso, Onofri è certamente il più radicale dei detrattori di Contini, ma le sue critiche sono emblematiche di molte posizioni anticontiniane più pacate: MASSIMO ONOFRI, *Dimenticare Contini*, in ID., *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Roma, Theoria, 1995.

25 Questo il problema del «post-Contini» secondo Antonelli: «ad una filologia e ad una critica polarizzata sull'*actor* e sull'Opera è già di fatto subentrata un'ermeneutica fondata su una doppia polarità, in cui l'«impero del Lettore» (in qualche modo già previsto ed esorcizzato da Contini ma non assunto, per evidenti motivi, all'interno del proprio sistema) pretende sempre di più di essere riconosciuto, sin dal momento creativo» (R. ANTONELLI, *Esercizi di lettura di Gianfranco Contini*, cit., p. 398).

26 G. GORNI, *Letteratura dell'Italia unita e Letteratura della nuova Italia*, cit., p. 163.

caso Ezio Raimondi nel suo libro fresco di stampa, *Il senso della letteratura*, insiste sul nome di Contini, invitando a servirsi, accanto ai «ferri nuovi», di cui comunque non nega l'imprescindibilità, di quelli «vecchi» forniti dalla filologia, altrettanto irrinunciabili garanzie della «scientificità parziale» della critica<sup>27</sup>. È essenzialmente il Contini lettore che interessa alla contemporaneità, l'«auscultatore» impegnato nell'individuare una «differenzialità», uno «*stacco del testo rispetto a quella che si vuol chiamare la media*»<sup>28</sup>. L'esegeta che avrà attraversato Contini, nella migliore delle ipotesi, porrà in evidenza i testi autenticamente nuovi, nella peggiore, svelerà i cliché della letteratura di consumo.

Ulteriore prova - questa offerta dall'ultimo saggio di Raimondi - della necessità di proseguire il dibattito sul «caso Contini», dell'impossibilità, pur riconoscendoci «postcontiniani», di dirci «anticontiniani»<sup>29</sup>.

---

27 Cfr. EZIO RAIMONDI, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008.

28 RENZO FEDERICI, *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini*, in D'ARCO SILVIO AVALLE, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia, con una appendice di documenti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970, p. 221.

29 Ho mutuato questa felice traduzione del celebre aforisma coniato da Contini per il Croce da Antonelli; analoga sostituzione ho operato, nel titolo del presente intervento, a partire dal saggio di GIANFRANCO CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, nella convinzione che l'attualità di Contini risieda anche nel suo intelligente rapporto con i classici della critica, recuperati attraverso una strategia di ridiscussione alla luce della trasformazione del contesto, lontana in egual misura dalla pedestre riproduzione e dal superamento senza riserve.



*Francesco Nicolini*

## **Su *Otto studi* di Carlo Bo**

Da matricola, all'Università degli Studi di Siena, passeggiando per il corridoio del primo piano della Facoltà di Lettere e Filosofia, su cui si aprono tre grandi finestre con vista sul giardino della biblioteca e, a perdita d'occhio, sulla campagna circostante, mi trovavo spesso a guardare una fotografia con le figure a grandezza naturale. C'erano ritratti dei personaggi al tavolino di un caffè, immersi in una discussione: si potevano riconoscere tra gli altri Eugenio Montale e Carlo Bo. La mia giovane mente sognava di poter assistere a quel dialogo, documentato dalla gigantografia che mi trovavo così spesso davanti.

L'interesse per *Otto studi* è nato per curiosità, a sua volta nutrita dalla figura intellettuale eminente ma scomoda, militante ma autonoma, controcorrente e caparbia del suo autore. Il primo intervento critico di Carlo Bo che lessi si trova in appendice al volume Garzanti che accoglie tutte le poesie di Mario Luzi<sup>1</sup>. Rimasi stupito, forse anche scioccato, per la densità e la difficoltà di quelle poche pagine. L'impressione fu quella di trovarmi di fronte a un testo critico, volutamente criptico, che non dovesse essere inteso come testo parafrastico dei versi di cui si occupava, ma che anzi voleva arricchirne, implementarne la ricchezza allusiva e l'evocatività. La pagina di Bo mi apparve allora una pagina erudita di lettore, e questa mia convinzione mi convinse a leggere altri suoi saggi, tra cui *Otto studi*.

In questa relazione mi occuperò essenzialmente di due aspetti: la fortuna critica degli *Otto studi* al momento della loro pubblicazione e, in specifico, della lettura dello studio *Dell'infrenabile notte*, su l'opera poetica di Dino Campana; la presenza odierna dell'opera e della lezione di Bo nei testi scolastici e universitari e il ruolo di divulgazione e sostegno alla ricerca che potrebbe avere la Fondazione «Carlo e Marise Bo».

---

1 Cfr. MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, 5ª ed. accr., Milano, Garzanti, 1998.

Alcune generiche informazioni sul libro di cui mi accingo a parlare possono aiutare la comprensione del ragionamento che vorrei proporre. *Otto studi* venne pubblicato per la prima volta nel 1939 dall'editore Vallecchi di Firenze. Durante gli anni '30, Bo aveva poco più che vent'anni ed era già in contatto con i curatori della «Nouvelle revue française»<sup>2</sup> fra cui Jean Starobinski, scriveva su diverse riviste («Circoli», «Corrente», «Campo di Marte», «Frontespizio», «Letteratura») mettendosi in evidenza per posizioni non convenzionali, in dissenso con l'opinione dominante, tese alla ricerca di un respiro ampio ed europeo della riflessione critica e letteraria. Molti dei saggi apparsi su rivista usciranno raccolti nel 1939, appunto, nel volume *Otto studi*. Inutile riassumere tutti gli interventi critici raccolti nel volume, basti far presente la presenza di saggi su Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale, Dino Campana, Camillo Sbarbaro, Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Ungaretti; nonché il saggio teorico *Letteratura come vita*. Questo saggio venne accolto come manifesto programmatico del gruppo dei poeti cattolici fiorentini che verranno poi identificati con l'aggettivo «ermetici»; ma era stato proprio Bo, nella nota di chiusura del saggio a sostenere: «Non vorrei che queste parole fossero intese nella suggestione di un *manifesto*»<sup>3</sup>. Sta di fatto che (e lo vedremo più avanti), questa nota di Bo sarà spesso ignorata e travisata, tanto che l'identificazione fra ermetismo fiorentino e *Letteratura come vita* sarà sempre posta come naturale e, quasi, dovuta. Vorrei però occuparmi del saggio che, a mio modo di vedere, appare l'intervento più prezioso per la comprensione del ruolo che spetta a *Otto studi* nella storia della critica italiana. Mi concentrerò sul testo dedicato a Dino Campana intitolato *Dell'infrenabile notte*. Per comprenderlo a pieno, si deve riflettere sul saggio posto in apertura degli *Otto studi*, quel *Letteratura come vita* che sembrerebbe assecondare la declinazione dell'opera di un autore rispetto alle

2 CARLO BO, *Letteratura come vita*, a cura di SERGIO PAUTASSO, prefazione di JEAN STAROBINSKI, Milano, Rizzoli, 1994.

3 ID., *Otto studi*, Genova, San Marco dei Gustinani, 2000, p. 33.

esperienze di vita. Per Bo il termine 'vita' non significa la mera autobiografia, quanto l'esperienza esistenziale e mentale dello scrittore, difficilmente riconducibile al dato, all'evidenza, al concreto. *Dell'infrenabile notte* è stato scritto nel 1937, più di vent'anni dopo la prima edizione dei *Canti orfici* (1915). Nell'affrontare l'opera di Campana, Bo si impegna a indirizzare la propria ricerca verso il testo, allarmato dall'eccessiva facilità con cui i lettori e i critici avevano in precedenza accostato e confuso la malattia e la scrittura di Campana. Il saggio si apre con un affascinante interrogativo posto da Victor Hugo: «jusqu'à quel point le chant appartient à la voix, et la poésie au poète?»<sup>4</sup>. La risposta di Bo è articolata con una decisione e una concisione che evidenziano quale figura poetica di Dino Campana sarà tracciata; per dare una risposta, menzionati Charles Baudelaire e Artur Rimbaud, Bo aggiunge: «Noi sappiamo i nomi che mancano: quello di Dino Campana va fatto senza timore: da tanto tempo dovevamo farlo»<sup>5</sup>. Secondo Bo, nel caso di Dino Campana, «anche i più fortunati [...] non si sono liberati dalla memoria minore delle stagioni e insomma da quell'aria di leggenda o anche di storia che costituisce il peggior impedimento alla sicura conoscenza [...]. Anche qui avrebbe giovato di più tenersi al testo e abolire la suggestione dello spettacolo»<sup>6</sup>. Bo, senza esitazioni, accosta Dino Campana a Baudelaire, Gérard de Nerval e Rimbaud, riconoscendo però in Campana la capacità di esplorare il dominio della parola anche sul suo versante opposto, cioè il silenzio, la tensione a raggiungere «quel qualcosa che per lui è rimasto nel margine anticipato della sua pagina»<sup>7</sup>, che si ferma «in questo sforzo estremo, in un movimento scentrato e spezzato, senza legami»<sup>8</sup>. Questa indagine verso la componente afona e balbettante della

4 *Id.*, *Otto studi*, cit., p. 91.

5 *Ibid.*

6 *Ivi*, p. 92.

7 *Ivi*, p. 96.

8 *Ibid.*

parola porta Campana a un luogo poetico del conforto e dell'abbandono: la notte. Bo sottolinea la centralità che l'invocazione alla notte rappresenta, mai gratuito o pretestuoso, nell'opera di Campana. L'evocazione notturna tanto insistita si accompagna a una ricerca di musicalità che, secondo Bo, è difficile riscontrare nei poeti italiani di quel periodo. Una musica che conduce la poesia di Campana a una forma che, sotto una parvenza di magma incontrollato, riceve ordine e «una costante disposizione stilistica perfetta e che non potendo interpretarla con documenti e con una storia esemplificata di esperienze siamo costretti a dire, donata»<sup>9</sup>.

Vorrei citare dalla parte conclusiva del saggio *Dell'infrenabile notte* per dare una prova dello stile allusivo («effuso», avrebbe poi detto Gianfranco Contini<sup>10</sup>) di Bo e per evidenziare cosa intenda Bo quando parla di un Campana classico, che si affianca a un altro Campana. Dopo aver citato la poesia *Viaggio a Montevideo* Bo scrive:

Qui Campana ha raggiunto il suo testo: qui veramente la sua poesia sopporta la definizione generale scoperta da Éluard: «l'appel des choses par leur nom»: gli oggetti hanno una vita dalla memoria ma staccata, sono in una condizione eterna, già soluti in una ormai aperta incognita algebrica. Su di loro cade una luce immobile, uguale e ordinata come il passo di danza del “fanciullo a sbalzi che fugge melodiosamente”: e il rapporto delle ore e delle stagioni viene consegnato naturalmente, come una realtà che si offre ai movimenti irreali, in quanto nessuno saprebbe secondo le nostre cifre segnare i passaggi e si conclude nel testo con una parola ormai vuota d'una dolorosa condizione umana: «È la notte mediterranea», in cui non scorgo nessun stupore, l'indicazione di una sorpresa.

Se non che questo è il Campana che uno potrebbe, visto che è ordinato e pacato, tradurre per *classico*: e un Campana che ha assolto la prima parte del suo

<sup>9</sup> Ivi, p. 101.

<sup>10</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

compito. Ce n'è però un altro, un Campana impegnato in un'altra verità, per meglio dire, di cui nulla di preciso sappiamo e che soltanto vediamo muoversi in movimenti nuovi e rivoluzionari: quello che venuto alla superficie ha sorpreso e meravigliato e scandalizzato.

«Come nell'ali rosse dei fanali  
bianca e rosa nell'ombra del fanale  
che bianca e lieve e tremula sali...  
Ora di già nel rosso del fanale  
era già l'ombra faticosamente  
bianca...  
Bianca quando nel rosso del fanale  
bianca lontana faticosamente  
l'eco attonita rise un irreale  
riso: e che l'eco faticosamente  
e bianca e lieve e attonita sali...»

È Campana che non riesce più a parlare, che sente sfaldarsi le parole in un'ansia maggiore, in una ricerca sconosciuta e tremenda. La ripetizione è ormai ridotta a un inciampo, a un incidente d'ordine intellettuale. Sono parole che non lo soddisfano, che inutilmente tentano una via di convinzione mentre ricadono necessariamente un minuto dopo, come nel cerchio di un'insistenza disperata. Parole che salgono in un'assenza di respiro e segno di impotenza, di una presenza irraggiungibile<sup>11</sup>.

Vorrei proporre un'ulteriore breve riflessione per supportare la mia impressione di modernità riguardo al modo con cui Bo ha fatto critica letteraria, collegando *Otto studi* con un testo più tardo, ma sicuramente importante, dello stesso autore<sup>12</sup>.

---

11 C. Bo, *Otto studi*, cit., p. 103.

12 Cfr. ID., *Della lettura e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1953.

Nel 1947 Bo scrive il saggio *Della lettura* in cui la sensibilità e le attenzioni ai ruoli e ai rapporti dell'autore e del lettore sembrano anticipare temi cari a una estetica della ricezione che nei decenni successivi si svilupperà in contrapposizione alla critica di stampo strutturalista, rivendicando un ruolo conoscitivo al processo di appropriazione del testo durante la concreta fruizione di esso. Nel saggio cui mi riferisco Bo descrive la lotta che si apre fra autore e lettore, dove il lettore «deve ritardare fino alla fine tutte le sue ragioni»<sup>13</sup> perché «soltanto allora, al momento della somma finale, quelle ragioni [...] saranno in grado d'integrare nel senso esatto l'approssimazione che, se fosse stata anticipata al tempo dei primi risultati apparenti, avrebbe finito per decidere a un calcolo esagerato, a una sproporzione di interessi e ancora ad una confusione intellettuale»<sup>14</sup>. Sempre nello stesso saggio il libro e la memoria sono presentate come voci di un «dialogo ancora inavvertito fra [...] due modi di verità, tutt'e due falsi, tutt'e due probabili ma che appunto cedono a questo limite di confusione immediata per suscitare un'altra frase, un'occasione, il senso di una particolare metamorfosi»<sup>15</sup>. Queste citazioni dicono qualcosa sull'attualità del pensiero critico di Bo, un'attualità che attribuisce un ruolo essenziale al dialogo fra libro e lettore nella costituzione del senso. Ma queste pagine dicono qualcosa anche sul modo di operare di Bo. La sua pagina di critico è, infatti, sempre una pagina di lettura (certo lettura colta, estetizzante e raffinata) che trova nel breve saggio una composizione allusiva, magmatica e ardua.

Queste fascinazioni su quella che ho definito attualità degli *Otto studi* che emergono dall'accostamento degli *Otto studi* con il saggio *Della lettura*, mi conducono ad alcune riflessioni sulla ricezione, oggi, del libro e dell'opera di Bo.

Mi occuperò soprattutto di *Otto studi*, sondandone lo stato attuale

---

13 Ivi, p. 4.

14 *Ibid.*

15 Ivi, p. 5.

della ricezione in ambiente universitario e scolastico. Prima di proseguire denuncerò il vizio più evidente del metodo che ho seguito, che potrei definire investigativo. Ho preferito infatti non affidarmi a cataloghi, indici e spogli come avrebbe fatto un vero filologo; ho preferito frugare fisicamente tra gli scaffali di biblioteche e archivi, così da poter sfogliare con le mani i volumi e i cataloghi, per ricercare citazioni e presenze del mio autore. La mia investigazione si è concentrata sulla visita alla biblioteca della Fondazione «Carlo e Marise Bo» che ha sede a Urbino, sui manuali di letteratura italiana presenti nella biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Bologna e sul patrimonio librario del Liceo Scientifico «Guglielmo Marconi» di Pesaro.

La biblioteca della Fondazione «Carlo e Marise Bo» per la letteratura europea moderna e contemporanea ha sede a Urbino nei locali del palazzo del Rettorato, lo stesso luogo in cui, da rettore appunto, Bo lavorò per più di cinquant'anni. La biblioteca, pur aperta al pubblico, è, a tutti gli effetti, una biblioteca privata, d'autore e non effettua prestiti esterni: permette solo la consultazione e il prestito interbibliotecario. Il patrimonio bibliografico è composto dai libri posseduti dai coniugi Bo, cioè quasi centomila volumi. Questo primo dato rende tangibile l'infaticabile opera di lettore di Bo facendo della sua biblioteca privata una delle più corpose d'Europa. Durante la visita mi è stato possibile conversare con la direttrice, Anna Rita Berardi, che mi ha fornito dati indicativi sulle frequenze della biblioteca: quasi l'80% dei frequentatori della biblioteca sono laureandi o ricercatori, che hanno la possibilità di lavorare sui testi di proprio interesse soltanto all'interno dell'edificio. Nel 2008 quasi 230 richieste di prestiti da parte di docenti universitari di varie Università italiane. Un altro servizio che la biblioteca ha sviluppato è quello della digitalizzazione degli articoli brevi di Bo apparsi sulle riviste «Frontespizio», «Circoli» e «Letteratura», articoli che è possibile consultare *online* dal catalogo del portale elettronico della biblioteca. Esiste inoltre il catalogo delle dediche presenti sui volumi posseduti, tutte digitalizzate: l'analisi di questo catalogo informatizzato è

uno strumento utile per accedere a informazioni sulla qualità dei rapporti personali che hanno legato tanti scrittori, filosofi e critici a Bo. L'opera di digitalizzazione intrapresa dalla Fondazione rappresenta un esempio di applicazione della tecnologia digitale alla valorizzazione dei beni culturali. L'organizzazione dei volumi posseduti ha previsto la suddivisione secondo un criterio di catalogazione legato all'effettivo rilievo che alcune opere hanno avuto per il lavoro intellettuale di Bo. Esiste infatti una sezione dal titolo «Opere e temi di Carlo Bo», che permette di ricostruire visivamente e fisicamente le sensibilità e le propensioni più intime a Bo.

Per quanto riguarda le informazioni sulla presenza del testo di Bo negli ambienti accademici e scolastici, mi avvarrò di alcuni esempi desunti dalla lettura dei manuali di maggior rilievo presenti fra le opere disponibili a scaffale aperto nella biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna<sup>16</sup>.

Come primo esempio citerò Gianfranco Contini che, nella sua *Letteratura dell'Italia unita*, apre la sezione dedicata all'ermetismo antologizzando uno scritto di Bo<sup>17</sup>, riconoscendo come «la sua critica fu un

16 Le opere consultate sono incluse nella sezione delle opere disponibili a scaffale aperto presso la biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna. Di seguito riporto i titoli di opere consultate ma non menzionate in questo articolo: *Storia della letteratura italiana*, diretta da EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1965-2005; G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita*, cit.; GIULIO FERRONI, ANDREA CORTELLESA, ITALO PANTANI, SILVIA TATTI, *Storia e testi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2002-2005; GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi scuola, 1991; FRANCESCO FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1947; GIUSEPPE GIACALONE, *Storia della letteratura italiana con storia della critica*, Milano, Signorelli, 1971-1975; *La letteratura italiana. Storia e testi*, direttore CARLO MUSCETTA, Roma-Bari, Laterza, 1970-1980; ARTURO POMPEATI, *Storia della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1944-1950; *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da NINO BORSELLINO, WALTER PEDULLÀ, Milano, Motta, 1999-2004.

17 Cfr. CARLO BO, *Un romanziere nel labirinto*, in ID., *La religione di Serra. Saggi e note di lettura*, Firenze, Vallecchi, 1967.

lungo, inesauribile, irrazionale discorso [...], nel quale i testi, relativamente indifferenziati, servono da pretesto o da occasione autobiografica: d'un autobiografismo peraltro non storico bensì generale, riguardante l'uomo nella sua situazione problematica verso il mondo»<sup>18</sup>. Contini mette in rilievo l'operazione antistoricista che caratterizza la scrittura critica di Bo e denuncia come «per la natura effusa della sua scrittura, [sia] un autore che è quasi impresa disperata antologizzare»<sup>19</sup>. Contini, peraltro, manifesta una certa distanza dal moralismo che gli scritti di Bo gli sembrano veicolare.

Il caso della *Letteratura italiana* Einaudi curata da Alberto Asor Rosa<sup>20</sup> è paradigmatico di una considerazione mai univoca dell'opera di Bo, soprattutto in riferimento agli anni '30 e '40. Nel primo volume, che analizza il rapporto fra letterati e istituzioni, viene dato molto spazio ai giudizi di rifiuto espressi da Mario Alicata e Carlo Muscetta verso i temi presenti in *Letteratura come vita*. Sono antologizzati interventi fortemente polemici nei confronti di Bo, ma nemmeno un breve estratto dal saggio oggetto di critica. Questa annotazione, comunque, non risolve la questione del rapporto di Bo con la cultura letteraria italiana. Il suo nome si trova, infatti, molto citato nel volume dedicato alla storia e alla geografia della letteratura italiana del Novecento: mai antologizzata, spesso la citazione non appare nel corpo del testo ma in nota, dove si scoprono introduzioni e curatele alle opere di diversi autori (Tommaso Landolfi, Mario Luzi, ecc.). Non mancano però, ed ecco l'ambiguità, riconoscimenti preziosi, soprattutto per quanto riguarda il saggio su Dino Campana citato e commentato da Asor Rosa, le riflessioni sul neorealismo e sugli sviluppi ulteriori dell'ermetismo. Giovanni Ragone, quando parla dei cattolici e

18 Cfr. G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, cit., p. 903.

19 *Ibid.*

20 Cfr. *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1982-2007.

dei comunisti del dopoguerra come di «due campi egemoni in lotta»<sup>21</sup> ci fornisce una chiave di lettura per comprendere quale difficoltà poteva implicare l'accettazione di un critico così indissolubilmente legato alla militanza cattolica (seppur autonoma e irrequieta) eppure tanto inserito nel dibattito culturale italiano<sup>22</sup>.

La *Storia generale della letteratura italiana* curata da Walter Pedullà e Nino Borsellino<sup>23</sup> si occupa diffusamente del ruolo che *Otto studi* e soprattutto *Letteratura come vita* ebbero nel dibattito critico del periodo fascista. Gli scritti di Bo vengono letti non soltanto come testi di riferimento per la poetica ermetica, ma anche come un esempio del rapporto fra fascismo e cultura. Il richiamo a una letteratura che non si interessi del particolare e del contingente fu avvertito come un invito a disinteressarsi alla situazione politica dell'Italia; in realtà, quel richiamo voleva opporsi a una idea "teatrale" e propagandistica dell'attività letteraria che proprio il regime fascista cercava di veicolare, voleva sensibilizzare gli autori a una letteratura che indagasse e si riferisse all'intimità esistenziale dell'uomo, evitando un coinvolgimento diretto alla disputa politica (e quindi degradante per la natura propria della letteratura).

La *Letteratura Italiana* di Giulio Ferroni<sup>24</sup> ricorda il ruolo che *Letteratura come vita* ebbe nella definizione dell'ermetismo. È interessante notare come nell'opera di Ferroni siano anche citati i rapporti di intima amicizia fra Bo e alcuni degli autori centrali per la letteratura italiana del Novecento. In questa attenzione a ricordare l'amicizia che legò Bo con

---

21 *Ibid.*

22 Carlo Bo, attivo e fervente difensore della propria cultura di provenienza, quella cattolica, non si sottrae alla polemica: celebre il suo articolo «Cristo non è cultura» del 1945 in risposta a Elio Vittorini che tentava di chiamare ad un nuovo indirizzo politico tutti gli intellettuali, anche cattolici e idealisti.

23 Cfr. *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da NINO BORSSELLINO, WALTER PEDULLÀ, cit.

24 G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, cit.

Carlo Emilio Gadda e Luzi, fra gli altri, emerge una sensibilità verso il mondo delle relazioni umane, e quindi delle influenze reciproche fra gli autori, che investe la ricostruzione storico-critica con una consistente dose di intimismo. La storia dei testi, considerata come il frutto degli scambi e delle relazioni dei protagonisti del dibattito letterario, mostra la possibilità di una critica letteraria che partendo dal dettato testuale riconosce nell'opera le trame dell'esperienza e del vissuto degli autori.

Dallo spoglio degli indici delle antologie in uso nelle scuole superiori<sup>25</sup> si evidenzia un appiattimento dell'opera di Bo sul periodo degli interventi nelle riviste cattoliche. Ho riscontrato numerose antologizzazioni di estratti da *Letteratura come vita*, sempre descritto come il testo-manifesto dell'ermetismo (ma si ricordi come la nota conclusiva di quel saggio si distanzi da una simile interpretazione). La figura del critico Bo esce completamente coincidente con quella dell'estensore di un manifesto letterario di inizio secolo, attivo su riviste e nel dibattito culturale, ma presentato come un personaggio da consegnare alla storia, lontana, del primo Novecento. Probabilmente la natura stessa del libro scolastico mira a una trattazione sommaria degli autori di critica letteraria, preferendo l'antologizzazione dei classici della letteratura; eppure la modalità di questa semplificazione ricorda quella legata alla trattazione, quasi sopportata, del lavoro critico di Bo.

25 Sono stati consultati i manuali di letteratura italiana in uso al Liceo Scientifico Statale "Guglielmo Marconi" di Pesaro, conservati nella biblioteca del Dipartimento di Lettere. Nello specifico: ROMANO LUPERINI, PIETRO CATALDI, LIDIA MARCHIANI, *La scrittura e l'interpretazione*, Palermo-Firenze, Palumbo, 1998; GIOVANNA BELLINI, GIOVANNI MAZZONI, *Manuale di letteratura italiana. Profilo critico*, Roma-Bari, Laterza, 1998; LUCILLA SERGIACOMO, COSTANTINO CEA, GINO RUOZZI, *I volti della letteratura*, Torino, Paravia, 2005-2006; GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, GIANGIACOMO BALBIS, VINCENZO PARDINI, GIORDANO GENGHINI, *Letteratura. Progetto modulare*, Bergamo, Atlas, 2002; GUIDO ARMELLINI e ADRIANO COLOMBO, *La letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999; GUIDO BALDI, SILVIA GIUSSO, MARIO RAZETTI, GIUSEPPE ZACCARIA, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, 2ª ed., Torino, Paravia, 1998-2000.

Dalla lettura delle citazioni e dei rilievi critici sull'opera di Bo si evince subito il rilievo che tutte le antologie e le storie letterarie attribuiscono al saggio di apertura di *Otto studi*. In alcuni casi l'attenzione è così concentrata su quel saggio e sul suo ruolo di innovazione e propulsione per la poesia italiana, che la figura di Bo appare appiattita su quella del capostipite, dell'iniziatore, del motore dell'ermetismo nato a Firenze. In molti casi è ricordata la presenza tanto significativa del Bo articolista nelle riviste letterarie degli anni '30, sottolineando l'appartenenza a quella cultura cattolica che, dopo i silenzi post-unitari, volle con forza inserirsi nel dibattito culturale italiano. A questo proposito è interessante la testimonianza di Giancarlo Vigorelli che ricorda che «già nel '40, ma sistematicamente dal '45, era proprio per opposizione ideologica, ma spesso anche per partito preso, che sul nome di Bo si era instaurato il silenzio»<sup>26</sup>. Vigorelli ricorda inoltre come identificare Bo con l'ermetismo fosse stato un tentativo di limitazione e accantonamento messo in opera dai «critici di adempienza e più di sudditanza crociana, in un primo tempo, e poi di critici marxisteggianti, in un secondo tempo, sino alla pianificata contestazione dei neoavanguardisti sessantatre-e-sessantottini che ne escludevano il nome persino dalle schede bibliografiche»<sup>27</sup>. Quella di Vigorelli rimane, pur se forzata e di parte, una ricostruzione interessante del contesto di forte scontro che la cultura comunista e quella cattolica si trovarono a vivere nel dopoguerra e individua quella che io considero la ragione principale della marginalità con cui è stato letto e trattato Bo e la sua lunga, insistita opera di lettore e di critico.

---

26 C. Bo, *Letteratura come vita*, cit., p. XVI.

27 *Ibid.*

⊕

**Federica Rossi**

## **Classici si nasce: il caso di *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti**

La raccolta di saggi di Carlo Dionisotti *Geografia e storia della letteratura italiana* fu pubblicata per la prima volta da Giulio Einaudi alla fine del 1967, a distanza di sette anni dalla prima proposta dell'amico editore<sup>1</sup> all'autore, di far confluire in un unico volume i suoi scritti sul Cinquecento italiano, già apparsi in riviste specializzate. Come ricorda Mauro Bersani nel saggio sulla genesi dell'opera<sup>2</sup>, l'idea di pubblicare questa silloge nasceva dall'ottima accoglienza del contributo, poi confluito nella raccolta einaudiana, *Chierici e laici nella letteratura italiana del primo Cinquecento*, uscito nel 1960 negli *Atti del Convegno di storia della Chiesa in Italia*<sup>3</sup> e recensito con passione da Aldo Garosci sull'«Espresso» e da Delio Cantimori su «Itinerari». Ma il progetto dovette necessariamente essere accantonato perché Dionisotti si era già impegnato con altro editore<sup>4</sup>. Dalla documentazione conservata

---

1 Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), *Fondo Giulio Einaudi editore*, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, Dionisotti Carlo (20/12/1938-28/07/1978), *Einaudi a Dionisotti*, Torino, 10 novembre 1960. In tutte le note seguenti, per brevità, non si citeranno gli estremi del fondo, ma solo quelli delle lettere in esso contenuti.

2 MAURO BERSANI, «*Geografia e storia della letteratura italiana*» di Carlo Dionisotti, in *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO ASOR ROSA, vol. 5.17: *Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 217-221 (Edizione La biblioteca di «Repubblica – L'Espresso» pubblicata su licenza di Giulio Einaudi editore).

3 *Chierici e laici nella letteratura italiana del primo Cinquecento*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno di Storia della Chiesa in Italia, Bologna, 2-6 sett. 1958*, Padova, Antenore, 1960, pp. 167-185.

4 Doveva essere Giuseppe De Luca a pubblicare nelle sue Edizioni di storia e letteratura, la raccolta di Dionisotti, ma l'accordo sfumò, probabilmente anche a causa della morte del De Luca. Si legge, nella lettera di Dionisotti a Einaudi del 23 maggio 1967: «Questo stesso volume [*Geografia e storia della letteratura italiana*] che ti ho

nel Fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino, apprendiamo che Giulio Einaudi seppe attendere, riproponendo periodicamente la sua intenzione al professore del Bedford College, anche attraverso le missive inviate da suoi collaboratori. Nonostante, infatti, Dionisotti avesse lasciato il comitato editoriale dell'Einaudi già dal 1945, poco prima di abbandonare anche l'Italia, sovente l'editore gli si rivolgeva per proporre o sollecitare i suoi contributi da inserire in volumi in corso di pubblicazione<sup>5</sup>. Nel 1966, finalmente, Einaudi ottenne il *placet* di Dionisotti e la raccolta prese forma: l'autore inviò sommario, premessa e saggi tra febbraio e giugno '67, rimandando l'allestimento dell'indice dei nomi a volume già composto per la stampa. All'assenso tanto atteso, Giulio Einaudi rispose con una calorosa lettera, in cui si legge tra l'altro: «ti ringrazio per il volume di saggi che ci hai dato. Essi formano nell'insieme un'opera non solo nuova anche per molti specialisti, ma soprattutto di qualità e di rilievo eccezionali. È in

---

dato, mi era stato richiesto da altri. Era un impegno verbale e generoso, ma non ho potuto liberarmene decentemente, senza promettere in cambio qualcos'altro» (AST, *Dionisotti a Einaudi*, Londra, 23 maggio 1967).

5 Oltre al caso, citato da Bersani, riguardante *Il Milione* e risalente al 1954, Giulio Einaudi contattò Dionisotti nel 1962 per un saggio introduttivo all'edizione dei *Viaggi et navigationi* di Giovanni Battista Ramusio. L'opera, a cui era chiamato a collaborare, per la parte storico-erudita, Narciso Nada uscirà in sei volumi tra il 1978 e il 1988 a cura di Marica Milanese. Carlo Dionisotti così rispose: «Mi rallegro che lei intenda pubblicare l'opera del Ramusio. Per quel poco che io ne so, non dubito che, rileggendo detta opera in una buona moderna edizione, potrei anch'io, come altri parecchi, scrivere un saggio di presentazione e di orientamento sommario. Non riesco però a capire perché mai, avendo Nada, che non è l'ultimo venuto, curato l'edizione di un testo così arduo, e in tal modo acquisito una competenza superiore senza dubbio all'altrui, non sia poi lui a presentare l'edizione, e debba saltar fuori all'ultimo momento, con poca pratica un tizio qualunque a contendergli non l'onore dell'impresa ma l'onore sul frontespizio» (AST, *Dionisotti a Einaudi*, Londra, 3 dicembre 1962). Anche per la collaborazione alla *Storia d'Italia*, il carteggio è ricco di informazioni riguardo alle ritrosie di Dionisotti, già fittamente impegnato su altri fronti di studio, ad accettare l'incarico, così insistentemente e fermamente proposto dall'editore torinese.

occasioni come questa che fare l'editore è un piacere, e non più soltanto una professione o un'abitudine»<sup>6</sup>; allegò inoltre la copia del contratto. In poche settimane si compirono due 'giri di bozze' e il volume fu pronto in settembre. L'uscita venne commentata dalla casa editrice con una lunga lettera di Corrado Vivanti, curatore editoriale, entusiasta dell'impresa, che scrisse il 4 ottobre '67:

Sono preso in questi giorni da una lettura affascinante, che purtroppo Lei non potrà fare, trattandosi dei saggi del Dionisotti [...]. Credo sia preciso dovere di ogni persona che si interessa in qualche modo di storia, di ringraziarLa vivamente per un libro che costituisce una rara lezione di metodo e una fonte di suggerimenti e indicazioni preziosa. Mi creda, caro professore<sup>7</sup>.

La portata innovativa del volume, soprattutto dal punto di vista metodologico, fu da subito ben chiara agli intellettuali della casa editrice torinese, tanto da inserirla senza indugio nella gloriosa collana dei «Saggi», attiva fin dal 1937 e destinata a ospitare gli approdi della riflessione culturale italiana e straniera, non solo nell'ambito storiografico, ma anche in quello letterario, filosofico, delle arti figurative e della scienza. Pur privilegiando la pubblicazione di saggi monografici, la collana aveva già pubblicato, negli anni '60, altre significative raccolte di letterati italiani ed europei come *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi* di Ladislao Mittner (1960), *Saggi e note di letteratura tedesca* di Cesare Cases (1963), i *Saggi critici* di Roland Barthes (1966) e *Le parole preparate e altri scritti* di Giorgio Bassani (1966)<sup>8</sup>. Ben si inseriva pertanto tra questi titoli anche *Geografia e storia*

6 AST, *Einaudi a Dionisotti*, Torino, 12 maggio 1967.

7 AST, *Vivanti a Dionisotti*, Torino, 4 ottobre 1967.

8 Le notizie bibliografiche sono tratte dall'*Indice cronistorico delle collane*, in *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003. Indice bibliografico degli autori e collaboratori, indice cronistorico delle collane, indici per argomenti e per titoli*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 923-940.

della letteratura italiana che, senza essere monografia compiuta, risultava *ab origine* qualcosa di diverso e di più complesso di una semplice raccolta occasionale. Nulla a che vedere con un insieme di saggi riuniti in un'unica sede perché di difficile reperimento, come invece tiene, con modestia, a sottolineare il Dionisotti nella *Premessa e dedica* in apertura del volume. L'importanza di questi scritti, infatti, travalica l'oggetto specifico delle singole trattazioni, che mostrano, evidente, il tratto caratteristico del suo procedere: tentare di esaurire un ambito di studio giungendo a comporre un ampio sistema di conoscenze, partendo dall'accertamento storico e documentario dei fatti senza indulgere nella tentazione di tanta critica a rendere il quadro «chiaro e commovente», come troviamo nel profilo dedicato a Dionisotti nella *Storia della letteratura italiana* della Salerno<sup>9</sup>.

Anche scorrendo la bibliografia degli scritti di Dionisotti, si riscontra la sua attitudine a formare un mosaico, che si compone nelle raccolte, ma che risulta costituito da tessere ben separate, di per sé esaustive: quasi quattrocento titoli, di cui il 60% è costituito da saggi apparsi su riviste specializzate, più del 30% da recensioni, articoli di giornale e curatele, mentre i volumi, dodici in quarantasette anni di attività di ricerca, sono, per la maggior parte, raccolte di contributi già editi. Il ritratto che si va delineando di uno studioso sempre chino su libri e carte d'archivio, attivissimo frequentatore di biblioteche, *in primis* della British Library, acuto lettore e consultatore di cataloghi e bibliografie di libri antichi, tra l'altro estensore degli indici del «Giornale storico della letteratura italiana»<sup>10</sup>, ben traspare anche dalla fitta corrispondenza con l'editore torinese. Tante le testimonianze di collaborazioni rifiutate perché

---

9 Cfr. *Letteratura italiana*, vol. 11: *La critica letteraria dal Due al Novecento*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 1058-1061 (Edizione La biblioteca di «Repubblica – L'Espresso» pubblicata su licenza di Giulio Einaudi editore).

10 Cfr. in particolare DENNIS E. RHODES, *Carlo Dionisotti e l'Inghilterra*, in *Carlo Dionisotti. Geografia e storia di uno studioso*, a cura di EDOARDO FUMAGALLI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, pp. 59-67.

Dionisotti si dichiara completamente assorbito dalle proprie ricerche e non incline a polverizzare la propria attenzione in nuovi filoni occasionalmente proposti da Einaudi. Numerosi anche i giudizi severi riguardo a volumi storiografici o di critica letteraria che gli venivano sottoposti in qualità di consulente editoriale e che il professore riteneva lontani dal proprio tipo di ricerca, «archeologica e documentaria, quantitativa», più che qualitativa, come spesso amava ripetere<sup>11</sup>. Nell'Archivio Einaudi ci si imbatte, ad esempio, nella lettera scritta a Guido Davico Bonino nel 1967 a proposito del volume *Renaissance in Historical Thought* di Wallace K. Ferguson, che non comparirà nel catalogo Einaudi, ma troverà la sua prima traduzione italiana nel 1969 presso la casa editrice bolognese il Mulino. Nella lunga missiva di Dionisotti, rigorosamente manoscritta, si legge tra l'altro:

la mia astinenza dai prodotti della storiografia, cui suppongo appartenga il libro di Ferguson, sempre è stata assoluta. Se neppure Garin è riuscito a convertirmi, bisogna credere che io non si convertibile. Può darsi che all'Inferno o in Purgatorio mi tocchi scontare i miei peccati avvolto in nubi di chiacchiere umanistiche e rinascimentali. Ma finché son vivo, no. [...] Con ciò non intendo dissuaderla da un'edizione italiana del Ferguson. Non soltanto perché i gusti sono grazie a Dio vari ed è essenziale che la varietà sia incoraggiata, ma anche perché voglio credere e sperare che i giovani siano oggi più alti di quanto fossero i contemporanei miei a leggere quella roba con distacco critico e profitto<sup>12</sup>.

Il procedere a tappe non va certo a detrimento della qualità del suo lavoro critico, la cui portata è ben sintetizzata da Maria Corti che, all'alba del 1968, chiudeva la sua recensione a *Geografia e storia* con queste lapidarie parole: «mentre in varie sedi si fanno voluttuosi discorsi sulla crisi della nostra cultura, nel silenzio delle loro biblioteche vivono

11 Cfr. *Letteratura italiana*, vol. 11: *La critica letteraria dal Due al Novecento*, cit.

12 AST, *Dionisotti a Davico Bonino*, London, 27 novembre 1967.

studiosi che preparano opere su cui studieranno le generazioni di domani, e giocano tutto il gioco dell'uomo di cultura»<sup>13</sup>. La *divinatio* contenuta in questa frase trovò piena conferma nella fortuna editoriale della raccolta di saggi cinquecenteschi, per cui si può parlare di vero *long seller* della critica letteraria: due edizioni, l'una, appunto, nei «Saggi» e l'altra nella più economica «PBE», che avrà ben undici ristampe, tra il 1971 e il 2003 e vedrà esaurite le 40.000 copie complessivamente tirate. I documenti riassuntivi dei diritti d'autore, contenuti nell'Archivio Einaudi, vedono le 3.021 copie dell'edizione più pregiata, con un prezzo di copertina di 3.000 lire, esaurite già alla fine del 1972, mentre alla fine del 1973, delle 10.000 della prima tiratura economica, proposta al pubblico con un prezzo di 1.698 lire, ne rimanevano poco più di 1.000. Il volume andò esaurito l'anno successivo, rendendo necessaria una tempestiva ristampa, uscita come seconda edizione, ma in realtà invariata, come tutte le altre. Successo pieno e durevole, dunque, soprattutto in considerazione delle tirature consuete dei volumi che, se si esclude la narrativa di successo e le edizioni scolastiche, si attestavano, in media, attorno alle 6.500-7.000 copie negli anni '70, per scendere a 5.000 nel decennio successivo, ma che spesso, soprattutto per i titoli di saggistica letteraria, non arrivavano alle 3.000 copie<sup>14</sup>; dati che fanno pensare, soprattutto se correlati a quelli di vendita, che risultavano, di norma, ancor più esigui.

Dallo spoglio delle riviste specializzate e dei quotidiani nazionali, infine, viene la conferma dell'ottima accoglienza avuta dalle due edizioni e di come, ancora in anni recentissimi, perduri l'idea che *Geografia e storia della letteratura italiana* sia un pilastro della critica letteraria italiana immune dal logorio del tempo. Basterà citare, a titolo esemplificativo,

---

13 MARIA CORTI, *Un rapporto dialettico di centri regionali. Dionisotti e la storia della letteratura italiana*, «Il Giorno», 3 gennaio 1968, p. 5.

14 MARCO SANTORO, *Libri Quotidiani. I termini dell'intesa*, Napoli, Liguori, 1998, pp. 13-14.

due passi, in un brevissimo *excursus* temporale. Pier Vincenzo Mengaldo recensendo sull'«Indice» nel 1995 il volume di Dionisotti *Appunti su arti e lettere*, così si esprime:

io penso che Dionisotti abbia cominciato a contare a fatto col volume di saggi *Geografia e storia della letteratura italiana* del 1967 [...]. Mi sembra che qui covino insieme la fiducia di poter fare la storia letteraria nella storia e la sfiducia nelle storie totalizzanti. Il libro ebbe - ha ancora - grandissima e meritatissima fortuna; ma purtroppo si incominciò subito a vedere - e lo spettacolo dura ancora - sciacquarsi la bocca con la “geografia” gente che in realtà praticava nel modo più chiuso quel monocentrismo su cui Dionisotti avrà a tornare criticamente.

E a distanza di tredici anni da quelle parole e di oltre quaranta dall'uscita del volume, molti di più dalla produzione dei saggi contenuti, si è letto pochi mesi fa, su «La Repubblica»<sup>15</sup>, in un articolo, non firmato, dal titolo *Le passioni di Dionisotti*:

Quando nel 1967 uscì, nei saggi rossi Einaudi, *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti si capì subito che si trattava di un libro fondamentale – e continua - [...] Facciamola breve: quarant'anni dopo quel libro è ancora presente e vivo (cosa piuttosto rara) e il suo autore, scomparso pochi anni fa, è un punto di riferimento per tutti gli italianisti e non solo.

«Mi creda, caro professore!» chiuderebbe Corrado Vivanti.

---

15 *Le passioni di Dionisotti*, «La Repubblica», 19 aprile 2008, p. 38.



*Elisa Vignali*

***Geografia e storia della letteratura italiana***  
**di Carlo Dionisotti. Per un bilancio critico**

Per valutare nella giusta misura l'influenza della lezione di Carlo Dionisotti sul nostro tempo sarà buona norma attenersi in via preliminare al metodo da lui stesso più volte indicato: tracciare la storia della fortuna critica di un'opera significa anzitutto procedere scientificamente all'accertamento positivo dei dati, attraverso un vaglio scrupoloso dei documenti e del numero di stampe. Un primo tentativo in questa direzione è stato compiuto da Claudia Villa che in un intervento risalente al 1988 rilevava la sicura presenza del nome di Dionisotti «in sede bibliografica», tanto «nelle sintesi di storia della letteratura italiana» e nelle «storie della critica», quanto nei vari dizionari e repertori disponibili nel mercato editoriale; senza considerare l'irradiazione di alcune celebri formule – dal fortunatissimo binomio di «geografia e storia» fino ad altre felici coppie oppostive come «chierici e laici» o «tradizione classica e volgarizzamenti» – anche al di fuori dell'ambito circoscritto dell'italianistica e presso un pubblico non necessariamente costituito da specialisti in materia<sup>1</sup>. Con il presente intervento si intende proporre un aggiornamento di questo primitivo bilancio critico, estendendolo agli ultimi vent'anni del Novecento e agli inizi del terzo millennio di cui ormai abbiamo varcato la soglia, per riconoscere quanto di ancora vivo nella proposta dionisottiana sia stato accolto dalla critica contemporanea e dalle generazioni di studiosi più giovani, e quanto invece richieda di essere aggiornato alla luce dei nuovi orizzonti epistemologici inaugurati dalla società globale o, come si usa dire oggi, *glocal*.

A tal scopo si potrà partire dalla considerazione che il modello

---

1 CLAUDIA VILLA, *Ritratto di Carlo Dionisotti*, in *Un maestro della letteratura: Carlo Dionisotti tra storia e filologia (1908-1998). Testimonianze, immagini, inediti e bibliografia*, a cura di ROBERTO CICALA e MIRELLA FERRARI, Novara, Interlinea, 2008, p. 23.

programmaticamente esposto da Dionisotti nel saggio<sup>2</sup> che dà il titolo al volume einaudiano *Geografia e storia della letteratura italiana* (giunto nel frattempo alla sua undicesima edizione), e ne informa metodologicamente tutti gli scritti, ha fornito alcune decisive linee guida per una revisione sostanziale degli schemi tradizionali di storiografia letteraria, sostituendo alla serie lineare e progressiva dei fenomeni, ancora viva nel modello desanctisiano, un quadro dialetticamente più mosso, entro il quale assumono rilievo gli aspetti differenziali delle singole realtà storico-geografiche. Queste ultime risultano accomunate dalla ricerca di un'unità più profonda, sia sul piano linguistico sia su quello sociale, secondo l'idea, già contenuta *in nuce* nel *De vulgari eloquentia* di Dante, che la valorizzazione del policentrismo tipico della situazione italiana non ne comprometta la sostanziale unità di fondo.

«La dialettica storia-geografia» – ha sintetizzato di recente Paola Vecchi – «non nega infatti l'organicità della letteratura italiana, e non intende parcellizzare l'esperienza nazionale disgregandola in astratti "regionalismi": semmai vuole rivalutare gli apporti geograficamente caratterizzanti, i plurilinguismi, le differenze e, all'opposto, i momenti di convergenza della nostra cultura»<sup>3</sup>. Tale obiettivo primario viene raggiunto con la scelta di coniugare l'attento scavo filologico dei documenti letterari, nel solco dell'erudizione settecentesca, con l'analisi compartecipe e animata da una ferma sensibilità civile delle tante province culturali che compongono il complesso sistema italiano.

A questo punto, è opportuno cedere la parola direttamente a Dionisotti:

Sempre avevamo creduto all'unità, e però a una storia d'Italia e una storia

---

2 Dapprima presentato come prolusione tenuta dallo studioso il 22 novembre 1949 al Bedford College for Women dell'Università di Londra e poi pubblicato nella rivista «Italian Studies», 6 (1951), pp. 70-93.

3 PAOLA VECCHI, *Sussidiario di letteratura italiana*, Bologna, Archetipolibri, 2007, p. 80.

della letteratura italiana. Ma sempre anche avevamo dubitato della struttura unitaria, che nell'età nostra era giunta a fare così triste prova di sé, e però anche di quella corrispondente storia d'Italia e della letteratura italiana, che era stata prodotta nell'età risorgimentale<sup>4</sup>.

Come si può evincere già da questo campione minimo, la prosa critica dionisottiana procede per via di problematizzazioni successive e polarità contrapposte, tanto da meritare uno studio approfondito anche solo per il suo *usus scribendi*, mai fermo a una verità data per certa e assoluta, e tesa piuttosto al superamento dei paradigmi precostituiti mediante l'esercizio sistematico del dubbio.

Per allargare il campo dell'analisi, occorrerà segnalare che il 1967 è un anno cruciale per gli studi letterari: dello stesso anno di *Geografia e storia della letteratura italiana* sono il saggio di Michel Foucault sulle *Eterotopie*, sotto molti aspetti discriminante per una trattazione dello spazio in rapporto alla storia, e la «prolusione» di Hans Robert Jauss traducibile alla lettera con il titolo *Storia della letteratura come sfida alla scienza della letteratura*. In essa l'autore – secondo la sintesi acuta di Guido Guglielmi – si pone lo stesso problema che aveva impegnato Roland Barthes all'epoca della stesura del saggio *Histoire ou Littérature?* ovvero come conciliare metodo di accertamento positivo e momento estetico nello studio di un'opera letteraria, che è a un tempo «segno di una storia e resistenza alla storia»<sup>5</sup>. Anche Dionisotti, pur essendo erede del metodo storicistico sul piano della verifica formale dei dati testuali, ha ben chiara la necessità di proporre un'ipotesi ermeneutica che si faccia carico di questo paradosso fondamentale, riconoscendo nella dialettica di continuità e discontinuità

---

4 CARLO DIONISOTTI, *Premessa e dedica*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 12.

5 GUIDO GUGLIELMI, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 11.



una costante ineliminabile dell'opera letteraria, calata nella lunga durata dei processi culturali. L'importanza della sua figura consiste, ha scritto Cesare Segre, nell'aver gettato «un ponte fra il “metodo storico” fiorito a Torino a cavallo tra Otto e Novecento e una storiografia, quella che può essere rappresentata dalla rivista “Italia Medievale e Umanistica”, che condirigeva con Billanovich e Augusto Campana» – divenendo così il promotore di un metodo refrattario al demone delle sistematizzazioni, tale da collocarlo, almeno su un piano ideale, al fianco dei più grandi storici della letteratura europei, da Curtius ad Auerbach, nella misura in cui tenta di contrapporre «a un'idea di tradizione unitaria e lineare, un'idea di evoluzione concepita come una serie di discontinuità storiche e un intreccio di linee spezzate»<sup>6</sup>. Di qui la preferenza accordata alla denominazione di “appunti” per molti dei propri scritti: la forma saggistica per natura più provvisoria e dialogica, cifra di un sapere antidogmatico.

Nel ricordo di Remo Ceserani, l'altro grande merito di Dionisotti è stato quello di riservare centralità nell'analisi alla questione della lingua (si veda il riconoscimento tributato alla *Storia della lingua italiana* di Migliorini) indagata nella sue molteplici stratificazioni interne, con ciò venendo significativamente a riallacciarsi «ad alcune importanti intuizioni di Antonio Gramsci»<sup>7</sup>.

La forza irradiante dell'archetipo dionisottiano ha condotto all'importante allestimento dei volumi *Storia e geografia* dell'opera collettanea *Letteratura italiana* pubblicata da Einaudi e diretta da Alberto Asor Rosa, secondo un progetto di «ricostruzione complessiva della nostra storia letteraria»<sup>8</sup> che assegna a questo paradigma un ruolo fondativo,

---

6 Ivi, p. 15. Sebbene nel luogo originario l'asserzione citata non compaia in riferimento a Dionisotti, tuttavia la si può estendere anche al suo caso, senza il rischio di istituire illeciti raffronti.

7 REMO CESERANI, *Storicizzare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di MARIO LAVAGETTO, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 91.

8 ALBERTO ASOR ROSA, «*Storia e geografia*», in *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO



peraltro confermato dall'aggiunta di un capitolo interamente dedicato a *Geografia e storia...* nei volumi delle *Opere* recentemente aggiornati e ristampati dal quotidiano «la Repubblica»<sup>9</sup>. Roberto Antonelli ha motivato la scelta di invertire nel titolo i due poli del binomio con la necessità di rimediare ad «alcune interpretazioni riduttive della linea dionisiottiana», scegliendo di adottare non «il modello delle vecchie storie regionali», bensì «una concezione dinamica del sistema policentrico peninsulare, in quanto percorso da flussi e correnti molteplici, ove è mobile e discutibile (certo estremamente variabile) la stessa nozione di “centro” e “periferia”»<sup>10</sup>.

Si tratta di un mutamento di prospettiva di cui l'operazione appena descritta rappresenta certamente l'esito più cospicuo, ma non unico, se ha dato origine a una ricca serie di studi fondati sull'acquisizione alla critica della fondamentale dimensione geografica (secondo un uso, come ricorda Claudia Villa, «ricuperato dall'illuminismo settecentesco [...] e forse più familiare ai francesisti»<sup>11</sup>) funzionale «a problematizzare quel concetto di storia letteraria ereditato dalla tradizione di De Sanctis e Croce, in vista di uno storicismo pluralistico, finalmente emancipato da ogni qualsivoglia

ASOR ROSA, vol. 1: *Le Origini, il Duecento, il Trecento. La storia e gli autori*, Torino, Einaudi, 2007, p. XXIII (Edizione La biblioteca di Repubblica - L'Espresso pubblicata su licenza di Giulio Einaudi editore). Dello stesso autore si vedano altresì i seguenti contributi critici: *Letteratura, testo e società*, in *Letteratura italiana*, vol. 1: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-29; *Epilogo vs*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. 3: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 1291-1306.

9 MAURO BERSANI, «*Geografia e storia della letteratura italiana*» di Carlo Dionisotti, in *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO ASOR ROSA, vol. 5.17: *Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 217-221 (Edizione La biblioteca di «Repubblica – L'Espresso» pubblicata su licenza di Giulio Einaudi editore).

10 ROBERTO ANTONELLI, *Storia e geografia, tempo e spazio nell'indagine letteraria*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. 1: *L'età medioevale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 5-26 (qui, rispettivamente pp. 20, 25).

11 C. VILLA, *Ritratto di Carlo Dionisotti*, cit., p. 23.

filosofia della storia»<sup>12</sup>. Tra quelli usciti sul finire del secolo scorso si segnala il volume di Gian Mario Anselmi e Alberto Bertoni intitolato *Una geografia letteraria tra Emilia e Romagna* in cui l'analisi della civiltà umanistica e rinascimentale svolta nella prima parte approda nella seconda al paesaggio nuovo della modernità, contraddistinto dalla dialettica mobile dei centri e delle periferie, tra spinte centrifughe e forze centripete, sullo sfondo della grande lezione di Dionisotti, «l'illustratore più acuto e più operoso» – si legge nell'illuminante prefazione di Ezio Raimondi – «di una nuova geografia letteraria» che al modello storicistico ereditato dal positivismo, fondato su un'idea astratta di identità nazionale, preferisce «quello di una molteplicità e di una complessità di spazi culturali, di territori geografici e formali tanto definiti e circoscritti quanto poi aperti a un tessuto virtuale di relazioni e di dialoghi, di esperienze assimilate e riproposte»<sup>13</sup>. Un'esigenza che trova applicazione persuasiva nel successivo *Mappe della letteratura europea e mediterranea*<sup>14</sup> con il quale, recuperando intenzionalmente – come recita la prefazione di Anselmi – «l'apertura metodica di Dionisotti», si intende offrire una nuova mappatura della geografia letteraria italiana, collocandola in un orizzonte di rapporti più vasto.

Lo stesso Raimondi, sulla scorta di Dionisotti e in accordo con il metodo delle scienze sperimentali, ha più volte insistito sul nesso di

12 MASSIMO ONOFRI, *La critica e l'invenzione della verità. Considerazioni su letteratura e geografia*, «Nuovi Argomenti», 2008, n. 43, p. 302.

13 EZIO RAIMONDI, *Prefazione*, in GIAN MARIO ANSELMI, ALBERTO BERTONI, *Una geografia letteraria tra Emilia e Romagna*, Bologna, Clueb, 1997, pp. VII-VIII. Si veda anche l'ultima raccolta di saggi EZIO RAIMONDI, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008 (i riferimenti a Dionisotti sono alle pp. 93, 94, 96, 102, 127).

14 *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di GIAN MARIO ANSELMI, introduzione di ANTONIO PRETE, Milano, Mondadori, 2000-2001. In una prospettiva analoga, per quanto realizzata più per «affondi», è da annoverare il volume miscelaneo *Luoghi della letteratura italiana*, introduzione e cura di GIAN MARIO ANSELMI e GINO RUOZZI, Milano, Mondadori, 2003.

filologia ed erudizione da intendersi come luogo di una molteplicità non ridicibile a sintesi unificanti, ove lo scavo per così dire geologico di una trama spazio-temporale contribuisce a definire il passato in relazione al presente e deve servire a prefigurare il futuro dietro l'orizzonte incerto degli eventi. Nel mondo globalizzato di oggi, una geografia e una storia della letteratura – non più circoscrivibili alla sola situazione italiana – andranno intese anche come un'etnologia e un'antropologia: alla concreta locazione storica e geografica dovrà, dunque, accompagnarsi l'attenta ricostruzione della complessità dei fenomeni letterari, in una prospettiva multidirezionale che tenga conto degli aspetti materiali, dei fattori linguistici, nonché delle relazioni fra i vari centri di produzione del sapere, nelle loro connessioni problematiche con le forme del potere.

Un altro studioso di valore, Dante Isella, in un intervento commemorativo risalente al 1998, ricorda come, pur essendosi egli formato alla scuola filologica di Contini, non abbia esitato a ricorrere al metodo dionisottiano qualora si trattasse di analizzare «l'oggetto nella sua specificità ambientale (senza perdere mai di vista la collocazione entro il panorama complessivo)»<sup>15</sup>; ponendosi sulla stessa linea di quanti, anche in anni più recenti, hanno intrapreso lo studio della letteratura alla luce di un'interazione profonda dello spazio e del tempo, recuperando l'intenzione originaria di *Geografia e storia...* Un esempio, in tal senso, è offerto dal volume di Gianni Oliva intitolato *Centri e periferie. Particolari di geo-storia letteraria*, nella cui introduzione figura uno dei passi più noti del saggio dionisottiano del '51: quello che riconosce in letteratura «il principio», davvero innovatore per l'epoca, di operare «distinzioni e definizioni» prima di tutto «avendo riguardo alla geografia e alla storia, alle condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini»<sup>16</sup>.

---

15 FEDERICO DE MELIS, *La stella della storia. Dante Isella racconta il grande storico della letteratura italiana*, «il Manifesto», 24 febbraio 1998, p. 20.

16 C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., p. 45.

L'autore propone di accostare questo brano a un intervento di Benedetto Croce, databile al 1901, volto ad assegnare alla storia regionale un ruolo non ancillare, quando non si risolve in un'autoreferenziale difesa dei municipalismi, e sia invece integrata nel quadro più ampio della storia nazionale e universale, già secondo la lezione vitale della scuola francese degli «Annales». Ne consegue un nuovo modello storiografico – di cui Carlo Ginzburg rappresenta in Italia l'interprete più acuto – fondato sull'interferenza biunivoca di grande storia e microstoria, che una volta applicato agli studi letterari comporta l'innesto produttivo dello *specimen* regionale nel complesso dei fenomeni culturali di una nazione, riparando così a un'angusta visione della storia regionale concepita riduttivamente come storia di «rigide unità geografiche» e non, piuttosto, come il risultato di un dialogo fecondo tra locale e universale, in virtù del quale anche l'orizzonte ristretto della provincia può allargarsi fino a diventare una «finestra aperta sul mondo».

A questo rinnovato metodo storiografico hanno fatto seguito alcune importanti iniziative editoriali, tra le quali si segnala, oltre ai volumi einaudiani già citati, la collana in ventuno volumi della «Letteratura delle regioni d'Italia», uscita a partire dal 1987 per la casa editrice La Scuola, insieme al manuale *Lo spazio letterario: storia e geografia della letteratura italiana* «che rivisita didatticamente la prospettiva dionisottiana»<sup>17</sup>. Nella medesima linea s'inquadra anche l'antologia della letteratura italiana intitolata *L'Europa degli scrittori. Storia, centri e testi della letteratura italiana ed europea*, pubblicata di recente per i tipi della Nuova Italia, a cura di Roberto Antonelli e Maria Serena Sapegno. Essa risponde all'esigenza, evidente fin dal titolo, di istituire un nesso fra letteratura italiana e letteratura europea, secondo una prospettiva che, collocando i fenomeni storico-letterari entro un sistema di relazioni più ampio, allarga

---

17 GIANNI OLIVA, *Centri e periferie. Particolari di geo-storia letteraria*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 18.

lo sguardo oltre i ristretti confini geografici nazionali. D'altra parte, come per altri illustri «Piemontesi spiemontizzati» – dal titolo del saggio che apre la raccolta *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri* – anche per Dionisotti «questo uscire dai confini naturali era stato [...] farsi europeo»<sup>18</sup>. Un'affermazione valida tanto sul piano personale, quanto al livello teorico, se è destinata a trovare conferma in un passo del saggio eponimo di *Geografia e storia* che, quasi al pari di una massima, recita così: «Ancora una volta e a maggior ragione la geografia storica italiana richiede, per essere adeguatamente studiata, una carta d'Europa»<sup>19</sup>.

In tempi più vicini a noi, la realizzazione di «un atlante storico-letterario d'Italia», già implicita nella proposta dionisottiana, ha trovato un rilancio attivo nelle ricerche di Franco Moretti, promotore di una cartografia storica applicata alla letteratura, secondo un approccio interdisciplinare volto a inglobare nello studio delle opere letterarie gli apporti metodologici più significativi delle altre scienze umane<sup>20</sup>. Di tale approccio andrà rilevata l'attenzione specifica per i luoghi della produzione culturale, indagati mediante un'ottica policentrica, non circoscritta al solo ambito delle letterature nazionali.

In questa trama tanto fitta di richiami e relazioni reciproche fra modelli interpretativi passati e recenti, non mancano i segnali di discontinuità, da parte di chi, ad esempio, ritiene necessario «sostituire ai modelli di origine cartografica altri modelli per la descrizione geografica, oggi che le mappe non rappresentano più il mondo»: l'unica possibile geografia globale sarebbe, pertanto, quella «dei sensi, dei punti di vista, dei modelli del mondo»<sup>21</sup>.

18 MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Per una nuova storia della letteratura italiana: Carlo Dionisotti*, in *Un maestro della letteratura*, cit., p. 168.

19 C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., p. 39.

20 Cfr., in particolare, FRANCO MORETTI, *Verso una geografia della letteratura*, in ID., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997; ID., *La letteratura vista di lontano*, con un saggio di ALBERTO PIAZZA, Torino, Einaudi, 2005.

21 FRANCO FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino,

Senza la pretesa di esaurire un discorso che meriterebbe una trattazione assai più ampia di quella consentita in questa sede, basti qui dire che si tratta di una posizione oggi condivisa da un numero sempre maggiore di studiosi, molti dei quali convinti che «negli ultimi anni si sono poste le basi per una “geografia della letteratura” su scala diversa, che sta a quella di Dionisotti come la più minuta topografia antropica sta alla geopolitica più generalizzante»<sup>22</sup>. Ecco, dunque, moltiplicarsi negli ultimi anni le iniziative editoriali legate all’idea di atlante, forma progettuale aperta e “liquida”, più adatta alla descrizione di paesaggi ibridi e in costante trasformazione come quelli attuali<sup>23</sup>.

Chi intenda saggiare il punto di tenuta del paradigma proposto da Dionisotti nel mutato quadro della società globale proprio del terzo millennio, dovrà dunque tener conto del mutamento profondo che dopo la crisi del moderno ha investito le tradizionali endiadi di geografia e storia letteraria, esaminandone interferenze e slittamenti di senso alla luce delle più aggiornate conquiste ermeneutiche: dall’ipotesi di una storia letteraria per generi geografici sino alla proposta, affacciata in ambito francese, di una *géocritique*<sup>24</sup>. Per farlo, si potrà prendere le mosse dal saggio di Edward W. Said tradotto di recente in italiano con il titolo *Storia, letteratura e geografia*,

---

Einaudi, 2003, p. 37.

22 ANDREA CORTELLESA, *Paesaggi di carta*, «Specchio della Stampa», *Atlante Italia*, 2008, n. 570, p. 163. Questo numero ospita alcuni interventi critici dedicati alla trasformazione del paesaggio italiano ed è arricchito da documenti fotografici.

23 Tra i tanti possibili esempi, si sceglie di citare il recente *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di FRANCESCO FIORENTINO e GIOVANNI SAMPAOLO, Macerata, Quodlibet, 2009, in cui l’analisi dei fenomeni letterari trova un contrappunto efficace nelle carte topografiche che compongono il volume, contribuendo così a ridisegnare in modo nuovo il paesaggio culturale ivi rappresentato.

24 Per un quadro aggiornato delle proposte teoriche intorno a questo ordine di problemi si rimanda al volume, corredato da un ricco apparato bibliografico, di GIULIO IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, part. pp. 13-28.

in cui il grande intellettuale di origine palestinese approda, per il tramite di Gramsci, al riconoscimento che l'attuale contesto storico mondiale, «complicato dalla nuova e complessa mobilità delle migrazioni, da nuovi stati indipendenti, da nuove culture emergenti», esige una coscienza critica influenzata da un «senso spaziale della discontinuità», capace di interpretare la storia come un campo altamente conflittuale di geografie umane eterogenee, irriducibili a prospettive assolutizzanti<sup>25</sup>. Il metodo saidiano del «contrappunto», volto a mettere in discussione la pretesa centralità della cultura europea e l'idea stessa di «canone occidentale», insegna a «individuare gli spazi di dialogo tra cultura metropolitana e culture non-metropolitane, incrociando discorsi appartenenti a zone non-omogenee e a discipline diverse»<sup>26</sup>. In tal senso, gli studi post-coloniali paiono offrire al critico di oggi un terreno di ricerca tra i più fertili per affrontare le sfide poste dalla società del presente, invitando a «delinare nuove forme di relazione, di comunicazione, di traduzione transnazionali» che, sulla scorta della «critica di Walter Benjamin allo storicismo» formulata nello scritto *Sul concetto di storia*, sappiano riconnettersi alla «tradizione illustre di Eliot, Spitzer e Auerbach», superando però l'«universalismo della *Weltliteratur*, nella misura in cui si tratta di un universalismo del centro rispetto alle periferie»<sup>27</sup>.

La vicenda umana di Dionisotti – di cui la casa editrice Einaudi ha da poco pubblicato gli *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza*, a viva testimonianza degli anni trascorsi nel Partito d'Azione, fra il 1943 e il 1945 – insegna, del resto, a considerare il lavoro dello storico letterario come non disgiunto da

25 EDWARD W. SAID, *History, Literature, and Geography*, in ID., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002, pp. 453-473 (trad. it.: *Storia, letteratura e geografia*, in ID., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, traduzione di MASSIMILIANO GUARESCHI e FEDERICO RAHOLA, Milano, Feltrinelli, 2008, rispettivamente alle pp. 523 e 510).

26 GIULIANA BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 18.

27 Ivi, rispettivamente pp. 7, 10, 18.



un'analisi attenta e partecipe della situazione politica mondiale, coniugando la passione civile a una rigorosa etica intellettuale. Egli, formatosi nella Torino di Gobetti e di Gramsci, può essere assunto a prototipo del critico partigiano e militante<sup>28</sup>, accanto a scrittori dal destino affatto simile quali Fenoglio e Meneghello, ugualmente ancorati a un'idea "resistenziale" della letteratura, nella dialettica di esilio e attaccamento alle radici propria del destino individuale non meno che collettivo. In tale prospettiva, non sarà certo un caso se la critica e l'editoria più recenti abbiano mostrato un rinnovato interesse, più che per il suo indiscusso magistero umanistico, per gli scritti di argomento civile, la cui valenza politica e culturale risalta ancor più se confrontata con l'attuale scenario nazionale<sup>29</sup>.

Allo studioso del nuovo millennio si richiede, in fondo, di connettere l'eredità più viva delle lezioni di Goethe e di Auerbach – accogliendone l'invito a una letteratura e filologia mondiali – al volto mutato della società contemporanea, come a suo tempo seppe fare Dionisotti (dal '47 maestro in "esilio" prima a Oxford e poi a Londra) proponendo, dal quadro di un'Europa in frantumi appena uscita dalla guerra, sul crinale di una crisi morale e culturale profonda, un modello storiografico destinato a rivoluzionare la critica letteraria del Novecento.

---

28 Giusta, perciò, la sua menzione in FILIPPO LA PORTA, GIUSEPPE LEONELLI, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007, p. 96.

29 A questo proposito, si vedano i contributi critici di GIUSEPPE ANCESCHI, *Politica e filologia. Gli «Scritti sul fascismo e sulla Resistenza» di Carlo Dionisotti*, «Il Ponte», LXIV (2008), n. 9, pp. 5-21; e di CARLO OSSOLA, *Il piemontese disincantato*, «Il Sole 24 Ore», 14 settembre 2008, p. 34.



## *Sundus Maabad Hamad*

### Croce lettore della *Storia della colonna infame*

Questo mio intervento sarà incentrato sulla lettura che Benedetto Croce ha fatto della *Storia della colonna infame*, volendo richiamare l'attenzione sulla linea seguita dalla critica manzoniana dalla pubblicazione del noto saggio crociano nel 1916 fino a ora, sul rapporto tra le pubblicazioni dell'opera e la sua fortuna critica, sull'influsso dell'idea crociana negli autori successivi, come Fausto Nicolini e il giurista Franco Cordero.

Vediamo, per prima cosa, di riassumere la vicenda dell'opera per sommi capi, com'è nata e il suo tema principale. *La storia della colonna infame* fu concepita inizialmente come il quinto capitolo del IV tomo del *Fermo e Lucia*, quello che tratta la questione della peste e degli untori a Milano nel 1630. Per motivi di spazio, a causa dell'enorme estensione di questo capitolo, Manzoni decise di pubblicarlo come un'opera indipendente dal romanzo, come una sua «costola staccata»<sup>1</sup>; infatti, nel 1827, quando pubblicò *I promessi sposi*, il romanziere, alla fine del trentaduesimo capitolo, promise ai suoi lettori di trattare l'argomento in un modo più ampio e in un lavoro a parte:

E quantunque uno storico lodato poco innanzi se ne sia occupato, tuttavia ci è paruto che la storia potesse essere materia d'un nuovo lavoro. Ma non è cosa da passarsene così con poche parole; e il trattarla colla estensione che le si conviene, ci porterebbe troppo in lungo. Oltre di che, dopo essersi fermato su quei casi, il lettore non si curerebbe più certamente di conoscere quei che rimangono della nostra narrazione. Riserbandando però ad un altro scritto la narrazione di quelli, torneremo ora finalmente ai nostri personaggi, per non lasciarli più fino all'ultimo<sup>2</sup>.

---

1 Cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Storia della colonna infame*, a cura di CARLA RICCARDI, Milano, Mondadori, 1984.

2 ID., *I romanzi*, vol. 2.1: *I promessi sposi (1827)*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di SALVATORE SILVANO NIGRO, Milano, Mondadori, 2002, pp. 663-664.

La *Storia della colonna infame* verrà pubblicata come appendice del romanzo solo nel 1842, a séguito della edizione definitiva dei *Promessi sposi*. Come opera storicamente documentata, essa mette l'accento sul tema della giustizia, raccontando gli errori di un terribile processo ai danni di due vittime innocenti, Piazza e Mora, e di altre persone accusate di aver unto i muri di Milano con un preparato pestifero. Gli imputati furono interrogati dal sistema giudiziario di allora e messi sotto tortura, nonostante le prove insufficienti, solo per far confessare loro un delitto che non avevano mai commesso: dopo una serie di interrogatori e di promesse illegali di impunità, gli imputati vennero condannati a morte. Manzoni esamina, con scrupolo di attento ricercatore, i documenti processuali ed evidenzia la verità calpestate: i due accusati erano innocenti, e la sua inchiesta giudiziaria appare, quindi, tutta intesa a riabilitare quelle povere vittime, alle quali era stata strappata la dignità, prima che le carni.

La *Storia della colonna infame* non è, quindi, un romanzo storico, ma piuttosto una tragica inchiesta che cerca la verità e la responsabilità individuale, in una battaglia ingaggiata dallo scrittore contro l'errore giudiziario e i meccanismi che lo determinano. Nonostante questo nobile scopo, la *Colonna infame* non ottenne il grande successo del romanzo, anzi cadde nel silenzio per la delusione dei lettori, che aspettavano, dopo *I promessi sposi*, una nuova opera narrativa, avvincente come la prima, se non di più. Non solo il pubblico restò deluso, ma anche i letterati: alcuni di loro tacciarono molte pagine di quest'opera d'opacità e noiosa uniformità, definendola la peggiore delle opere manzoniane. Per alcuni studiosi, però, è stata un'opera significativa e «per nulla inferiore alle altre opere»<sup>3</sup>. Ma il silenzio che l'ha circondata durò per tutto l'Ottocento, fino al Novecento. Almeno nella prima metà del XX secolo l'opera non conobbe alcuna fortuna, a causa della predominanza della critica crociana, che si rivelò la più notevole e negativa tra le critiche novecentesche nei confronti della *Storia della colonna infame*.

3 GIUSEPPE ROVANI, *La mente di Alessandro Manzoni*, Milano, Perelli, 1873, p. 33.

Croce non apprezzò, infatti, l'opera, che si presentava ai suoi occhi come un'opera di oratoria, non appartenente alla poesia pura, come «una piccola e arida dissertazione storica» che, proprio per il suo carattere di dissertazione, non meritava - secondo il critico - di essere considerata un vero lavoro storico, anche se narrava il processo agli untori e i fatti del 1630. Nel suo saggio, pubblicato per la prima volta nel luglio 1916, lo storico sentenziava che Manzoni «non era un ingegno storicamente confermato», perché «l'interesse morale in lui aveva soverchiato l'interesse storico e, peggio ancora, sviato il giudizio»<sup>4</sup>, spiegando che lo storiografo deve avere una reale visione delle cose e considerare le misere condizioni dei popoli italici oppressi, perché è obbligatorio studiare tutte le cause che possono aver avuto un ruolo nel verificarsi di un avvenimento, applicando il giudizio morale solo ai singoli fatti e non agli avvenimenti storici. Secondo Croce il «nobile motivo» proprio di Manzoni di cercare la responsabilità umana nella storia avrebbe di fatto portato lo scrittore lontano dal campo storico, sviandolo suo malgrado e inserendolo tra coloro che erano «usciti, senz'avvedersene, dal campo della storia», per entrare piuttosto in quello del «moralismo»: giacché Croce riteneva che i fatti storici si debbano presentare come sono, senza nessun trucco e nessun giudizio personale. Questi aspri giudizi nei confronti di Manzoni storico non si limitano, inoltre, alla *petite histoire*, ma ne anticipano uno, non diverso, sui *Promessi sposi*, in cui Croce, etichettando il romanzo come oratoria (quale opera, cioè, di persuasione morale e religiosa), ne mette in discussione anche il lato storico, pur non negando la grandezza del romanzo: sicché i *Promessi sposi* gli appaiono come un indubbio «capolavoro, ma un capolavoro piuttosto di satira e di fine ironia che di intelligenza storica»<sup>5</sup>. A questo punto viene da pensare che Croce abbia considerato le due opere come un lavoro unico

4 BENEDETTO CROCE, *Il Manzoni storiografo* in ID., *Alessandro Manzoni. Saggi e discussioni*, Bari, Laterza, 1930, p. 39.

5 Ivi, pp. 39-40.

e inseparabile: forse la pubblicazione definitiva della *Colonna infame* nel 1842, assieme all'ultima redazione del romanzo, e il fatto che la parola «fine» non sia posta al termine del romanzo, ma solo in calce all'appendice, gli confermarono quest'idea. Ritengo, inoltre, che le scarse pubblicazioni della *Colonna infame* come opera edita singolarmente, nell'Ottocento e fino alla prima metà del Novecento, abbiano contribuito a creare tale persuasione.

Dopo aver raccolto tutte le edizioni della *Storia della colonna infame*, per studiare da vicino il nesso tra tali pubblicazioni e la critica crociana, le ho divise in due categorie per inquadrare la linea della pubblicazione di quest'opera, rappresentata dai due grafici seguenti (n. 1 e n. 2): la prima contiene le edizioni singole dell'opera, senza il romanzo; la seconda categoria riunisce, invece, le edizioni dell'opera in coda al romanzo.

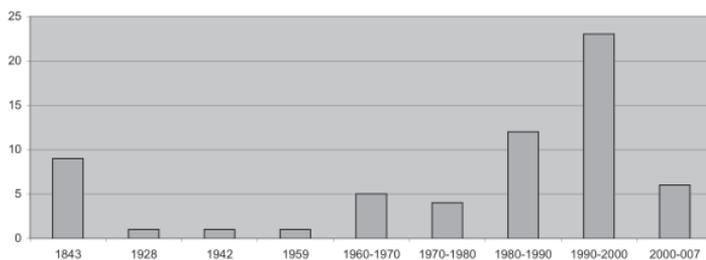


Grafico n. 1: Le edizioni singole della *Storia della colonna infame*, dal 1842 fino al 2007.

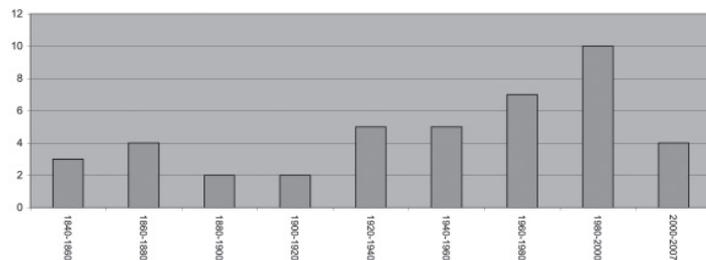


Grafico n. 2: Le edizioni della *Storia della colonna infame* insieme al romanzo, dal 1840 fino al 2007.

Si nota chiaramente che, dopo la prima edizione del 1842, l'opera fu ristampata l'anno seguente più volte, a Napoli, Palermo, Parigi e Lugano; poi non fu più considerata singolarmente, neppure a livello editoriale: da quel momento o si accodò al romanzo o prese posto in edizioni complessive, insieme ad altre opere. Queste modalità di pubblicazione proseguirono fino alla prima metà del secolo scorso, in cui l'opera venne pubblicata da sola appena due volte: la prima nel 1928, quando venne data alle stampe con il commento di Michele Ziino (il primo in assoluto<sup>6</sup>); la seconda nel 1942, con il saggio e la cura di Giancarlo Vigorelli.<sup>7</sup> Questi due tentativi rimasero isolati fino al dopoguerra, quando, a poco a poco, aumentarono le edizioni della *Colonna infame* come opuscolo autonomo: tra il 1960 e il 1963 venne pubblicata cinque volte, e tra il 1973 e il 1974 quattro volte: tale aumento delle edizioni fu dovuto proprio al riconoscimento di questa opera come un'opera a cui si riconosceva una autonoma dignità storiografica e narrativa, secondo il concetto, muratoriano e manzoniano, della pari dignità di letteratura e storiografia.

L'analisi della storia editoriale della *Colonna infame* ci consente di comprendere come, almeno fino alla metà del secolo scorso, l'interpretazione crociana abbia potuto prevalere largamente, in quanto, in tali condizioni, l'opera non venne mai messa a fuoco nella sua vera dignità letteraria e metodologica. La validità della teoria crociana non venne messa in discussione per tutta la prima metà del Novecento, nonostante il tentativo di Filippo Crispolti di difendere Manzoni in aperta polemica con il filosofo napoletano, accusato di avere rappresentato un Manzoni diverso da quello che fu. Crispolti nel suo tentativo ha cercato di sottolineare che ciò che spinse il romanziere a scrivere la *Colonna infame* fu la volontà di riportare

6 ALESSANDRO MANZONI, *Storia della colonna infame*, a cura di MICHELE ZIINO, Napoli, Società anonima editrice Francesco Perrella, 1928.

7 ALESSANDRO MANZONI, *Storia della colonna infame*, a cura di GIANCARLO VIGORELLI, Milano, Bompiani, 1942.

alla luce la verità storica sul processo ai supposti untori. Ma la tesi, isolata, di Crispolti non fece diminuire l'influenza della teoria crociana che, anzi, continuò a trovare fortuna negli studi storici di Nicolini, che sminuì le qualità del Manzoni storico, seguendo i passi del suo maestro.

Nicolini pubblicò nel 1937 il suo libro *Peste e untori nei Promessi sposi e nella realtà storica*<sup>8</sup>, un lavoro nel quale mise in luce le presunte carenze del Manzoni storico, sia nel romanzo sia nella *Colonna infame*, basando la sua critica sui principi già enunciati da Croce: in sintesi, sottolineando la preponderanza della moralità manzoniana sulla storia. Nicolini tentò di provare, mediante l'analisi più approfondita delle carte del processo, che la *Colonna infame* esercitava come una violenza sulla storia. Nicolini non gradiva l'interesse storico dello scrittore e ne reputava le facoltà logiche inferiori a quelle artistiche, giustificando tale giudizio con l'affermare che lo scrittore milanese, mentre esaminava i documenti del processo, non li leggeva con la giusta metodologia storica, ossia quella tesa a trovare la verità, ma con un intento avvocatesco, cercando con il suo impegno di condannare gli inquirenti. Nicolini giudica l'opera come un lavoro scadente: «Il più infelice fra i tentativi, generalmente non troppo felici, compiuti nel campo della storiografia». Qualche brano stupendo magari ci sarebbe potuto essere nel lavoro, ma dal punto di vista della metodologia storica a Nicolini esso sembrò, comunque, «profondamente errato».

Ritengo che anche il giudizio di Nicolini, come quello di Croce, sia stato viziato alla base dalla peculiare storia editoriale della *Colonna infame*, sempre pubblicata in quegli anni (secondo la precisa volontà dell'autore) come appendice ai *Promessi sposi*. Va da sé che tale giudizio molto negativo sulla *Colonna infame* perdurò, proprio per l'importanza culturale e politica di Croce, fino alla seconda metà del Novecento.

L'alba della seconda metà del Novecento presenta, invece, un

8 FAUSTO NICOLINI, *Peste e untori nei Promessi sposi e nella realtà storica*, Bari, Laterza, 1937.

quadro critico vario, ricco di divergenze, di approfondimenti e di nuove interpretazioni, che attestano come la presenza di Manzoni, odiato o amato, sia sempre viva e stimolante. Nel 1972 il mito crociano della poesia pura lascia il posto a un'idea della poesia come fatto di responsabilità umana e sociale: tale cambiamento radicale di prospettiva ha causato, da un lato, l'aumento delle edizioni della *Colonna infame* come opera edita singolarmente; dall'altro, la ripresa di un'attenta ricerca da parte degli studiosi, visto che l'opera negli ultimi quarant'anni è stata oggetto di una riscoperta - critica, formale, estetica e contenutistica - davvero notevole. Basterebbe considerare le continue ristampe dell'opera, i contributi di saggi e libri a essa dedicate, e i nuovi interventi sul Manzoni scrittore.

Oggi la *Colonna infame* è stata perciò rivalutata giustamente, non come l'aveva considerata Croce quale opera storica in senso stretto, fatalmente destinata al fallimento, ma come un'opera letteraria, dettata dalla medesima istanza narrativa del romanzo ma nello stesso tempo autonoma: una *crime story*. Renzo Negri e Leonardo Sciascia sono stati tra i primi autori a favorire questo cambiamento radicale: imprimendo una nuova direzione alla critica successiva sulla *Colonna infame*, i due studiosi hanno delineato la nuova strada che dovrà essere percorsa, per far riacquistare alla *Colonna infame* la sua dignità letteraria.

Cominciamo analizzando il prezioso saggio di Negri, apparso in rivista nel 1972<sup>9</sup>, ove il critico vede la necessità di una rivalutazione dell'opera, guardandola da un lato diverso da quello crociano, un lato eminentemente artistico e narrativo. Proprio con la sua definizione dell'opera come un «racconto-inchiesta di ambiente giudiziario», Negri ha perciò ben sintetizzato la sua reale fisionomia, diventando quindi un imprescindibile

---

9 Il saggio, apparso dapprima con il titolo *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», I (1972), n. 1, pp. 14-42 fu poi riportato come introduzione a ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna infame*, Milano, Marzorati, 1974, pp. 19-53 e infine fu incluso da Negri nel suo *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, pp. 47-78.

punto di riferimento per tutta la critica successiva. Negri sostiene, infatti, che oggi importa poco il quesito posto dal Croce, che ha dominato il campo letterario fino al 1960, cioè se la *Colonna infame* sia un'opera storica oppure no; il quesito realmente importante è il valore della *Colonna infame* all'interno dell'opera manzoniana e il suo valore per il pubblico. Dopo qualche anno dall'intervento di Negri, Sciascia dedicò alla *Colonna infame*, che aveva suscitato in lui un interesse assolutamente prioritario, uno scritto particolarmente denso, raccolto in *Cruciverba*. Sciascia, condividendo con Negri la definizione del genere «racconto - inchiesta», affermò infatti che la *Colonna infame* è, oggi, un lavoro più contemporaneo di quando fu scritto; questo perché dà voce a una ribellione verso le organizzazioni di potere che utilizzano la legge in modo scorretto, e tali organizzazioni si riscontrano, purtroppo, anche oggi, nella nostra vita.

Sciascia vide, insomma, nel Manzoni della *Colonna infame* l'iniziatore di un genere letterario completamente nuovo, che aveva la sua forza realistica nel rispecchiamento della realtà senza invenzione; un genere che appassionava molto Sciascia e che venne poi utilizzato in alcune delle sue opere (quali *Il consiglio d'Egitto*, *La strega e il capitano*). Nel formulare un giudizio complessivo sui fatti del 1630, Sciascia si trovò più vicino al Manzoni che a Verri, il quale aveva sottolineato che i veri motivi del processo agli untori erano «l'oscurità dei tempi e le barbare istituzioni», mentre per Manzoni era stata la responsabilità individuale dei giudici a ricoprire un ruolo fondamentale nelle vicende. All'obiezione che quei giudici erano uomini di cui tutta Milano riconosceva l'integrità (obiezione avanzata da Nicolini, nel già citato *Peste e untori* del 1937, che appare l'autentico bersaglio polemico di questo scritto), Sciascia risponde stabilendo un'analogia con i campi di sterminio nazisti:

Viene da pensare a quel libro di Charles Rohmer, *L'altro*, che è quanto di più terribile ci sia rimasto nella memoria e nella coscienza di tutta la letteratura

sugli orrori nazisti pubblicata dal 1945 in poi: una dimostrazione per assurdo, in cui è proprio la parte di umanità rimasta nei burocrati del Male, la loro capacità di sentire e agire come tutti noi, a dare l'esatta misura della loro negatività [...]. Non si accorge, il Nicolini, che quel di cui c'è da tremare è appunto questo: che quei giudici erano onesti e intelligenti quanto gli aguzzini di Rohmer erano buoni padri di famiglia, sentimentali, amanti della musica, rispettosi degli animali. Quei giudici furono "burocrati del Male": e sapendo di farlo<sup>10</sup>.

Sciascia, quindi, si meraviglia di come i giudici siano riusciti (nonostante fossero in grado di discernere il bene dal male) a continuare a commettere simili atrocità e a vivere normalmente, senza sentirsi in colpa. Dopo aver risposto alle obiezioni di Nicolini, Sciascia rivolge il suo discorso - in modo indiretto - a Croce, trattando la questione storica della *Colonna infame* e le qualità del Manzoni come storico. Secondo il punto di vista di Sciascia, il vero storico non è solo quello che scrive e racconta i fatti del passato, limitandosi ai documenti, ma chi racconta questi fatti giudicandoli con gli occhi di oggi e paragonandoli con i fatti dei nostri giorni: «Il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato; e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente se vogliamo essere davvero storici»<sup>11</sup>.

Il saggista siciliano considera l'inchiesta di Manzoni come una storia universale di uomini, storia di un bivio, dal punto di vista della moralità dei giudici, la possibilità di scegliere fra il giusto (quando si riconosce l'innocenza degli accusati) e l'ingiusto (quando, mossi da passioni fuorvianti, si condannano degli innocenti, nonostante le evidenti prove della loro innocenza).

---

10 LEONARDO SCIASCIA, *Introduzione*, in ALESSANDRO MANZONI, VASCO PRATOLINI, NELO RISI, GIANNI SCALIA, *La Colonna Infame*, introduzione di LEONARDO SCIASCIA, Bologna, Cappelli, 1973, p. 14.

11 Ivi, p. 17.

Agli interventi di Sciascia e Negri fece seguito un lavoro di segno opposto, di origine antica. Infatti, nel 1984 l'idea crociana appare nuovamente nell'opinione di Franco Cordero (ma questa volta non è forte come nella critica di Nicolini). Cordero prende una strada nuova, più giuridica che storica. Il giurista nel suo libro *La fabbrica della peste*, e poi nell'introduzione alla *Storia della colonna infame*, riporta di nuovo la polemica sul Manzoni storico, accusando lo scrittore milanese di mancanza di senso storico e di scarsa sapienza giuridica. Cordero è un esperto di tecniche giudiziarie e studia sui verbali il caso degli untori, giungendo alla conclusione che il verdetto emesso dai giudici è stato pienamente conforme ai modelli legali e alla prassi del tempo, sottolineando che i giudici nel processo agli untori (Piazza e Mora) agirono responsabilmente, in modo inappuntabile, se vogliamo paragonare tale caso con quello di Caterina de' Medici<sup>12</sup>, perché facevano riferimento a quel sistema giuridico, cristallizzato e immutabile. L'opera manzoniana è descritta dal giurista come «letteratura edificante»: lo stile è da lui giudicato «tra l'arringa giudiziaria, il *pamphlet* apologetico e il sermone», mentre il testo gli appare come «ansiosamente, verboso, esclamativo».

In aperta polemica con Manzoni, il giurista nota poi come al termine dell'inquisizione generale vi fossero, constatati i segni del delitto e udite le testimonianze di Caterina Rosa e Ottavia Bono, prove largamente sufficienti a un'imputazione. Analogamente egli ritiene, esaminata la prima interrogazione di Piazza e tenuto conto del suo contegno evasivo, che i giudici non commisero alcun abuso nel sottoporre l'imputato a tortura,

---

12 Una donna processata a Milano e condannata al rogo tra il 1616 e il 1617 perché il suo padrone pativa dolori strani di stomaco, Il nucleo del racconto storico di Caterina Medici, riportato in poche righe da Manzoni e ricostruito nelle sue linee interne da Sciascia nel suo libro *La strega e il capitano*, deriva da un'unica fonte: una lunga nota di quattro pagine (in italiano e in latino), che si trova in PIETRO VERRI, *Storia di Milano. Continuata fino al 1792 da Pietro Custodi e preceduta da un discorso sulla vita e sulle opere di Pietro Verri per Giulio Carcano*, Firenze, Le Monnier, 1851.

mentre sarebbe, a suo parere, completamente fuori luogo lo sdegno del Manzoni contro la promessa d'impunità prospettata dai giudici a Piazza, poiché, a suo dire, «non era una mossa abusiva, o almeno stava nei limiti della perversione connaturata al sistema inquisitorio, dove regole confuse e flessibili permettevano quasi tutto»<sup>13</sup>. Secondo il punto di vista di Cordero, nell'edizione del 1842 Manzoni ha reciso ogni legame con il contesto storico attribuendo tutto al libero arbitrio degli accusatori e degli accusati (libero arbitrio che resta, per Cordero, tutto da dimostrare e alquanto improbabile). Alla fine di quest'aspra critica, Cordero conclude il suo intervento definendo Manzoni «un intellettuale di testa esigua, uno dei soliti bestioni dall'ugola potente, un retore balbuziente». Dunque, secondo Cordero, la poca fortuna incontrata dalla *Storia della Colonna infame*, si spiegherebbe con questi gravi difetti intrinseci.

Senza dubbio, dietro questa critica negativa del giurista nei confronti del cattolico Manzoni non si percepisce solo una *querelle* ermeneutica, ma anche un vecchio risentimento di Cordero verso la morale cattolica e i suoi alferi: nel corso del congresso manzoniano nel 1985, Angelo Paredi così giustificò (come dettata da prevalenti ragioni personali) questa aspra critica: «Cordero era un professore di diritto alla Cattolica di Milano, quando nel 1970 i responsabili dell'Università lo pregarono di trovare una cattedra altrove, data la qualità del suo insegnamento contrastante con la dottrina e la morale cattolica [...]. Finalmente una sentenza della Corte Costituzionale del 14-29 dicembre 1972 definì inaccettabile il ricorso del Cordero contro il provvedimento preso dall'Università Cattolica»<sup>14</sup>. Il giurista si pose, in tal modo, controcorrente rispetto al corso della critica contemporanea - che vede l'opera pervasa da un'inquieta sete di giustizia - adottando toni

13 FRANCO CORDERO, *La fabbrica della peste*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 38.

14 ANGELO PAREDI, *Di alcuni recenti untori della «Colonna Infame»*, in *Attualità della «Storia della Colonna infame». Atti del Congresso manzoniano, Boario Terme, 15-16 giugno 1985*, Azzate, Otto/Novecento, 1987, p. 31.

tanto aspri da ricordare quelli di Nicolini. E come Croce e Nicolini erano incorsi nell'errore di considerare la *Colonna infame* un'opera di storia, così Cordero la interpretò come un trattato giuridico, istituzionalmente inteso a valutare se le sentenze dei giudici fossero state conformi alla prassi legale del tempo; ma non era affatto questa l'intenzione dell'autore, né tale era lo spirito che lo muoveva: e di ciò si deve tener conto per una critica più costruttiva.

In conclusione, la *Storia della colonna infame* sembra aver dunque sofferto di un vizio interpretativo durato più di un secolo: un'opera misconosciuta nella sua essenza perché condannata sin dall'inizio a essere "schiacciata" (anche nella veste editoriale) dalla mole e dalla complessità de *I promessi sposi*, e destinata a non essere subito compresa (salvo rare eccezioni) nella forza dirompente della sua novità. Considerata un'opera prettamente storica, o un romanzo mal riuscito, ha dovuto perciò attendere la metà del XX secolo per essere giudicata autonomamente, come capostipite di un nuovo genere letterario.

Rossana Vanelli Coralli

## Attraverso la parola “dipinta” di Giovanni Pozzi

Cauto recensore di se stesso, nell'*Introduzione* al volume *La parola dipinta*, edito da Adelphi nel 1981<sup>1</sup>, Giovanni Pozzi rivelava l'occasione, se così è lecito intenderla, del suo studio: il filologo friburgense, definito da molti quale il «continuatore più originale della filologia critica di Gianfranco Contini»<sup>2</sup> suo maestro, lamentava, in quella premessa al suo lavoro, una scarsità di studi che avessero come oggetto di interesse le forme letterarie del barocco, e in particolare autori italiani quali «il Colonna, il Valeriano, il Casoni, il Bettini, il Tesauro».

La sua monografia rappresentava infatti una novità assoluta: pur senza avanzare particolari teorie la parola dipinta conferma, all'interno del percorso critico di Pozzi, e così pure all'interno della storia della letteratura italiana, l'interesse continuativo ma diversificato che narratori e poeti, nel tempo, hanno sempre nutrito nei confronti della “parola”.

Giovanni Pozzi è stato, negli anni, attento studioso della “parola”, riscopritore delle sue proprietà semantiche e retoriche e si è rivelato, anche in questo caso, perspicace indagatore del rapporto artistico e letterario tra *verbum* e *imago*. Con *La parola dipinta* lo studioso ha potuto riscattare la valenza e la forza visiva di parole nella loro forma compiuta, dei ritmi interni alla poesia, e così pure delle singole lettere dell'alfabeto, in grado di offrire a ogni singolo compositore una vastissima possibilità combinatoria e fantastica. Queste le proprietà già in parte riscoperte dai trattati di metametrica e

---

1 Il volume GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, non conoscerà riedizione alcuna.

2 Così ad esempio nel Giudizio della Commissione per l'attribuzione del Premio Galileo Galilei dei Rotary Italiani, anno XXXI: Sezione *Storia della Letteratura Italiana*, <[http://www3.humnet.unipi.it/galileo/Fondazione/Vincitori-Premio-Galilei/Giovanni\\_Pozzi.htm](http://www3.humnet.unipi.it/galileo/Fondazione/Vincitori-Premio-Galilei/Giovanni_Pozzi.htm)> (ultima consultazione: 1 dicembre 2008).

metapoetica tra Cinque e Seicento, attenti ai fattori acustici, semantici e ritmici, meno interessati invece all'essenza visiva e iconica delle "parole".

È lo stesso Giovanni Pozzi a rivelare quali forme siano escluse dal suo lavoro del 1981: la compenetrazione tematica di senso linguistico e senso iconico è virtù necessaria ai soggetti compositivi analizzati e classificati dallo studioso. Il "carne figurato", principale oggetto del suo interesse, è tale in quanto la comunicazione figurale in esso si accompagna, e non si sovrappone né si giustappone semplicemente, al messaggio linguistico, che pure ne rimane fattore principale, però in una sorta di «unione ipostatica».

Per comprendere e osservare, dal 1981 ad oggi, una evoluzione di tale punto di vista critico, occorrerà dunque rimanere fedeli all'accurata selezione di Pozzi, che promuove forme quali i *technopaegnia* alessandrini, i *versus intexti* dei tardolatini e dei carolingi, le composizioni geometriche del Gotico, del Rinascimento e del Barocco, alcune tipografie inconsuete di Mallarmé, i calligrammi dei cubisti e degli espressionisti, le parole in libertà dei futuristi, e infine i grafismi delle neo-avanguardie. Si terrà aperto, infine, un varco alle composizioni nelle quali sia presente il tratteggio, ma solamente nel caso in cui lo stesso disegno, o "tratto", sia utilizzato con le stesse finalità espressive del significante linguistico.

Pozzi con determinazione severa esclude quelle composizioni che si avvalgano di entrambi i due sistemi comunicativi, linguistico e iconico, senza che però l'uno e l'altro arrivino a formare un tutt'uno: così succede per esempio al genere del testo illustrato, alle vignette con didascalie, all'emblema, alle imprese, ai geroglifici, ai fumetti, alla pubblicità e al cinema; così pure esclude i titoli carolingi, le icone orientali, i cartelli in accompagnamento a figure pittoriche, e ancora il rebus e l'artificio, la miniatura, la grafica, l'antropomorfizzazione delle lettere alfabetiche. Non sarebbe giusto, di conseguenza, intendere quale eredità critica de *La parola dipinta* quel versante contemporaneo di studio storico e teorico del rapporto tra "parola" e "immagine", che in Italia vanta in

sua rappresentanza studiosi qualificati come Claudio Ciociola<sup>3</sup> e Lucia Battaglia Ricci<sup>4</sup>, poiché la tradizione che darà spunto alla trattazione di tematiche quali quelle contenute ad esempio nel volume *Visibile parlare*, atti del Convegno internazionale di studi tenutosi nel 1997 in Italia tra Cassino e Montecassino<sup>5</sup>, è da ricercare invece in altri lavori dello stesso Pozzi. Il volume *Sull'orlo del visibile parlare*<sup>6</sup> infatti raccoglie interventi relativi alle “forme miste”, quelle però in cui “immagini” e “testo” insistono sopra funzioni differenziali. In questa trattazione ad ampio respiro Pozzi conduce analisi circa quel fenomeno di assorbimento della parola da parte della pittura, che caratterizza le produzioni artistiche in particolare a partire dal XV secolo, e qui finisce per descrivere tutte quelle formule di giustapposizione che invece ne *La parola dipinta* aveva scelto di escludere: dipinti che nascondono un testo quasi fossero crittogrammi, scritte deposte in composizioni figurative, l'emblematica, le imprese, illustrazioni volutamente di accompagnamento ai testi letterari. Pozzi rilancia in questo modo il vastissimo tema dell'eternamente fondato rapporto, in evoluzione e rivoluzione nei secoli, tra parola e immagine, inaugurato, se così si può dire, dall'acuta meditazione di Michel Butor intitolata *Les mots dans la peinture*<sup>7</sup>:

3 Cfr. CLAUDIO CIOCIOLA, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da ENRICO MALATO, vol. 2: *Il Trecento*, Roma, Salerno, 1995, pp. 531-580.

4 LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Roma, Gei, 1994, sulla scia interpretativa della Battaglia Ricci citeremo anche la monografia di GHERARDO ORTALLI, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence, 1979 e poi, su di un tema affine, ancora LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma, Salerno, 1987.

5 *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992*, a cura di CLAUDIO CIOCIOLA, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997.

6 Cfr. GIOVANNI POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

7 Cfr. MICHEL BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969 (trad. it.: *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale, 1987).

la parola, nel tempo, diviene commento e supporto, corrispondenza, anche a distanza, di meravigliose espressioni pittoriche; la figura, a sua volta, se inizialmente fungeva solo da contorno e ornamento al testo, diviene ora opera di spiegazione, esemplificazione, resa plastica delle storie narrate dalla parola. Ed è infatti a partire dall'idea di eterna compresenza delle due forme comunicative, se si vuole esegetiche entrambe l'una dell'altra, veicolata dalla monografia di Butor che Salvatore Settis, recensore de *La parola dipinta* nel 1983 per la «Rivista di letteratura italiana»<sup>8</sup>, individua l'importanza del soggetto indagato da Pozzi, sebbene davvero specifico, esaltandone l'originalità del punto di vista. Il carme figurato è l'unico oggetto di interesse per lo studioso che dopo averne evidentemente raccolti un gran numero, ha scelto quelli di derivazione europea e li ha successivamente classificati. Pozzi analizza gli elementi costitutivi del *Bildercodex*, ripercorrendo la strada della configurazione iconica della forma linguistica e mettendo in evidenza, nel suo approfondimento, quei due caratteri peculiari dei *carmina figurata* che permettono al lettore, acuto osservatore, di riabilitare queste forme "artificiose" e sconosciute, almeno fino ad allora, perché considerate inutili, forzate e stucchevoli, e cioè l'*inventio* propria del creatore e insieme l'attenzione estrema che la stessa inventiva richiederà poi al lettore<sup>9</sup>. La rilevanza di questo studio però va oltre le proprietà che Pozzi rivela essere propria della letteratura del Seicento: questi non solo riporta l'attenzione, relativamente alla poetica iconica, sulle più svariate funzioni della parola, fornendo peraltro un utilissimo glossario delle forme

8 Cfr. SALVATORE SETTIS, [recensione a] Giovanni Pozzi, *La parola dipinta* (Milano, Adelphi, 1981), «Rivista di Letteratura Italiana» I (1983), n. 2, pp. 405-410.

9 Cfr. Ivi, pp. 406-407. Come ripete Settis la particolarità del *Bildercodex* consiste nell'interattiva e imprescindibile compresenza di parola e immagine: «testo e immagini nascono insieme; il testo 'si appoggia' all'immagine, nel duplice senso che la provoca e la commenta, e le immagini 'si appoggiano' al testo, nel duplice senso che lo illustrano e lo integrano: procedendo [...] come su strade non parallele, ma di continuo intrecciate, e necessarie entrambe perché il discorso [...] avanzi».

trattate, ma affronta soprattutto una tematica nuova, identifica solo un nuovo genere letterario e definendo i contorni delle sue caratteristiche, descrivendolo quale motivo che percorre «tutta la civiltà letteraria classica, medievale, umanistico-rinascimentale, manieristica, barocca, moderna» e che, secondo il parere di Giorgio Petrocchi recensore, avrebbe dovuto invitare a un riesame delle forme e della funzione di alcuni esperimenti della neo-avanguardia e della poesia visiva italiana «inquietantemente» contemporanea<sup>10</sup>. Certo la volontà di evidenziare l'esistenza di un percorso dialogico tra parola e immagine attraverso numerosi studi di Pozzi, eppure si tenga sempre presente che *La parola dipinta* fa storia a sé.

Ciò che precede *La parola dipinta* e gli studi sulle forme poetico-iconiche, in questo volume destrutturate e ri-costituite, rifunzionalizzate, è già parte della stessa monografia, in fondo, laddove lo studioso inserisce nelle *Note* le proprie fonti bibliografiche, dividendole per tema, per cui si rimanda alla consultazione diretta di quelle pagine per una ricerca dettagliata, e si ricorderanno qui solo quegli studiosi che il critico dice imprescindibili alla sua indagine: A. Liede, *Dichtung als Spiel* (1963), G. Gerber, *Die Sprache als Kunst* (1885) e K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance* (1886)<sup>11</sup>. Per quanto riguarda la tradizione successiva a *La parola dipinta* invece, non esistendo una simile trattazione, sistematica, delle figure che sia posteriore a quella di Pozzi, si dovrebbe procedere a un

10 Cfr. GIORGIO PETROCCHI, [recensione a] Giovanni Pozzi, *La parola dipinta* (Milano, Adelphi, 1981), «Critica Letteraria», X (1982), n. 1, pp. 200-202. Accanto a questa di Petrocchi e a quella di Settis si ricorda quella di CHIARA DINI, [recensione a] Giovanni Pozzi, *La parola dipinta* (Milano, Adelphi, 1981), «Studi e problemi di critica testuale», 1983, n. 26, pp. 232-235.

11 Cfr. ALFRED LIEDE, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin, De Gruyter, 1963, indicato quale monografia di riferimento anche nel successivo GIOVANNI POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, poi GUSTAV GERBER, *Die Sprache als Kunst*, Berlin, Gaertner, 1885 e infine KARL BORINSKI, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland*, Berlin, Weidmann, 1886.

confronto bibliografico di volta in volta relativo ai singoli generi letterari per poter trovare studi critici successivi.

Va da sé che la propensione allo studio della letteratura barocca, *continuum* dell'operazione critica e filologica del maestro<sup>12</sup>, è testimoniata pure all'interno della monografia *La parola dipinta* cui, in virtù di ciò, si faranno nel tempo corrispondere altri lavori del Pozzi, quali il *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, i suoi studi sul Marino e l'edizione critica dell'*Adone*, dell'*Hypnerotomachia Poliphili* del Colonna e delle *Castigationes Pliniana*e del Barbaro<sup>13</sup>. È proprio

12 Vorrei ricordare, a questo proposito, alcuni dei numerosi contributi editi in onore di Giovanni Pozzi in occasione della sua scomparsa, e in particolare quelli di OTTAVIO BESOMI, *Il senso e la forza di un magistero che non scompare*, «Corriere del Ticino», 21 luglio 2002, p. 3, DANTE ISELLA, *Pozzi: un francescano tra i classici*, «Corriere della sera», 21 luglio 2002, p. 29 RAFFAELE MANICA, *La lingua tra la rosa e il cielo*, «Il manifesto», 23 luglio 2002 p. 13, SILVIA GIACOMONI, *È morto Giovanni Pozzi, il grande italianista*, «la Repubblica», 21 luglio 2002, p. 36 e CESARE SEGRE, *Giovanni Pozzi*, «Studi di filologia italiana», LX (2002), pp. 263-264.

13 In particolare, su Pozzi seicentista, si veda il contributo di EZIO RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento*, in *Metodi e problemi della ricerca filologica e letteraria di Giovanni Pozzi. Atti del Seminario di Studi (Lugano, 10-11 ottobre 2003)*, a cura di FERNANDO LEPORI e LUCIANA PEDROIA, ancora in corso di stampa presso Sismel, e cui ho avuto accesso grazie alla disponibilità del prof. Giovanni Baffetti. Sulla produzione del Pozzi invece, solo accennata prima, si vedano, nell'ordine ricordato ma senza pretese di esaustività, su p. Orchi: GIOVANNI POZZI, *Cultura impresistica del p. Emmanuele Orchi da Como*, «Paragone», II (1951), n. 20, pp. 44-53; ID., *Note prelusive allo stile del «Cannocchiale aristotelico»*, «Paragone» IV (1953), n. 46, pp. 25-39 e ID., *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Roma, Bibliotheca Seraphico Capuccina, 1954. Cfr. poi su Marino: *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di GIOVANNI POZZI, Torino, Einaudi, 1960; ID., *Metamorfosi di Adone*, «Strumenti Critici» V, (1971), n. 16, pp. 334-356, ID., *Ludicra Mariniana*, «Studi e problemi di critica testuale», (1973), n. 6, pp. 132-162 e GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, a cura di GIOVANNI POZZI, Milano, Mondadori, 1976. Su Colonna: MARIA TERESA CASELLA, GIOVANNI POZZI, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Padova, Antenore, 1959; GIOVANNI POZZI, LUCIA A. CIAPPONI, *La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta*, «Lettere Italiane» XIV (1962), n. 2, pp. 151-169 e FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. critica e commento a cura di GIOVANNI POZZI e LUCIA A. CIAPPONI, Padova, Antenore, 1964. Si veda infine:

con l'amore per la spazialità e per l'organizzazione del testo studiate e ristudiate nella geografia letteraria dell'*Adone* che si spiega anche l'attitudine a confrontarsi con la civiltà figurativa del Seicento, con l'emblematica. In questa prospettiva nascono i ragionamenti sul rapporto intercorrente tra parola e immagine, così come sottolinea anche Ezio Raimondi: «Da qui prende l'avvio il percorso che conduce poi a *Poesia per gioco* e alla *Parola dipinta* [...] Dalla retorica manieristica Pozzi perveniva necessariamente a un aspetto che Curtius aveva appena sfiorato, quando aveva parlato di mistica dell'alfabeto: l'idea di un linguaggio unitario, edenico, dove la parola non è solo suono ma anche immagine e luce»<sup>14</sup>. Infatti è piuttosto a questo breve contributo che *La parola dipinta* si avvicina, ovvero a quell'approfondimento prima non cercato sulle figure espressamente artificiose - come l'eco, il rebus, lo schema additivo, la paronomasia e la *rapportatio* - che aveva per titolo *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*<sup>15</sup>, e che lasciava spazio al suono della parola, seppure fosse solo un "prontuario", un dizionario, pratico e maneggevole. Quelle stesse forme sclerotizzate saranno utili, in un contributo successivo, alla formulazione di un pensiero "in negativo" legato alla retorica poetica, simbolo evidente di una vacuità, di una mancanza<sup>16</sup>.

Nelle antologie letterarie e nelle antologie della critica Giovanni Pozzi è citato in veste di filologo, acuto interprete della tradizione medievale, e in particolare in quanto riscopritore dell'oratoria e della retorica sacra e

---

HERMOLAI BARBARI, *Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam*, edidit GIOVANNI POZZI, Padova, Antenore, 1973-1979.

14 Cfr. E. RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento*, cit.

15 Cfr. GIOVANNI POZZI, *Poesia per gioco*, cit.

16 Il riferimento, sempre in E. RAIMONDI, *Gli studi sul Seicento*, cit., è a GIOVANNI POZZI, *Artifici espressivistici e metrici nella poesia tra Cinque e Seicento*, in *Convegno sul tema L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana, Roma, 16-18 gennaio 1984*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1985 (poi ripubblicato con il titolo *Anamorfose poetiche nelle maniere di Cinque-Seicento*, in GIOVANNI POZZI, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 191-204).

del figurativismo tra Cinque e Siculo, come anche ri-valorizzatore di una produzione letteraria religiosa e mistica femminile italiana che deve in gran parte a lui una legittimazione propriamente "letteraria". Egli è comunque annoverato tra coloro che, e con lui Ezio Raimondi, Remo Ceserani, Guido Guglielmi, Marziano Guglielminetti e Dante Isella usavano contaminare strutturalismo linguistico, linguaggio artistico e scienze umane. Paragoni differenti esigono invece le sue scoperte sul "testo come immagine". Al di là, quindi, del filone già più volte ricordato della critica artistico-letteraria, lo stretto rapporto invece tra testo e immagine in reciproca dipendenza e concepiti l'uno con l'altro, l'uno nell'altro, corrispondenti e aventi le medesime finalità, tipico e proprio dei soli carmina figurata de *La parola dipinta*, è tema senz'altro meno ricorrente, e riscontrabile nella trattatistica di alcuni specifici autori.

Sono da ricordare le miscellanee di studi dal titolo *Testo e immagine nell'alto Medioevo*<sup>17</sup>, atti di un Convegno CISAM dell'aprile del 1993, e *Alfabeto in sogno: dal carne figurato alla poesia completa*, pubblicazione retrospettiva contenente il catalogo - e gli scritti ad esso collegati - dell'omonima mostra tenutasi a Reggio Emilia nel 2002<sup>18</sup>. Entrambi i volumi raccolgono contributi di studiosi della materia iconico-letteraria, della quale alcuni già prima di Pozzi si erano occupati, nomi che il critico stesso citava nella sua bibliografia e che, a distanza rispettivamente di dodici e ventuno anni dall'edizione de *La parola dipinta*, reindagano il rapporto esistente, sia in arte che in letteratura, tra testo e immagine. Negli articoli ivi contenuti si parla piuttosto diffusamente di situazioni iconografiche che assorbono, al loro interno, il testo scritto, rifacendosi così, se vogliamo, al *Leitmotiv* del 'visibile parlare'; eppure, accanto a questi, si scoprono i contributi di

17 Cfr. *Testo e immagine nell'alto Medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 15-21 aprile 1993*, Spoleto, presso la sede del Centro, 1994.

18 Cfr. *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia completa*, a cura di CLAUDIO PARMIGGIANI, Milano, Mazzotta, 2002.

G. Polara e L. Caruso, che spiccavano già nella *Nota bibliografica* di Pozzi quali esperti di poesia alessandrina<sup>19</sup> e che qui ritornano: il primo, con *Parole ed immagini nei carmi figurati di età Carolina*, nella prima raccolta e poi, sulla stessa linea storica, *La poesia figurata tardoantica e medievale*, nella seconda miscellanea<sup>20</sup>. Caruso invece riappare con un contributo dal titolo "Ebbrezza trionfale" nel futurismo, negli atti della Mostra iconografica, e che già esisteva ne *La parola dipinta* quale riferimento critico per i futuristi<sup>21</sup>, accanto a un intervento curato da Guido Guglielmi, dal titolo *Mallarmé, Marinetti, Apollinaire. Un'estetica tipografica*<sup>22</sup>. Gli autori di riferimento persistono nel tempo, si continuano a citare autorità come Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*<sup>23</sup> e Albert Cook, *Figured Poetry*<sup>24</sup>; a questi però si aggiungono i posteriori studi di Ulrich Ernst, autore di una imponente monografia sopra il *carmen figuratum* e le sue evoluzioni dalle origini al Medioevo, con un limite geografico europeo che però si spinge, *in extremis*, fino a comprendere esempi della letteratura cinese, giapponese, indiana,

19 Cfr., già nella bibliografia di Pozzi, *Iuvenilia Loeti. Raccolta di poeti latini medievali*, a cura di LUCIANO CARUSO e GIOVANNI POLARA, Roma, Lerici, 1969; come anche LUCIANO CARUSO, *La poesia figurata nell'alto Medioevo (poetica e storia delle idee)*, «Società nazionale di scienze, lettere e arti in Napoli. Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche» 82 (1971), pp. 315-376.

20 Cfr. GIOVANNI POLARA, *Parole ed immagini nei carmi figurati di età Carolina*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, cit., pp. 245-273 e ID., *La poesia figurata tardoantica e medievale*, in *Alfabeto in sogno*, cit., pp. 67-78.

21 Cfr. LUCIANO CARUSO, "Ebbrezza trionfale" nel futurismo, in *Alfabeto in sogno*, cit., pp. 299-316, mentre era già, in Pozzi, *Tavole parolibere futuriste (1912-1944). Antologia*, a cura di LUCIANO CARUSO e STELIO M. MARTINI, Napoli, Liguori, 1974, e compariva anche quale curatore di edizioni nate in occasione di altre mostre dedicate ai futuristi.

22 Cfr. GUIDO GUGLIELMI, *Mallarmé, Marinetti, Apollinaire. Un'estetica tipografica*, in *Alfabeto in sogno*, cit., pp. 257-274.

23 Cfr. PAUL ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, Edition du Seuil, 1975.

24 Cfr. ALBERT COOK, *Figured poetry*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 42 (1979), pp. 1-15.

bizantina, islamica e giudaica<sup>25</sup>. Ernst è citato da Polara quale organizzatore, nel 1987, di un Convegno internazionale tenutosi a Wolfenbüttel, ove si trattano testimonianze temporalmente e geograficamente universali di questo particolare genere iconografico. Ernst inserisce in bibliografia i già citati studi di Polara ovviamente anche *La parola dipinta* di Pozzi e, assieme allo stesso Pozzi, B. Bischoff. Polara insiste, laddove ripercorre la storia dei *carmina figurata* e della loro ricezione, sull'importanza degli studi eseguiti da Giovanni Pozzi sopra la poesia tra Cinque e Seicento, e asserisce che probabilmente, l'interesse continuato dei critici relativo a questa forma poetica è forse in parte dovuto alla pratica lirica contemporanea, che si spinge in direzione della figuratività; da non dimenticare inoltre il fatto che lo studioso inserisce questi particolari ragionamenti all'interno di una miscellanea che documenta l'interesse davvero attuale per questo genere letterario. Lo stesso Claudio Parmiggiani, curatore della Mostra del 2002 come anche del catalogo, esaltava in *Introduzione* l'importanza e il fascino di questa poesia "per gli occhi", parlava del sogno che ogni autore confessa essere il proprio, in queste composizioni, e che consiste nel desiderio di sfuggire ai limiti della parola passando attraverso le sue proprietà grafiche e, se non in forma di dedica, almeno in forma di ringraziamento - e forse anche di ispirazione - nomina Giovanni Pozzi, con cui ha poco collaborato - dice - ma cui deve molto per i consigli sull'allestimento.

L'importanza di queste due raccolte sta, si presuppone, nel tentativo di sistematizzazione cronologica di un genere, esaminato nelle sue evoluzioni secolo per secolo, e nella trattazione attualizzata del tema, come dimostrano i contributi di Guglielmi e Caruso citati precedentemente, così come anche quello di Alessandro Serra, *La poesia figurata in età moderna*<sup>26</sup> e che

---

25 ULRICH ERNST, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1991.

26 Cfr. ALESSANDRO SERRA, *La poesia figurata in età moderna: i nodi di una storia*, in *Alfabeto in sogno*, cit., pp. 87-100.

se rischia, in alcuni casi, di risolversi in rielaborazione filosofica, al confine tra metalinguismo e spiritualità<sup>27</sup>, continua a ripresentarsi come campo di indagine e di interpretazione attuale, al di là dei confini della letteratura; non sarebbe possibile, altrimenti, leggere in un numero del 2007 della rivista «Linea grafica» un articolo come quello di Pier Pietro Brunelli sul rapporto tra parola e immagine dal titolo *Testi pittografici*<sup>28</sup> e nemmeno sarebbe forse concepibile l'esperienza di una rivista dal nome «Word & Image. A Journal of verbal/visual enquiry» fruibili, questa come quella sopracitata, direttamente *online*. Eppure, forse, l'eredità più autentica de *La parola dipinta* rimane una apertura e una disponibilità al ragionamento sopra la parola e alle sue molteplici funzioni, così come, d'altra parte, sui suoi inevitabili limiti. Pozzi stesso, alla fine, evidenziava l'esistenza di un rapporto non tanto tra parola e immagine, quanto piuttosto tra autore e parola, incapaci entrambi, di creare il primo e di contenere la seconda il senso assoluto della creazione divina. Il poeta figurale, così come il mistico, competono tra di loro, ma entrambi falliscono: il mistico si abbandona all'impotenza, il poeta iconico continua a sperimentare, tentando di varcare i limiti del pittore e del «poeta puro», creando una realtà che è sì insieme verbo e immagine<sup>29</sup>, ma che continua ad essere solamente espressione di un'impossibilità.

27 Cfr. i contributi di GIULIO BUSI, *Lettere della creazione. Visi e concezioni asemantiche dell'alfabeto nel giudaismo*; MARIO DIACONO, *Il linguaggio della magia, la magia del linguaggio* e JOHN BOWLT, NICOLETTA MISLER, *Verbi migratori: le nostre parole prendono il volo*, in *Alfabeto in sogno*, cit., rispettivamente alle pp. 227-234, 151-166 e 343-360.

28 Cfr. PIER PIETRO BRUNELLI, *Testi pittografici*, «Linea grafica», 2007, nn. 371-372, pp. 80-85.

29 Cfr. G. POZZI, *La parola dipinta*, cit., pp. 345-346.



⊕

*Annarita Zazzaroni*

**Permanenza di un tema dantesco:  
*Magnanimitade* di Fiorenzo Forti**

Uno dei maggiori meriti di *Magnanimitade* di Fiorenzo Forti<sup>1</sup> è stato quello di aver portato all'attenzione dei lettori e degli studiosi della *Commedia* il tema della magnanimità, aspetto fortemente sentito da Dante sulla scorta della lettura dell'*Etica nicomachea* di Aristotele con il commento di s. Tommaso d'Aquino. Assieme alle riflessioni sulla magnanimità e sul suo significato per Dante, Forti ha dimostrato la validità e l'efficacia di un metodo di analisi basato su una lettura tematica, prassi che ha rivelato appieno il suo valore grazie a Curtius e Auerbach, e non ha mai abbandonato il proposito di privilegiare la lettera del testo, cercando di non cedere a interpretazioni allegoriche, talvolta vischiose, che spesso sia rischiano di condurre lontani dai veri significati e dalle intenzioni del poeta, sia rendono il testo simile a un fitto labirinto di simboli, di segni da decifrare e da cui «sollevare il velame». Forti lo sottolinea molto chiaramente e senza remore nell'epigrafe al suo *Magnanimitade*, in cui riporta i vv. 1065 – 1069 della *Poetria nova* di Gaufredus de Vinosalvo:

Quae clausum reserent animum sunt verba reperta  
ut quaedam claves animi: qui vult aperire  
rem clausam, nolit verbis inducete nubem;  
si tamen induxit, facta est iniuria, verbis:  
fecit enim de clave seram.

*Magnanimitade*, pur essendo composto da contributi usciti a stampa tra il 1961 e il 1973, presenta una forte coerenza, resa appunto

---

1 FIORENZO FORTI, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Bologna, Pàtron, 1977 (rist. con premessa di EMILIO PASQUINI: Roma, Carocci, 2006).

possibile dalla compatta unità tematica e metodologica. La magnanimità, aristotelica prima e tomistica poi, che percorre e permea la *Commedia*, è declinata da Forti secondo diversi aspetti; il saggio si apre con *Il limbo e i megalopsicoi della Nicomachea*, studio noto e ormai imprescindibile per la critica dantesca, in cui Forti approfondisce e spiega l'essenza degli «spiriti magni» del castello del Limbo, nel canto IV dell'*Inferno*. La stessa grandezza d'animo, che si spinge alla ricerca della verità e della sapienza, accomuna le anime del Cielo del Sole (canto X del *Paradiso*), descritte da Forti nel secondo capitolo, dedicato alle *Atene celestiali. I magnanimi del sapere*. Seguono l'interpretazione del "dramma sacro" che si svolge nella valletta dei principi (canto VIII del *Purgatorio*) e la "magnanimità verbale", ossia il riconoscimento dei sistemi metaforici danteschi come non desunti da una topica comune e trita, ma bensì sollecitati dalla forza della *transumptio*, rilevata nei dettatori bolognesi, come Bene o Boncompagno, e unita in Dante a un forte realismo verbale; per concludere, i due studi dedicati l'uno al contro canto della grandezza del magnanimo, cioè a Filippo Argenti dell'VIII dell'*Inferno*, emblema per Forti della *praesumptio*, esempio di «magnate non magnanimo» (per riprendere il titolo del capitolo in questione), l'altro alla magnanimità che diviene *curiositas* e «folle volo» nell'ultimo capitolo "*Curiositas*" o "*fol hardement*"?, incentrato sulla figura di Ulisse. Da questa rapidissima carrellata è possibile cogliere la coerenza dello studio di Forti, che ha compreso per primo l'importanza della categoria morale della *megalopsychia* all'interno della *Commedia* ed è stato in grado di farla interagire con i personaggi del poema, con la figura stessa di Dante e con il linguaggio da lui usato. Ciò ha fatto sì che *Magnanimitade* si conquistasse da subito un posto di rilievo tra gli studiosi; non a caso è citata tra i contributi degni di maggiore interesse nell'*Appendice all'Enciclopedia Dantesca*.

*Magnanimitade* deve la sua fama soprattutto al primo capitolo, il saggio sugli «spiriti magni»; è in esso che per la prima volta Forti si misura con il tema in questione, ripercorrendo il valore morale di cui la

*megalopsychia* era rivestita nel mondo greco classico e in quello cristiano medievale e collegando questa al premio che le spetta: l'«onore», che diviene quasi una parola chiave del canto IV dell'*Inferno*. Quest'analisi filosofica e linguistica, oltre a spiegare una categoria, diventa essenziale e indispensabile per comprendere appieno le figure di Farinata degli Uberti e di Ulisse e per intendere il significativo contrasto tra la pusillanimità e la viltà delle anime del vestibolo del Limbo (*Inferno*, III) e la nobiltà degli spiriti dei grandi della storia e del pensiero, a cui è accordato il privilegio di vivere in un «nobile castello», rischiarato dalla luce «anfibologica» del «foco ch'emisferio di tenebre vincia» (*Inferno*, IV, vv. 68–69). L'espressione, infatti, può essere letta intendendo il «che» come soggetto: in questo caso, il castello degli «spiriti magni» si presenta avvolto in una luce che vince le tenebre; il relativo, però, può essere interpretato anche come un complemento oggetto e indicare così un luogo circondato (dal latino *vincire*) dalle tenebre. Su tale ambiguità di lettura si gioca il confronto tra una visione umanistica e una più vicina all'ortodossia cristiana. Queste intuizioni del primo capitolo di *Magnanimitade* rappresentano le conquiste critiche di Forti di cui maggiormente risentono i più recenti e qualificati commenti alla *Commedia*; infatti, sarebbe impossibile oggi leggere il canto IV dell'*Inferno* senza pensare all'*Etica nicomachea* e al concetto di *megalopsychia* evidenziato da Forti. Così, *Magnanimitade* si trova citato nei commenti di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio (Milano, Garzanti, 1982), di Umberto Bosco e Giovanni Reggio (Firenze, Le Monnier, 1988), di Anna Maria Chiavacci Leonardi (Milano, Mondadori, 1991) e nella recente lettura dell'*Inferno* curata da Giorgio Inglese (Roma, Carocci, 2007). Su tutti ricordo, a titolo di esempio, la nota di Anna Maria Chiavacci Leonardi al termine «onranza», v. 74 del canto IV dell'*Inferno*, in cui viene spiegato il rapporto tra la magnanimità e l'onore alla luce del pensiero di Aristotele; a questo proposito viene citata per due volte *Magnanimitade* di Fiorenzo Forti, il quale - sottolinea la Chiavacci -

aveva «acutamente rilevato»<sup>2</sup> la frequente ricorrenza del termine *honor* anche nel commento di s. Tommaso d'Aquino all'*Etica nicomachea*.

Lo studio di Forti «su un tema dantesco» coerente e convincente com'è quello della *magnanimitas* comincia a far sentire la sua vitalità fin dal 1974, quando cioè *Magnanimitade* non era ancora nato come volume unitario, ma erano già circolati e conosciuti tra i dantisti gli scritti che poi andranno a comporlo. Infatti, proprio nel 1974, Umberto Bosco pubblica *Il tema della magnanimità nella «Commedia»*<sup>3</sup> in cui si propone di seguire «un motivo fondamentale del pensiero e della poesia di Dante, quello della magnanimità»<sup>4</sup>. Bosco riprende il tema caro a Forti, facendo suo il contrasto tra gli ignavi del canto III dell'*Inferno* e i grandi d'animo del canto IV. Ricordando che questi ultimi sono i *megalopsychoi* di Aristotele, cui spetta l'onore come naturale riconoscimento, il critico cita espressamente Forti («il particolare ci guida, con Fiorenzo Forti alla definizione della loro natura»<sup>5</sup>), mettendosi in modo sempre più esplicito sulla scia di quest'ultimo. Bosco sviluppa poi il tema secondo la chiave della paternità: il confronto tra il magnanimo Farinata, che si ribella alla sorte di esiliati toccata per causa sua ai figli e ai nipoti, e Dante stesso, coerente con la sua intenzione di non rientrare a Firenze come un pentito anche a costo di condannare per sempre se stesso e i suoi figli all'esilio, dimostra quanto il poeta si sentisse vicino a tale condizione superiore e imperturbabile dell'animo, a cui anche la famiglia spesso andava sacrificata. E, in questo caso, il rinvio inevitabile è a Ulisse, che né l'affetto per il figlio, né la *pietas* verso il padre, né l'amore per la sposa riuscirono a trattenere; del resto, già Petrarca, nella *Familiare*

2 DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, vol. 1: *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, p. 117 n.

3 UMBERTO BOSCO, *Il tema della magnanimità nella «Commedia»*, «L'Alighieri», XV(1974), n. 2, pp. 3-13.

4 Ivi, p. 3.

5 Ivi, p. 7.

XXI, 15, aveva ben visto quanto Ulisse fosse una controfigura di Dante stesso<sup>6</sup>. Come conclude Bosco, per Dante la vera magnanimità è quella che riconosce i propri limiti, vestendosi anche dell'umiltà: è impersonata da Catone che, in quanto ministro del rito del giunco, si contrappone a Ulisse.

Altro testo di critica dantesca vicino allo spirito di *Magnanimitade* è *Dante magnanimo* di John Scott, che può essere paragonato al lavoro di Forti sia per la tematica, sia per la struttura, essendo anch'esso composto da contributi usciti a stampa tra il 1962 e il 1975. Scott, come già aveva fatto Forti, ripercorre i significati e le occorrenze che il termine 'magnanimo' ha assunto nel passaggio dal mondo greco a quello della scolastica, partendo dall'*Etica nicomachea*. Rispetto a Forti, Scott conferisce maggiore risalto al confronto tra Farinata e Capaneo, elemento già messo in luce anche dall'Ottimo; in questa contrapposizione si rivela l'antitesi tra la vera magnanimità d'animo e la superbia, che diventa rabbia vana e impotente, cioè quella stessa *praesumptio* che Forti aveva chiamato in causa per Filippo Argenti, nel capitolo IV di *Magnanimitade*. Immane anche in Scott la presenza del tema della magnanimità nell'analisi della figura di Ulisse, accomunata a quella di Forti dalla riflessione sull'uso del termine «follia», che viene a indicare un eccesso di magnanimità, una grandezza che non riesce più ad essere subordinata a nessuna legge, nemmeno a quella divina. Scott chiosa la "follia di Ulisse" come una mancanza di prudenza, virtù necessaria soprattutto a chi deve guidare gli altri<sup>7</sup>. Il nome di Forti è citato esplicitamente nell'ultimo capitolo, intitolato, come il volume stesso, *Dante magnanimo*; in esso Scott riprende da Forti lo spunto che abbiamo già visto essere l'elemento di *Magnanimitade* che più frequentemente è permeato nella critica dantesca: il contrasto tra la viltà del vestibolo

6 Per questo aspetto rimando a EMILIO PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 97-98.

7 JOHN SCOTT, *Dante magnanimo. Studi sulla Commedia*, Firenze, Olschki, 1977, p. 180.

dell'Inferno e la magnanimità del castello del Limbo. Non scordando la rielaborazione del tema operata da Bosco nel segno del parallelismo tra Farinata e Dante, Scott approda a Francesco d'Assisi, a una fermezza e a una grandezza d'animo talmente superiori da essere capaci di farsi umiltà e, quindi, santità<sup>8</sup>.

Il confronto tra magnanimità e prudenza che Scott aveva tratteggiato a proposito della figura di Ulisse diventa per Massimo Seriacopi un modo di leggere la *Commedia*, secondo quanto descritto nel suo *La dialettica Magnanimità/Prudenza in Dante*, le cui note bibliografiche presentano continuamente i nomi di Fiorenzo Forti e John Scott. Con la prudenza Seriacopi adotta quasi una formula correttiva della magnanimità, che, per non cedere agli eccessi di Ulisse, deve essere equilibrata dalla virtù cardinale. Oltre ai consueti contrasto viltà-magnanimità ed *excursus* linguistico e filosofico sulla categoria morale oggetto del tema, Seriacopi ricerca l'opposizione magnanimità-prudenza in tutte e tre le cantiche della *Commedia*, arrivando a esiti talvolta inaspettati; è questo, per esempio, il caso di Guido Guinizzelli, che Seriacopi vede passibile di incarnare le doti di magnanimità e prudenza in quanto grande poeta e umile uomo, capace di indicare in Arnaut Daniel qualcuno migliore di lui<sup>9</sup>. Il vertice dell'unione di queste due virtù si ha per Seriacopi in Beatrice e Dante, nella donna santificata e nel poeta investito di una missione profetica<sup>10</sup>.

Letto fecondo degli spunti di Forti è stato Emilio Pasquini, che ha elaborato e sviluppato diversi punti nodali di *Magnanimitade* nel suo volume dantesco del 2001, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, arrivando davvero a dare un compimento alle figure analizzate dal suo predecessore. Pasquini non si è avvalso esclusivamente delle intuizioni di

8 Ivi, p. 342 e sgg.

9 MASSIMO SERIACOPI, *La dialettica Magnanimità/Prudenza in Dante*, Reggello, FirenzeLibri, 2006, p. 340.

10 Ivi, pp. 467-469.

Forti ormai consolidate nella storia della critica, come l'annessione degli «spiriti magni» del Limbo alla categoria aristotelica della *megalopsychia*, ma ha riflettuto anche sul valore di altri aspetti dell'opera di Forti, prima fra tutti l'osservazione incentrata sul mito delle "Atene celestiali" entro la concezione e l'opera dantesca. Nel volume degli atti della Giornata di studi che il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna<sup>11</sup> ha dedicato a Fiorenzo Forti nel venticinquesimo della sua morte, Emilio Pasquini, ricordando il suo maestro, ha chiaramente delineato l'importante ruolo che *Magnanimitade* ha assunto per i propri studi danteschi:<sup>12</sup>

ricordo nitidamente come a Firenze, nel 1961, [...] io leggessi lo splendido esordio del Forti dantista, appena uscito nel "Giornale storico della letteratura italiana", *Il limbo dantesco e i megalopsichoi dell'Etica nicomachea*. Non riesco a dimenticare l'impressione che mi fece quel saggio, ancora oggi vivo e insuperato, mentre mi rendo conto del fatto che all'ombra di quel metodo e di quello stile [...] nascevano le mie prime prove dantesche.

Nella magnanimità che unisce nel Cielo del Sole sapienti che in vita erano stati rivali tra loro, come s. Tommaso e Sigieri di Brabante o Bonaventura da Bagnoregio e Gioacchino da Fiore, Forti vede il compimento del mito delle "Atene celestiali", già elaborato da Dante nel libro III del *Convivio*. Secondo Dante, in questa utopica cittadella della sapienza si troverà unito e affratellato chiunque ha concorso alla ricerca della verità e saranno così placate tutte le dispute ideologiche. Queste condizioni superiori di unità e di armonia sono possibili, secondo Forti, perché gli abitanti delle "Atene celestiali", gli spiriti magni del Limbo e i sapienti del Cielo del Sole, hanno

11 La Giornata di studio si è svolta il 19 dicembre 2005.

12 EMILIO PASQUINI, *Il Dante di Fiorenzo Forti*, in *Un maestro magnanimo. L'opera critica di Fiorenzo Forti*, a cura di ALFREDO COTTIGNOLI e GINO RUOZZI, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 23.

come comune denominatore la magnanimità. Quest'intuizione dantesca di una tolleranza perfetta in nome di un sapere che non conosce divergenze intellettualistiche né spazio-temporali, sulla scorta della lettura datane da Forti, è ripresa da Pasquini, che vede nel mito delle "Atene celestiali" uno dei messaggi più vivi e attuali che Dante può trasmettere a un lettore contemporaneo, in tempi non sempre facili per una integrazione tra le culture. Pasquini, inoltre, legge la comunione tra le anime del Cielo del Sole come un «inveramento» del passo del *Convivio* dedicato alle "Atene celestiali" entro il percorso critico tracciato in *Dante e le figure del vero*, secondo il quale il *Paradiso* rappresenta lo sviluppo e il compimento delle figure principali apparse nelle precedenti opere di Dante e nelle prime due cantiche. Alla lettura di Forti sulle "Atene celestiali", Pasquini aggiunge l'intuizione che dietro Sigieri di Brabante si possa cogliere un *alter ego* di Guido Cavalcanti, l'«assente più presente» della *Commedia*<sup>13</sup>. Come Sigieri, infatti, Guido ha rivolto la sua intelligenza lontano dall'ortodossia; tuttavia Dante riconosce la sua grandezza e pare inscenare una sorta di riconciliazione con l'amico proprio mentre descrive la perfetta unione celeste tra Sigieri e s. Tommaso; e ancora, ai vv. 91-96 del canto XXVII del *Paradiso*, dove la bellezza paradisiaca di Beatrice viene tratteggiata secondo le modalità di un *plazer* di gusto cavalcantiano<sup>14</sup>. L'immagine delle "Atene celestiali" torna anche nel titolo del capitolo IV di *Dante e le figure del vero*, *Le favole antiche e la biblioteca di Dante: il mito delle «Atene celestiali»*, in cui si trova espresso come le letture entrate nella profondità del pensiero e dell'opera dantesca possano simbolicamente rappresentare una sorta di grande città della cultura, in cui scrittori pagani e cristiani, classici e teologi convivono in una suprema concordia.

Altra pianta cresciuta dal seme di *Magnanimitade* entro le pagine di *Dante e le figure del vero* è da riscontrarsi nello studio sui campi metaforici

13 E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero*, cit., pp. 247, 269-272.

14 Ivi, pp. 67-68.

della *Commedia*; studio con cui Pasquini ritorna alle riflessioni che Forti aveva dedicato alla *transumptio*. Alle *transumptiones*, i sistemi metaforici della retorica medievale, Pasquini si riallaccia per analizzare le metafore della *Commedia* secondo un procedimento figurale, che si muove via via dalle approssimazioni ai complimenti<sup>15</sup>.

È dunque interessante notare come la permanenza di Forti entro *Dante e le figure del vero* sia da identificarsi soprattutto nello sviluppo e nel compimento di alcuni aspetti di *Magnanimitate* meno sedimentati nella critica e nei commenti alla *Commedia* (le “Atene celestiali” del Cielo del Sole e la *transumptio*). A questi si affianca l’immane presenza del tema della magnanimità nel poema dantesco, tema che, come si è visto, Forti ha avuto il merito di sottolineare e di portare all’attenzione di critici e lettori. Nella dialettica tra *Magnanimitate* e *Dante e le figure del vero* si può scorgere quasi un percorso che procede dalle ‘figure’ ai ‘complimenti’; lo stesso percorso che Pasquini, nelle sue pagine, ha evidenziato entro l’opera di Dante, di cui il *Paradiso* costituisce l’approdo ultimo. Questo, del resto, è il vero compito di un testo critico che possa dirsi ancora vivo e vitale: poter fungere da base a studi che proseguano dialetticamente la scia da esso tracciata.

Il tema proposto da Forti si impone non solo negli studi danteschi, ma anche nell’interpretazione di testi di altri periodi storici, come ha osservato Gian Mario Anselmi a proposito dell’umanesimo<sup>16</sup>, epoca in cui la magnanimità, la grandezza per il bene dello Stato e l’equilibrio erano valori sentiti e ampiamente presenti soprattutto nella narrazione storiografica. Sempre Anselmi ha notato quanto il rapporto tra *magnanimitas* e *curiositas* indagato da Forti sia fondamentale nel pensiero umanistico e scientifico e come questo conduca, in epoca recente, alle pagine del *Sogno dell’umanesimo* di Francisco Rico.

15 Ivi, pp. 179-217 (cap. VII, *Il dominio metaforico*).

16 GIAN MARIO ANSELMI, *Magnanimitate e magnanimità*, in *Un maestro magnanimo*, cit., pp. 35-38.

Il volume di atti, già ricordato, *Un maestro magnanimo. L'opera critica di Fiorenzo Forti* e la ristampa anastatica di *Magnanimitade* (con la *Premessa* di Emilio Pasquini) sono due ulteriori tasselli a riprova di come Forti sia ancora un critico su cui riflettere e con cui confrontarsi. E se la critica, dantesca soprattutto, ha compreso il valore degli studi di Forti, la scuola continua a tenere piuttosto chiuse le sue porte a *Magnanimitade*, la cui visibilità nelle antologie scolastiche è pressoché nulla, a vantaggio dei contributi di Bosco, Contini o Auerbach. Pertanto, la comparsa di Forti nella scuola si deve quasi unicamente alla sua presenza nei maggiori commenti alla *Commedia*, già citati all'inizio di questo nostro percorso. Il cammino di *Magnanimitade*, quindi, lungi dall'essere concluso, può essere ancora foriero di sorprese; *Magnanimitade* pare così essere come i magnanimi di cui tratta: a loro, come allo studio di Forti, il silenzio e la dimenticanza non sono permessi.

***Al servizio della critica: teatro e cinema***



*Noemi Billi*

## **Cesare Garboli tra i critici teatrali del Novecento: il servizio e la militanza**

In occasione di un colloquio sulla critica nel Novecento è sembrato opportuno inserire nel dibattito elementi di critica teatrale come genere giornalistico di servizio e militante, le cui permanenze, connotate dagli stili della scrittura letteraria, sono state attraversate da dinamiche e ri-orientamenti radicali. Non è tanto la sua dimensione laboratoriale a fondare lo specifico della critica degli spettacoli ma il suo essere, come sostiene Ferdinando Taviani, «paradossale ribaltamento del canonico lavoro critico: è “critica” costretta per sua natura a farsi testimonianza, dato che presto svanisce l’opera di riferimento»<sup>1</sup>. Lo «spettatore critico»<sup>2</sup> lavora sulla memoria e questo sostanzia la sua natura differita: è un atto che deve far tesoro di ciò che ha guardato per poterne successivamente scrivere, per poter tradurre l’evento osservato in un racconto ermeneutico, valutativo, che prenda posizione. Il differimento come chiave di lettura non riguarda unicamente la riflessione scaturita dallo sguardo del critico, ma anche la trasmissione e la conservazione nel tempo di quell’evento: una proiezione, una fuga in avanti tanto più preziosa quanto più non supportata da altri tipi di fonti, iconiche, audiovisive, filmiche, informatiche.

Il critico, è noto, “setaccia”, disgiunge alcuni elementi privilegiandoli rispetto ad altri sui quali si dimostra reticente, sceglie su che cosa puntare l’attenzione per esporla al giudizio<sup>3</sup>. La possibilità di trattenere la memoria

---

1 FERDINANDO TAVIANI, *Prefazione a CESARE GARBOLI, Un po’ prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, p. L.

2 Cfr. GERARDO GUERRIERI, *Lo spettatore critico*, Roma, Levi, 1987.

3 Più specificamente, secondo la definizione di Carlo Emilio Gadda, l’operazione del critico è simile a una testa d’ariete che squarcia le mura anguste della settorialità, facendo esplodere le concezioni edite e le convenzioni accreditate.

di ciò che è stato risulta sottoposta a elementi casuali, per quanto intuibili: l'occasione di esserci, le coordinate e le condizioni, anche impreviste, con cui si è sviluppato l'evento teatrale, la determinazione più o meno caparbia di lasciare traccia di quell'avvenimento, l'autorevolezza o meno della testimonianza, il percorso più o meno fortunato di questa voce presso i posteri<sup>4</sup>. Nell'educazione dello sguardo critico moderno e contemporaneo di fronte al teatro, si combinano pregiudizi, occasioni, committenze che nel Novecento tracciano prassi, stili, strutture, codici di un genere autonomo, i cui prodromi in Italia si affacciano con la fioritura di gazzette e giornali letterari durante il Settecento, su diretta influenza francese<sup>5</sup>.

4 Anche nell'Atene del V secolo a.C. il trionfo esigea, accanto al giudizio, l'azione inopinabile del fato: «I *kritái* erano dieci cittadini che [...] dovevano guardare le tragedie e, attraverso un complicato sistema di votazione, designare il vincitore degli agoni drammatici [...]. Le loro preferenze venivano inserite in un'urna. Da questa ne venivano estratte solo cinque» (in MASSIMO MARINO, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004, p. 18).

5 La diffusione nel Settecento di riviste letterarie consentì la nascita della critica teatrale che, in Italia, si affacciò nella prima metà del secolo successivo, prevalentemente in forma di cronaca: il teatro cominciò a emanciparsi dal ruolo ancillare di branca della letteratura proprio sulla stampa parigina, a partire dal quotidiano politico «Journal des débats» per il quale Julien-Louis Geoffroy inaugurò, a cavallo dell'Ottocento, una rubrica settimanale dedicata agli spettacoli teatrali, un vero e proprio genere giornalistico (il *feuilleton*), che univa per la prima volta la cronaca e la valutazione dello spettacolo. La critica francese sorgeva all'insegna di fecondi assunti teorici: vicina alle posizioni neoclassiche, spesso si distingueva dai *philosophes* e accettava sostanzialmente la *Drammaturgia di Amburgo* di Lessing. L'epoca del teatro borghese consolidò in Italia una produzione nazionale (da Paolo Giacometti, Vittorio Bersezio, Paolo Ferrari al cosiddetto teatro "verista" di Giovanni Verga, Giuseppe Giacosa, Giacinto Gallina), conservata nelle cronache a cui gli stessi drammaturghi, letterati e poeti, con appassionata dedizione, riservavano una parte della loro attività. Nel complesso però dilagava l'occasionalità, l'«improvvisazione, [il] mero impressionismo» (ENRICO ANNIBALE BUTTI, *La critica in Italia*, «Rivista teatrale italiana d'arte lirica e drammatica», I (1901), n. 8, pp. 346-347) e spesso l'incompetenza: le critiche drammatiche venivano compilate e fruite come "pettegolezze cerimoniose" (cfr. GIUSEPPE BARTOLUCCI, *Teatro-corpo, teatro-immagine*, Padova, Marsilio, 1970, part. p. 43) o come semplice notizia, «per sapere se "si è riso o si è pianto" [...] per regolarsi

Nei primi quarant'anni del Novecento militanza non significa ancora esclusività nel mestiere di critico: basti pensare ai drammaturghi Marco Praga e Renato Simoni, al filosofo Adriano Tilgher, agli intellettuali Antonio Gramsci e Piero Gobetti, a Silvio D'Amico, fondatore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, nonché animatore di un teatro in grado di misurarsi con le innovazioni della regia europea.

Le loro recensioni dagli inizi del secolo fino agli anni '40 s'improntano a una solida struttura compositiva, la cui sintomatologia mostra una prassi divenuta abituale: il centro del resoconto viene occupato dal testo drammatico e indugia generosamente sul riassunto e sull'indagine dell'opera, collocandola eventualmente nel contesto poetico dell'autore. La messinscena viene descritta e valutata in poche annotazioni, poste solitamente alla fine del pezzo. Il critico pronuncia la sua sentenza sulla prova degli attori usando come fendenti aggettivi fortemente caratterizzanti o volutamente evasivi. La conclusione è di solito dedicata all'osservazione del consenso che la rappresentazione ha riscosso nel pubblico.

La parola drammaturgica è la verità del teatro, ciò che permane identico, il parametro ultimo di giudizio: anche gli interpreti si lasciano

---

se comperare o no il biglietto». Una «critica ferroviaria», condotta da scribacchini municipali come attività serale (CESARE LEVI, *Una questione di critica*, «Rivista teatrale italiana d'arte lirica e drammatica», II (1902), n. 4, p. 160). Nel circuito letterario della prima metà del Novecento l'esigenza di una cultura teatrale più rigorosa e di una critica che assumesse un ruolo meno approssimativo portò nel 1901 alla nascita del primo periodico di studi teatrali del nostro paese, la «Rivista teatrale italiana d'arte lirica e drammatica», fondata a Napoli dal giornalista Gaspare Di Martino e trasferita a Firenze dal 1907 al 1915. I suoi redattori e collaboratori (tra cui Cesare Levi, Maria Ortiz, Roberto Bracco, il musicologo Andrea Della Corte) e, durante gli anni della prima guerra mondiale e in quelli immediatamente successivi, Renato Simoni, Silvio D'Amico, Adriano Tilgher, Antonio Gramsci, Piero Gobetti e Marco Praga, contribuirono ad affermare la necessità di un "teatro d'arte" in cui la prova d'attore fosse al servizio del testo dell'autore e in cui lo spettacolo riflettesse i paradossi e le prospettive sincroniche già veicolate dalle arti figurative e dalla letteratura (cfr. GIOVANNI ANTONUCCI, *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990).

permeare da questo assunto se Eleonora Duse, di fronte all'accusa di Sarah Bernhardt di non aver creato alcun personaggio, risponde con granitica sicurezza:

io sdegno di essere la virtuosa che fa pompa della sua abilità; sdegno di mettere il mio successo personale al di sopra dell'opera; perchè l'interprete di un'opera non dev'essere che un collaboratore attento, fedele, deve sforzarsi di trasmettere al pubblico la creazione del poeta senza deformarla<sup>6</sup>.

In verità, oltre il proposito di aderire alle intenzioni del drammaturgo, è il talento attoriale della Duse che impone all'attenzione degli spettatori ruoli come quello della protagonista in *Casa di Bambola* nel 1891, rifiuto nel silenzio solo due anni prima, con la Aliprandi Pieri, magari in nome di quella stessa aderenza: non è infatti il repertorio a differenziare le compagnie o a risvegliare la curiosità del pubblico, quanto piuttosto l'agonismo nell'interpretazione<sup>7</sup>. La visione del critico si orienta pertanto alla ricerca dell'adeguamento di ciò che accade sulla scena al testo: ma tra questi due poli la scrittura drammatica è nettamente privilegiata nel giudizio di valore sull'opera, poiché l'invenzione, la coerenza, lo stile di chi lo ha concepito rimangono fissate per sempre, al di là e oltre le possibili traduzioni materiali ed effimere<sup>8</sup>.

6 SILVIO D'AMICO, *Cronache del Teatro*, a cura di EUGENIO FERDINANDO PALMIERI e SANDRO D'AMICO, Bari, Laterza, 1963, vol. 1, pp. 372-373.

7 Cfr. *Sabatino Lopez critico di garbo. Cronache drammatiche ne «Il secolo XIX» (1897-1907)*, a cura di PAOLA DANIELA GIOVANELLI, Roma, Bulzoni, 2003, p. 245.

8 Nel 1908, in un saggio dal titolo *Illustratori, attori ed interpreti*, Pirandello aveva già sondato la complessità di questo rapporto, individuando l'elemento nevralgico nell'attore, la cui presenza, pur necessaria, fra testo e rappresentazione, pregiudica e contamina le immagini e i sentimenti dell'autore. L'attore traduce il testo nella realtà della scena, operando il passaggio tra due linguaggi differenti, allo stesso modo di un illustratore che si serve di un codice figurativo per significarne uno verbale. Per ricostruire dentro di sé il personaggio, l'attore dispone della sua fisicità, di emozioni e

Ripercorrendo le recensioni di Praga sulle colonne de l'«Illustrazione italiana», di Tilgher per «Il Tempo» e «Il Mondo», di Gramsci sull'«Avanti» di Torino, di Gobetti critico drammatico de «L'Ordine nuovo», dello stesso D'Amico su quattro quotidiani di Roma, è immancabile la sensazione di ascoltare le varianti, seppur sostanziali, di una stessa metodologia critica, in un dispiegarsi di limpidi stili personali mai del tutto eccentrici. Lo stile riflette una visione del mondo quando, per esempio, nella recensione a *Casa di Bambola* del 22 marzo 1917, Gramsci s'interroga sulla sordità, sulla mancata presa di coscienza del pubblico davanti alla decisione di Nora Helmar di abbandonare la casa, il marito, i figli per cercare in se stessa le radici della propria emancipazione morale:

Il costume della borghesia latina grossa e piccola si rivolta, non comprende un mondo così fatto. L'unica forma di liberazione femminile che è consentito comprendere al nostro costume, è quella della donna che diventa cocotte. La *pochade* è davvero l'unica azione drammatica femminile che il nostro costume comprenda; il raggiungimento della libertà fisiologica e sessuale. Non si esce fuori dal circolo morto dei nervi, dei muscoli e dell'epidermide sensibile [...]. Le cocottes potenziali non possono comprendere il dramma di Nora Helmar. Lo possono comprendere, perché lo vivono quotidianamente, le donne del proletariato, le donne che lavorano, quelle che producono qualcosa di più che non siano i pezzi d'umanità nuova e i brividi voluttuosi del piacere sessuale<sup>9</sup>.

Tesi politiche ed etiche epifaniche, che investono di note sardoniche

---

umori quotidiani, di strumenti tecnici e oggetti scenici che, per Pirandello, deturpano inevitabilmente l'essenza dell'arte concentrata nella scrittura (cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in ID., *Saggi*, a cura di MANLIO LO VECCHIO MUSTI, Milano, Mondadori, 1939).

9 ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1954, vol. 6, pp. 280-281. Una rara monografia sull'autore come intellettuale critico del teatro è quella di GUIDO DAVICO BONINO, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972.

le icone dei futuristi, i quali appariranno a Gramsci in carcere come «scolaretti, che sono scappati da un collegio di gesuiti, hanno fatto un po' di baccano nel bosco vicino e sono stati ricondotti sotto la ferula dalla guardia campestre»<sup>10</sup>.

Spirito intimamente politico, distinguibile per le intuizioni e il rigore riflessi nelle sue pagine, anche Piero Gobetti è attentissimo al destinatario della comunicazione teatrale poiché la critica teatrale è un mezzo di elevazione del gusto del pubblico, non un mestiere ma una missione, come scriveva in «Energie nove» nel 1918<sup>11</sup>. In una recensione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, pubblicato sull'«Ordine nuovo» in data 1 gennaio 1922, prospetta genealogie fra l'aspirazione di Dante a «una visione unitaria del mondo in Dio creatore» e quella di Pirandello che, «moderno, trascendentalista, coglie la divinità umana nel divino sforzo del nostro creare»<sup>12</sup>. I rapporti dialettici intrattenuti fra creatore, creature e pubblico non isolano mai un significato statico e sconcertano chiunque ambisca a riconoscere l'identità simbolica di un personaggio o a escludere l'imprevisto, poiché la chiave di lettura è «l'antinomia del creare», la discrasia fra la verità e la sua trasfigurazione artistica, la lotta e il tormento dell'autore con la sua creatura iniziale, materia seduttiva e refrattaria anche oltre «l'ultimo disperato sforzo sintetizzatore»<sup>13</sup>.

La parabola della scrittura critica sul teatro della prima metà del Novecento approda nell'opera di D'Amico, autore della fortunatissima *Storia del teatro drammatico*, la cui prima edizione risale al 1939-1940, e responsabile di quell'impresa monumentale che è l'*Enciclopedia dello spettacolo*. Pur conservando categorie crociane per le sue analisi dell'«opera

10 A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 173.

11 PIERO GOBETTI, *Scritti di critica teatrale*, a cura di GIORGIO GUAZZOTTI e CARLA GOBETTI, Torino, Einaudi, 1974, p. 100.

12 Ivi, p. 427.

13 *Ibid.*

di poesia», egli concepisce il critico non come un magistrato che debba stigmatizzare qualcosa che non lo riguarda, ma un artista che lotta per quello in cui crede. Una testimonianza di D'Amico denuncia le dispute e le battaglie che circondano l'autore di recensioni anche prima della pubblicazione:

Le scriviamo nel termine massimo di un'ora, appena terminato lo spettacolo, con l'acqua alla gola, alle prese col proto che ci strappa di mano le cartelle via via che le buttiamo giù, col redattore che impaginando il giornale ci telefona: «è arrivata una notizia importante; per farle posto bisogna togliere quindici righe al tuo pezzo»<sup>14</sup>.

In Italia, a differenza di Parigi, le repliche di uno spettacolo sono meno numerose e alimentano un sistema fondato sul nomadismo delle compagnie di giro che favorisce il costume di preparare un primo schema dell'articolo incentrato sul testo drammatico e sull'autore, per poi completarlo velocemente dopo lo spettacolo. Ancora una conferma dell'ipoteca sulla critica teatrale del testo scritto, l'unica attualità permanente riconosciuta, in cui il tempo diventa al più categoria storica funzionale ad agevolarne la comprensione e a preservarne intatto il significato, mentre lo spettacolo viene visto scorrere verso il silenzio, dopo aver lasciato all'oblio l'incarnazione, la recitazione e la rappresentazione della messinscena, attraversata dai sensi spazio-temporali della precarietà e percepita irrimediabilmente nella sua "inadeguatezza".

In ritardo rispetto alla scena europea, il teatro di regia in Italia si afferma negli anni '40<sup>15</sup>, ripartendo le responsabilità creative. Il regista

14 SILVIO D'AMICO, *Esame di coscienza del cronista di teatro detto critico drammatico*, in ID., *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie*, vol. 1: 1914-1921. *Gli anni della guerra e della crisi*, a cura di ALESSANDRO D'AMICO, Roma, Bulzoni, 1994, p. 9.

15 Cfr. CLAUDIO MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.

spodesta lo scrittore del testo drammatico e si presenta in qualità di autore scenico, facendo emergere un sottotesto o ponendosi “contro il testo”. La sua finalità è svelarne le dinamiche e restituirlo a una forma non incrostata da gabbie o stereotipi interpretativi sedimentati dalla tradizione. Lo schema della recensione tipico della prima metà del secolo non può che presentare, di fronte all’affermazione della regia, una rigidità incapace di esprimere le tensioni scatenate nell’opera viva dal demiurgo del palcoscenico. I critici sono chiamati a prendere partito: alcuni scelgono di affiancare i registi, ma non senza contraddizioni, lasciando trasparire spesso una nota di rimpianto per il teatro dell’attore e la centralità della parola scritta. Il lavoro del regista intacca proprio la presunta essenzialità del testo, piega l’opera facendola diventare qualcos’altro, indica il codice dello spettacolo: se il pubblico assiste alla duplicazione della durata, all’evenienza di due tempi compresenti e dialettici, quello dell’autore del testo e quello del regista, lo spettatore critico avverte che la sua scrittura, divenuta incompatibile con qualsiasi pretesa di imparzialità o di oggettività, ha il compito di decodificare con gli strumenti dell’ermeneutica visioni organiche del teatro che si fronteggiano sulla scena per consegnare al lettore una guida alla memoria<sup>16</sup>.

Con il teatro di regia non è più possibile preconfezionare nella recensione l’analisi del testo: è la rappresentazione infatti a rivelare il codice attraverso cui l’opera assume una reale fisionomia. Il tempo deve distendersi diacronicamente per consentire alla critica di esprimersi. Dagli anni ’60 acquistano maggiore importanza settimanali come «Il Mondo», «L’Espresso», «L’Europeo» e riviste specializzate come «Sipario». Anche i quotidiani, nelle cui redazioni la figura del critico compare ora

---

16 Sulla memoria del teatro come passato fantastico di forme artistiche che la regia ristabilisce e ridefinisce ovvero sul teatro di Copeau, Mejerhol’d, Brecht, cfr. GEORGES BANU, *Les mémoires du théâtre. Essai*, Arles, Actes Sud, 1987 (trad. it.: *Memorie del teatro. Saggio*, a cura di FRANCO VAZZOLER, Genova, Il melangolo, 2005).

(per diffondersi fino agli anni '80) in qualità di professionista “puro”, di collaboratore fisso, derogano all'urgenza, promuovendo l'uscita dell'articolo non più la mattina successiva alla prima, ma due giorni dopo. L'agio di riflettere una giornata diventa indispensabile nel momento in cui lo spettatore conosce il testo “per la prima volta” durante lo spettacolo. Il differimento del tempo della memoria, di fronte alla ricchezza significativa della rappresentazione, trasla lo sguardo su un piano esegetico, ridefinendo i contenuti di ciò che per D'Amico era stato possibile raggiungere nell'unità temporale di una giornata:

quando siederà al suo tavolo, e alla luce della lampada imprenderà a scaricare sul foglio bianco le sensazioni accumulate in sé durante lo spettacolo, tutt'a un tratto questo si distaccherà da lui, si mostrerà al suo spirito in una luce nuova: nella sua mente sorgeranno le idee, i raffronti, le definizioni brillanti, le osservazioni penetranti<sup>17</sup>.

La regia, dopo aver rivendicato il proprio potere creatore e aver intaccato l'eternità resistente del testo, entra dialetticamente in crisi a partire dagli anni '60 sotto la spinta del teatro d'avanguardia. Nonostante il monito autorevole di Roberto De Monticelli, critico della *Terza Pagina* del «Corriere della Sera», riveli la diffidenza nei confronti dei linguaggi che rinunciano alla parola in favore del gesto e dell'immagine, il suo appello alla performatività della parola appare anacronistico due volte, perché il pubblico si aggrega attorno a un'avanguardia che destituisce la «figura del regista demiurgo [e] che vede nel gesto iconoclasta o nella relazione sociale la base di un teatro che deve saper dire qualcosa di necessario»<sup>18</sup>. Il nuovo

17 S. D'AMICO, *Esame di coscienza del cronista di teatro detto critico drammatico*, cit., pp. 20-21.

18 M. MARINO, *Lo sguardo che racconta*, cit., p. 46.

teatro<sup>19</sup> degli anni '60 nasce dalla rottura delle forme del testo drammatico e dialoga con le altre arti alla ricerca di esperienze comunitarie, radicali e di movimento. Giuseppe Bartolucci, critico sensibile e lungimirante, spiega questa fase introducendo il concetto di «scrittura scenica»: il conflitto fra scrittura e scena viene superato sperimentando un teatro collettivo il cui senso risiede nel processo di creazione piuttosto che nel prodotto finito. La comunicazione autogestita, orizzontale diventa il carattere distintivo dei laboratori teatrali, che sorgono ovunque, nelle scuole, nei quartieri, nelle carceri, un mondo la cui dimensione *underground* fa apparire ancora più obsoleta e inefficace l'esperienza dei teatri stabili. Di conseguenza, il mestiere di critico teatrale si svincola da luoghi e strumenti consolidati per liberare nella scrittura il racconto di un viaggio personale: tra i viaggiatori teatrali troviamo intellettuali come Gerardo Guerrieri, Angelo Maria Ripellino e Cesare Garboli.

L'esordio professionale di Garboli agli inizi degli anni '50 in qualità di redattore<sup>20</sup> dell'allora nascente *Enciclopedia dello spettacolo* segna la tonalità della sua scrittura di critico e la vocazione di traduttore per il teatro, di un «attore senza gesti»<sup>21</sup>. L'interesse per la letteratura teatrale diventa preponderante negli anni '60 e lo conduce a intraprendere l'attività di

---

19 Nel documento programmatico firmato a Ivrea da attori, registi, critici, organizzatori, fra i quali Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo de Berardinis, Emanuele Luzzati, Franco Quadri, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, dal titolo *Per un convegno sul nuovo teatro*, il teatro viene concepito come ricerca continua, struttura aperta, sia sul piano del linguaggio sia su quello dei mezzi e degli strumenti scenici, intervento diretto nel corpo vivo della società, punto d'incontro della collettività, come pratica del lavoro di gruppo che elimini qualsiasi diaframma tra palcoscenico e platea, che profani il luogo teatrale attraverso l'immissione di materiali "degradati" di vita e di materiali culturali inerenti ad altre espressioni artistiche (cfr. FRANCO QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia. (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. 1, pp. 135-137).

20 Cfr. LAURA DESIDERI, *Bibliografia di Cesare Garboli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

21 CESARE GARBOLI, *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990.

critico teatrale per «Il Mondo», il «Corriere della Sera» e «l'Unità» tra il 1972 e il 1978, guidato dall'idiosincrasia nei confronti dei teatri divenuti luoghi in cui il pubblico, dopo aver assistito a un culto, si sente rassicurato e predisposto nuovamente alla gioia di vivere<sup>22</sup>. La cultura che Garboli ha in mente non alberga nelle redazioni o sulle scrivanie degli scrittori, ma rifluisce e converge nei sotterranei, dove la moltitudine, che si dibatte tra condizioni sociali miserevoli e oppressive, s'interroga, si stringe in una ribellione e grida il suo diniego a una logica politica che soffoca la vita. Il suo viaggio nel teatro degli anni '70 lo induce a vivere l'esperienza di un "servizio", dagli accenti hegeliani. Il critico-servo è uno scrittore che cerca il suo spazio fra i lettori, è l'attore che decide di osservare «iniettando nelle arterie originarie [del testo] umori e veleni di uomini d'oggi»<sup>23</sup> nonché brani della propria biografia. Il vissuto soggettivo, lungi dal divenire pretesto per parlare di sé, entra nella sfera dello spettacolo e svolge un servizio all'opera, che si rianima e viene gettata nel mondo vivo e materico delle persone. «L'«io» che guarda e che parla alterna descrizioni, opinioni, scatti e ricordi individuali come se scegliesse di volta in volta gli obiettivi adatti alla ripresa dei paesaggi e delle storie [che] esulano spesso dalle scene»<sup>24</sup>. La scrittura di Garboli ricorda l'articolo di un *journal*, commenta Taviani,

22 È lo stesso Garboli a raccontarlo ai lettori de «Il Mondo», quando coglie l'occasione per spiegare i motivi dell'abbandono della letteratura per seguire il Living Theatre, Eugenio Barba e *Utopia* di Ronconi: «Ogni stagione ha i suoi fiori. E dov'era il teatro, venti o trent'anni fa? Come occuparsi di registi che si facevano ossessionare da storicismi di maniera, realismi stupefacenti, idee populiste senza curarsi che gli attori continuassero a recitare con la faccia rivolta verso il pubblico come carte da gioco, o guardandolo di sbieco come i comici e le soubrette? [...] Delle false novità importate da Broadway, di quelle regie da museo delle cere, di quel teatro mortale ha fatto sommaria giustizia Arbasino, e non c'è altro da aggiungere» (C. GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, cit., p. 161).

23 ROMOLO VALLI, *Ritratto d'attore*, a cura di GUIDO DAVICO BONINO, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 189.

24 F. TAVIANI, *Prefazione*, cit., p. VIII.

uno schizzo del pensiero in velocità, in attesa della sua metabolizzazione nella dimensione quotidiana. Il valore dello spettacolo come referente del dialogo con il lettore dipende dalla qualità della relazione con la memoria dello spettatore critico: se Mario Soldati, che lo ha preceduto come critico de «Il Mondo», possiede la capacità di «resuscitare la cosa vista a teatro fino a farti sentire i colpi di tosse del pubblico, il respiro dei suoi immaginari vicini di poltrona»<sup>25</sup>, Garboli sembra portatore della sintesi tra pratiche e *Weltanschauung* collettive che esorbitano dal Novecento, lungo una temporalità reversibile. Ad attrarlo è l'idea stessa di teatralità, uno scandalo insondabile che esiste prima e rimarrà dopo tutti gli spettacoli e le loro declinazioni storiche e istituzionali, una «misteriosa divinità che se la ride indifferente come tutte le “cose in sé”». Variano le tecniche, cambiano le teorie, s'infrange la quarta parete, si cancella il palcoscenico, ma quel sorriso non cambia»<sup>26</sup>.

Nel 1969 Garboli aveva già dichiarato che la scrittura, in tempo di barbarie, deve necessariamente far emergere la propria finalità politica, utilitaria, perchè la verità della cultura appartiene alla prassi, «è una fabbrica e non un giardino»<sup>27</sup>: la natura retorica, l'essere al servizio di

25 C. GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, cit., p. 28.

26 *Ibid.*

27 CESARE GARBOLI, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, p. X. Garboli rivendica ed esercita un'indomita libertà critica che nasce innanzitutto dal fastidio verso presunti valori estetici e culturali insiti nello statuto del critico che, dalla seconda metà del Novecento, sta in realtà perdendo la propria funzione ideologica e pedagogica e, con essa, il senso reale di una visione dialettica. Ne *La stanza separata* questa perdita viene considerata come lo specifico dell'intelligenza contemporanea e dell'intellettuale come sua declinazione: «Spregia la vita e ne è avida, ama le tragedie e se ne beffa, non crede ai valori e costruisce idoli, si lascia sedurre da Buddha e non sta mai ferma un momento. [...] Diventato sociologo e antropologo, dissenziente e integrato, singolare personaggio mezzo laico e mezzo stregone, un intellettuale contemporaneo, in realtà, potrebbe prevedere tutto [...]. È diventato il regista dello spettacolo. Di quegli spettacoli perfetti, morti, stilizzati, la cui finzione è così simile al vero come rispetto al modello può esserlo solamente una statua di cera. E se per caso ci viene

qualcos'altro nutre infatti l'interesse di Garboli per il teatro, come per la letteratura, una curiosità illuminata dal dono di uno sguardo investigativo. Nella sua scrittura radicale, che scava nelle acquisizioni pacificate di verità interpretative scardinandole e rimettendole in movimento come oggetti d'indagine, s'innesta la disinvoltura con cui comprende il lavoro di chi materialmente agisce i linguaggi, i codici e le strutture della scena, compiendo «soprusi creativi»<sup>28</sup>. La recensione a *Tutto per bene* di Pirandello, andato in scena all'Eliseo di Roma nel marzo del 1975, diretto da Giorgio De Lullo e interpretato da Romolo Valli, è un esempio di militanza in grado di penetrare e sovvertire:

Come nasce un grande attore? [...] Si tratta di un'oscura richiesta che il pubblico fa all'attore nel momento in cui gli chiede di essere, al tempo stesso, lo strumento di un messaggio e insieme il messaggio medesimo. Mentre il grande attore sembra catturare tutta l'attenzione su di sé, in realtà comincia proprio in quel punto a esistere come puro segno, e a ridursi a inesplicabile funzione di qualcos'altro. Sto pensando, per l'esattezza, a Romolo Valli. [...] Lo stile di Valli, appartenente alla sfera del quotidiano, tende a riprodurre la sbadata e matematica precisione con cui si sogna. È uno stile fatto d'inquietudine e di reticenza. Valli non si situa mai al centro del palcoscenico, ma in punti imprevisi e casuali, leggermente sfasati rispetto al fuoco ideale in cui si gioca la rappresentazione. [...] Credo che De Lullo abbia intuito che il teatro di Pirandello non si fonda sulla dialettica ma, appunto, sulla reticenza. C'è in Pirandello qualcosa di sconcio, di laido, un'oscura abiezione che non viene mai espressa ma, al contrario, rimossa e dirottata verso il trucco sofisticato e intellettuale. [...] È la stessa oscenità, la stessa sordida complicità, per fare un parallelo storico, che è stata liberata dallo sguardo

---

predetta una catastrofe, non è affatto detto ch'essa non si avveri, solo non possiamo farci niente [...]. Del resto più vocifera, l'intelligenza contemporanea, così apocalittica [...] e meno si sente» (Ivi, pp. XIV-XV).

28 C. GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, cit., p. 83.

coraggioso e implacabile del Moravia degli *Indifferenti*, mentre Pirandello è sempre rimasto prigioniero di un mortale equivoco che gli fa scambiare ciò che è laido con ciò che è casto e ciò che è immacolato con ciò che è indecente (è questo un aspetto del “fascismo” di Pirandello)<sup>29</sup>.

Lo spettatore critico ri-orienta il mondo e la memoria del proprio passaggio a teatro con lo stile *engagé* della propria scrittura: la recensione non può prescindere dal fatto costitutivo dell’esperienza teatrale, la relazione dell’evento scenico con il pubblico, con un’opera intrisa dal contesto. Lo statuto teatrale sprigiona una magmatica e fertile transitorietà mentre l’azione dei personaggi sulla scena diventa uno degli infiniti punti di fuga di uno spazio e in un tempo dati.

Dagli anni ’80 in poi, le forme sperimentate dalla scena si affermano come espressione di una corrente teatrale continua che rende visibili le diverse fasi di un processo creativo, valutato e analizzato dall’artista nella relazione attiva con il pubblico. Si moltiplicano le apparizioni diacroniche dell’evento scenico, incorporate da compagnie teatrali che si nutrono della sua imprevedibilità (tra loro, la «Societas Raffaello Sanzio», la «Sud Costa Occidentale» di Emma Dante, «La Fura dels Baus», il «Teatrino Clandestino»). Le aperture centrifughe della scena vengono riflesse dalla scrittura critica, come nell’articolo di Gianni Manzella in occasione di un episodio di *Tragedia Endogonidia* della «Societas Raffaello Sanzio», rappresentato a Roma, che ci restituisce schegge di memorie, sospese nella tensione verso uno stadio ulteriore.

Un attore immobile in silenzio di fronte agli spettatori, solo sul margine del palcoscenico, fino a quando il prolungarsi dell’attesa non provoca una reazione nella sala. È l’inizio del celebre *Mysteries* del Living Theatre, lo spettacolo che

---

29 Ivi, pp. 82-83.

quarant'anni fa fondava un nuovo teatro. All'aprirsi iniziale del sipario sul settimo episodio della *Tragedia endogonia* di Romeo Castellucci, siglato *R.#07*, c'è invece una scimmia tutta sola, dietro la vetrata che chiude completamente il boccascena del teatro Valle. Una scimpanzé che a seconda dell'umore della serata siede tranquilla mangiando una banana, incurante di altro, oppure si muove gigiona sul palcoscenico. E non c'è intervento degli spettatori che possa mutare il corso di questa lunga scena silenziosa. Dopo una decina di minuti il sipario si chiude. Una scena "assolutamente perfetta", dice il dispositivo a lettere mobili sceso a dare il benvenuto agli spettatori. E bisogna allora prenderlo molto sul serio questo prologo enigmatico e quasi concettuale, apparente sberleffo *evoluzionistico* all'arte dell'attore. L'enigma e la perdita sono del resto i due poli fra cui è teso il pluriennale girovago progetto della Società Raffaello Sanzio, undici creazioni ambientate in dieci città diverse [...]. Eventi unici, destinati a vivere solo per poche repliche, a rendere estremo il sentimento di labilità che è proprio dell'arte teatrale<sup>30</sup>.

La deroga al compito della comprensione organica e, con essa, la corruzione della pratica militante novecentesca sono oggi compiute: lo spettatore critico registra frammenti, i cui sensi coagulano attorno alla randomica risposta del pubblico, precludendo, anche alla stessa compagnia, una significazione complessiva. Alle porzioni di una verità inaccessibile e virtuale corrisponde la disseminazione globale degli episodi: il critico come il lettore avvertono più che mai la parzialità del loro sguardo e il volto inquieto e inappagato di un'illusione relativa.

30 GIANNI MANZELLA, *Il labile enigma della tragedia*, «il Manifesto», 23 novembre 2003, p. 16.



*Maristella Bonomo*

**Fernaldo Di Giammatteo,  
un'avventura che dura trent'anni**

Suona le trombe, oggi porto alla Nuova Italia, Kubrick con foto [...]. Ti ho maledetto meno del previsto, il manoscritto era (abbastanza) ordinato, non troppo incasinato. [...] Ho ammirato la tua informazione, ricca e utile, splendida a volte, rivelatrice perfino. Ho seguito con grande interesse i tuoi ragionamenti, alcuni nuovi e lucidissimi. Insomma, il testo mi è piaciuto, sono lieto di averti costretto a questo lavoro. [...] Ti ringrazio per la pazienza, per aver disciplinato la follia senza ucciderla, per aver fatto un castoro di pregio<sup>1</sup>.

È il 1977, il destinatario delle parole di Fernaldo Di Giammatteo è un venticinquenne Enrico Ghezzi, il cui *bestseller*, *Stanley Kubrick*, pubblicato per la prima volta dalla Nuova Italia (nel giugno dello stesso anno) è, a tutt'oggi, alla quinta ristampa presso Il castoro (la casa editrice che, ereditando il marchio<sup>2</sup> della collana, rilevò, in un momento di crisi, quella ideata da Di Giammatteo ed edita fino al 1991 dalla sopracitata La Nuova Italia).

Tratto dalla raccolta *Dieci Trenta. Frammenti di corrispondenza 1974-2004* tra Fernaldo Di Giammatteo e i cosiddetti "castorini" e non per nulla intitolato dalla curatrice Silvia Pareti *A Beautiful Mind*, il frammento rivela, con forza estrema e in poche righe, l'attenzione, l'arguzia ma soprattutto la pretesa amorosa che Di Giammatteo riservava al lavoro commissionato. Un lavoro complesso in cui la scrittura che articola un discorso esegetico

---

1 *Dieci Trenta. Frammenti di corrispondenza 1974-2004*, a cura di SILVIA PARETI, Milano, Il castoro cinema, 2004, p. 16.

2 CARLO CAROTTI, «*Il castoro*»: *da collana alla casa editrice*, «Bollettino di storia dell'editoria in Italia», X (2003), n. 2, p. 1, consultabile *online*: <[http://www.fondazionemondadori.it/cms/file\\_download/81](http://www.fondazionemondadori.it/cms/file_download/81)> (ultima consultazione: 1 dicembre 2009).

sull'opera, la poetica e la biografia di un regista, arriva inevitabilmente a manifestare la personalità sia dell'autore/curatore che, in filigrana, dell'ideatore stesso della collana.

Inizialmente la collana «Il castoro» viene pensata e istituita, alla fine degli anni '60, come una serie di monografie sui maggiori scrittori contemporanei italiani e stranieri. Circa un decennio più tardi, nel 1974 (l'episodio è riportato nell'articolo di Carlo Carotti, «*Il castoro*»: da collana alla casa editrice), mentre su una scala rovista tra i “castori” letterari in magazzino, Fernaldo Di Giammatteo, a cui ne verrà affidata la direzione, immagina un'avventura identica, «dedicata» però «a narratori diversi [...]: i registi cinematografici»<sup>3</sup>. L'allora direttore editoriale della Nuova Italia, Sergio Piccioni, asseconda immediatamente l'intuizione (che, di certo, si inserisce nel discorso proposto dai critici riunitisi attorno ai *Cahier du Cinéma* negli anni '50 sul primato della figura dell'autore nella critica) e solo alcuni mesi più tardi vedrà la luce il primo *Castoro cinema*: il volume è dedicato a *Michelangelo Antonioni* e curato da Giorgio Tinazzi. Seguiranno *Jean Luc-Godard* di Alberto Farassino, *Federico Fellini* di Franco Pecori, *Roberto Rossellini* di Gianni Rondolino, *Alfred Hitchcock* di Fabio Carlini, fino ai trecento titoli che oggi si contano in catalogo.

Trecento titoli in un trentennio di letteratura cinematografica: sin dai suoi esordi la collana viene firmata da coloro che diventeranno i più importanti docenti e critici cinematografici italiani, «risponde a un'esigenza di informazione e di cultura»<sup>4</sup>, diviene un luogo d'incontro, di elaborazione (un'officina) per generazioni di studiosi che ancora irradiano, come in un prisma, l'impostazione critico-comunicativa, incoraggiata, nel suo complesso organico, dal maestro Di Giammatteo, dalla sua esperienza maturata in quarant'anni di scrittura e riflessione storico-teorica sul cinema.

3 *Ibid.*

4 GUIDO OLDRINI, *Gli autori e la critica. Fatti e misfatti nel mondo del cinema*, Bari, Dedalo, 1991, p. 298.

Esperienza che ha inizio nel 1939, quando Di Giammatteo, poco più che ventenne, pubblica alcuni interventi sulla rivista «Cinema» e che prosegue ininterrottamente da lì in avanti con l'esercizio di una critica militante in alcuni quotidiani, riviste ed emittenti radiotelevisive: in qualità di cronista e giornalista presso «La Stampa»; di saggista e traduttore (e introduttore) di testi classici di teoria cinematografica (tra cui, per esempio, *Il film, evoluzione ed essenza di un'arte nuova* di Béla Balázs) per diverse riviste da «Bianco&Nero» a «Il ponte»; come programmatore e ideatore di trasmissioni radiofoniche e televisive per la Rai sul cinema nonché autore di diversi volumi di storia del cinema italiano e mondiale (di cinema e costume).

Di certo «il tirocinio giornalistico è fondamentale per la formazione professionale e culturale»<sup>5</sup> del critico e per la sua disposizione a un metodo «semplice e diretto, privo di fastidiosi autocompiacimenti»<sup>6</sup>: lo stesso Di Giammatteo arriva a definirlo di «saggistica “comunicativa”»: scientifica e rigorosa d'impianto ma leggibile (di lingua comune, non di metalinguaggio), di struttura. [...] Amo chi ha l'umiltà di trascrivere in termini accessibili anche i problemi critici più ardui»<sup>7</sup>. In fin dei conti, in cosa consiste il “mestiere” del critico cinematografico?

Sicuramente è un mestiere di vocazione. Secondo una definizione di Serge Daney (che, a suo tempo direttore dei *Cahiers du Cinéma*, scriveva: «je me suis mis à donner de la voix et à passer des petits messages, oraux et écrits, pour donner des nouvelles d'un rive à l'autre sans appartenir moi-même à aucune des rives»<sup>8</sup>), il critico è un traghettatore, un *passeur* del messaggio filmico verso lo spettatore ma anche viceversa. André Bazin

---

5 FERNALDO DI GIAMMATTEO, *L'allusione e la tecnica. Le inquietudini di un critico*, a cura di LUCA PASQUALE, Fiesole, Cadmo, 2006, p. 239.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 SERGE DANAY, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Parigi, POL, 1994, p. 64.

poneva l'accento sul prolungamento del piacere estetico che conduce (il critico) alla chiarificazione "didatticamente" necessaria (per lo spettatore) della complessità dell'opera, una chiarificazione che passando per la tecnica (e di conseguenza l'estetica) del film si soffermi anche sulla funzione sociologica e psicologica (sul destino) della settima arte.

Per fare critica cinematografica bisogna conoscere il linguaggio delle immagini in movimento, essere competenti sugli aspetti tecnici del mezzo, sulle strutture economiche che regolano la produzione di un film e possedere, contemporaneamente, quella coscienza critica che, esulando dall'ortodossia «di uno sguardo glacialmente fissato sui meccanismi della prassi cinematografica» e forte di una preparazione onnivora, consideri il film come «il prodotto di forze esogene»<sup>9</sup> in un approdo mai definitivo.

Auspiciando una nuova procedura di analisi e una scrittura che esibisca il movimento delle immagini, nell'impossibilità accertata di ottenere «una traduzione decente del discorso visivo nel discorso verbale»<sup>10</sup> (e sempre con opportuni riferimenti alla situazione storica, culturale e alla personalità del regista), Di Giammatteo confuta il luogo comune che guardare un film «sia un'un'impresa di tutto riposo e di scarso impegno»<sup>11</sup>, soprattutto in un momento in cui, incoraggiati dalla libertà di espressione che consentono le nuove tecnologie mediatiche, tutti si ritengono legittimati a «interloquire sul tema»<sup>12</sup>, a interpretare, a informare e giudicare.

La via perseguita, la via della «parafrasi e l'allusione» in un approccio di stampo sociologico, misura come nel linguaggio cinematografico si

9 SERGIO DI LINO, *Fernaldo Di Giammatteo. «L'allusione e la tecnica, le inquietudini di un critico»*, consultabile online: <<http://www.cinemavvenire.it/editoria/fernaldo-di-giammatteo-lallusione-e-la-tecnica-le-inquietudini-di-un-critico>>(ultima consultazione: 9 giugno 2008).

10 FERNALDO DI GIAMMATTEO, *Milestones. I trenta film che hanno segnato la storia del cinema*, Torino, Utet, 1998, p. 9.

11 Ivi, p. 5.

12 Ivi, p. 4.

annidi lo scontro tra logica industriale e creazione individuale, tentando di «scrutare da vicino, attraverso una minuziosa descrizione, il segreto di ciascun film»<sup>13</sup>, di ciascun autore, le sue vicende, i compromessi, i principi culturali della composizione filmica.

Preparare, dunque, un materiale sicuro per una “storia”, non fare storia: né con l'insolenza del giudizio definitivo, quando ciò non è possibile, né con l'elencazione superficiale dei dati e delle fonti<sup>14</sup>.

Un'allusione «irregolare, rapsodica»<sup>15</sup> che si sviluppa per associazioni e paragoni, suscita il titolo di una raccolta di saggi, a cura di Luca Pasquale, in cui risaltano le componenti essenziali, specifiche di questa “poetica” della critica: *L'allusione e la tecnica, le inquietudini di un critico*.

La raccolta risulta illuminante, nella scelta antologica dei saggi, per meglio comprendere come si dispieghino gli elementi che strutturano questa forma di «saggistica comunicativa». Si riporta un brano esemplare, tratto dal saggio *Zabriskie point, una metafora della libertà impossibile*, in cui la traduzione/descrizione della sequenza filmica (sviscerata nei suoi movimenti di macchina) viene contestualizzata sociologicamente e ideologicamente - una delle premesse evidenzia come «partito dall'intenzione di fare un film sull'America, Antonioni abbia fatto un film sul destino dell'uomo»<sup>16</sup>, sulla sua incapacità di realizzazione - nell'impossibilità tipica dei personaggi antoniani, disorientati dal disordine della civiltà capitalista, di conoscere e interpretare il mondo, impossibilità che si traduce poi in una precisa idea di cinema.

---

13 Ivi, p. 9.

14 F. DI GIAMMATTEO, *L'allusione e la tecnica*, cit., p. 16.

15 ID., *Milestones*, cit., p. 9.

16 ID., *L'allusione e la tecnica*, cit., p. 200.

E Mark subito lo rivediamo allo sportello della stazione di polizia, dove è venuto a informarsi della sorte dell'amico. Lo cacciano. Il giovane esce, in strada assiste all'arrivo dei pullman carichi di fermati (una ripresa con il tele, che schiaccia oggetti e figure, accrescendo l'impressione di assurdit  e *irrealit *), rientra,   trattenuto anche lui con un pretesto arrogante [...]. Invitato a fornire le proprie generalit  dice Karl Marx. Il tenente, impassibile e cretino, domanda: "come si scrive?" [...].

Il filtro d'una maschera antigas. Panoramica verso l'alto, sempre rimanendo sul dettaglio strettissimo, zoom indietro fino a scoprire il volto d'un *cop*. Cos  compare, per la seconda volta, la polizia. In azione. Siamo all'episodio dello sciopero. Un'inquadratura in tele di brache nere di poliziotti schierati per fronteggiare i dimostranti. Attesa, tensione, atmosfera - ancora - un poco irreal . I poliziotti come robot, non uomini. Scoppia il tumulto, il ritmo tuttavia resta disteso: gruppi di studenti che avanzano, feriti, oggetti insanguinati, cariche, senza alcuna concitazione nel montaggio (campi lunghi e piani ravvicinati si alternano, accompagnati dai rumori reali dello scontro) [...]. La repressione della polizia si svolge quasi tranquilla, la calma diviene del tutto irreal , una cosa lontana, sbiadita [...]. Non   pi  uno scontro di passioni,   una burocratica operazione che non coinvolge uomini ma pupazzi. La violenza ha un colore sinistro e un andamento sicuro. A che vale ribellarsi? Infatti, la conclusione della sequenza - quando il ritmo si stringe all'improvviso, secondo lo schema western -   lineare, inevitabile [...]. Tutto   accaduto per caso, senza scopo, meccanicamente. Il ricalco del western, applicato alla tecnica della sospensione e dell'"allontanamento" visivo-sonoro, ha proprio lo scopo di ribadire l'inevitabilit  e la prevedibilit  dei fatti [...]. Nulla riuscir  a spiegare perch <sup>17</sup>.

Nel saggio, giunto alla nona ristampa, *Milestones. I trenta film che hanno segnato la storia del cinema*, Di Giammatteo affronta e tenta la stesura di un canone cinematografico, indagando quelle opere a suo parere

17 Ivi, pp. 207-209.

più splendenti che hanno fatto la storia del cinema e che, inquadrare nell'ottica di Harold Bloom, hanno gettato «i ponti tra forti precursori e forti successori»<sup>18</sup>: opere e autori le cui riflessioni, sperimentazioni e innovazioni (anche nella rottura con la tradizione), hanno contribuito a definire la forma d'arte attuale.

L'esperienza di *Milestones*, tra l'altro presa a modello per un manuale didattico, *Trenta passi nella storia del cinema*, propedeutico al corso di *Istituzioni di storia del cinema*, dal professore Giacomo Manzoli, per iniziare gli studenti allo studio della materia con una «panoramica sul campo»<sup>19</sup>, consente, a partire dalle opere, di collocare la figura dell'autore e precisarla «in un quadro che comprenda i generi (la loro natura, la loro problematica individuazione) e si innesti [...] sulle articolazioni del linguaggio»<sup>20</sup>. E se «la maniera più certa per individuare un'opera» secondo Di Giammatteo «- le sue caratteristiche, il suo valore, la sua resistenza al tempo aldilà delle mode - rimane la firma dell'autore, per fragile o invisibile che sia»<sup>21</sup> tra i trenta autori del canone non possono mancare Murnau, Von Stroheim, Chaplin, Ejzenštein, Lang, Renoir, Welles, Rossellini, Antonioni, Kurosawa, Buñuel, Tarantino, ecc. Segue, un brano tratto dal saggio su *Il fascino discreto della borghesia* (di L. Buñuel).

Realtà e sogno posseggono la medesima “inconsistenza” e sono intercambiabili. Sono indistinguibili. Non solo, ricostruire il percorso che alterna i sogni alla realtà è impossibile, se non retrospettivamente, nel ricordo [...]. Nulla, mentre il sogno si svolgeva, lasciava intendere che fosse un sogno. È una tecnica che il regista

---

18 HAROLD BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994 (trad. it.: *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle ere*, a cura di FRANCESCO SABA SARDI, Milano, Bompiani, 1996, p. 463).

19 GIACOMO MANZOLI, *Trenta passi nella storia del cinema*, Porretta Terme (Bo), I quaderni del battello ebbro, 2005, p. 11.

20 F. DI GIAMMATTEO, *Milestones*, cit., p. 7.

21 ID., *Dizionario del cinema. Cento grandi registi*, Roma, Newton, 1995, p. 12.

applica sistematicamente, arricchendola con alcuni accorgimenti che hanno lo scopo di accentuare la situazione di vago (e divertito) spaesamento nella quale si trova lo spettatore. Spettatore sempre circuito e allontanato dalla verità del film. Che rimane perciò inattingibile. Questa è l'autentica realtà del surrealismo che Buñuel sa sfruttare con una perfidia sopraffina (che nella perfidia sia nascosto il tarlo autobiografico è più che certo)<sup>22</sup>.

L'esperienza di *Milestones* sembra traslare in un microcosmo l'avventura già ben avviata dalla collana di monografie «Il castoro cinema» e lo stesso principio che regge la compilazione dei *Dizionari*, da parte di Di Giammatteo dei cento grandi attori, dei cento grandi film e dei cento grandi registi in cui «la sfida di una finta, smilza ministoria», dettata dalle dimensioni standard del volume che la contiene, consente di «operare una scelta brutale, per un verso assurda (insostenibile, folle) e per un altro liberatrice (lieve, allegra, sintomatica)» in cui è degno di interesse e del ricordo più attento «ciò che esercita un'influenza - diretta o indiretta - sul presente»<sup>23</sup>. Gli autori, gli attori o i film «degni del ricordo» (e, forse anche degni di una predilezione personale) completano gli altri dizionari: dei capolavori del cinema (scritto con Cristina Bragaglia), del cinema italiano e del cinema americano.

Collocando l'opera del singolo autore, le sue scelte stilistiche e contenutistiche, nel panorama della storia del cinema (una *historia* per autori e a cadenza, inizialmente, mensile), «Il castoro», sin dall'inizio aperto alle proposte dei vari collaboratori, arriva a delineare un'idea estesa di canone che prende corpo nella scelta di dedicare il volume e l'attenzione proprio a un determinato autore, considerato quale produttore di (una) storia cinematografica e il cui lavoro finisce per oltrepassare i suoi stessi confini.

Il volume monografico privilegia come oggetto il regista, ha

<sup>22</sup> ID., *Milestones*, cit., p. 284.

<sup>23</sup> ID., *Dizionario del cinema. Cento grandi film*, Roma, Newton, 1995, pp. 11-12.

una struttura basilare, una griglia che lo uniforma e identifica a livello contenutistico e propone, in una prima parte una raccolta di dichiarazioni rilasciate dallo stesso regista, le sue predilezioni, il suo rapporto col cinema (coi predecessori e i coevi), con la macchina da presa, con gli spazi o con l'attore.

Il mio linguaggio è molto evoluto rispetto ai mezzi tecnici di cui disponiamo oggi. Contrariamente alla moda, io non abuso di carrelli e zoom. Non sono io al servizio della macchina da presa, è lei che è a servizio del mio film<sup>24</sup>.

Nella seconda parte l'esame critico/estetico si palesa in un'ampia esposizione della trama di ogni film, nell'analisi dei personaggi, delle funzioni narrative, dello stile e dei modi di rappresentazione, e contestualizza programmaticamente l'opera all'interno della biografia, della poetica del regista e delle teorie/scuole in voga, rivelando nella monografia uno strumento prezioso per chiunque si accinga a uno studio storico, comparativo o teorico.

«Ferreri sfugge, nasconde la mano, in uno stile di regia che ben risponde all'etichetta di "scivoloso" (*dérapant*) forgiata dai *Cahiers du cinéma*. Inconfondibili sono quei movimenti di macchina, appena avvertiti, che seguono i personaggi all'interno della sala, arredata secondo la logica dell'accumulazione già vista nella cantina di *Ciao maschio* o nella grotta di *La cagna*: le pareti sono spoglie, mentre i lettini sono accostati al muro, senza uno schema ben preciso. La cinepresa si guarda bene dall'offerirci un piano d'insieme della stanza, come a voler imitare il punto di vista dei convitati: si tratta di ascoltare il corpo»<sup>25</sup>.

Renata Gorgani, che nel 2000 ha assunto la direzione della collana (ri)

---

24 ALBERTO SCANDOLA, *Marco Ferreri*, Milano, Il castoro cinema, 2004, p. 16.

25 Ivi, p. 165, [dall'analisi del film *Miti di ieri*].

fondata dalla sua casa editrice, e sin dai suoi esordi ricettiva alle proposte e sollecitazioni dei “castorini”, sottolinea il connubio automatico che si innesca tra la funzione didattica delle monografie («quando quaranta castori uscirono con *l'Unità* di Veltroni [...] le case degli Italiani furono invase da sei milioni di libri di cinema, una tiratura inaudita»<sup>26</sup>), e «i diversi modi di fare e intendere la critica [...] specchio del tempo e delle tendenze che si avvicendano»<sup>27</sup>: un fare avviato e disciplinato dal maestro Di Giammatteo.

Disciplina è architettura, organizzazione del discorso e contenuti. Innanzi tutto il “castorino” deve scegliere un autore che gli sia congeniale, selezionare preliminarmente la bibliografia e salvaguardare, nella scrittura, la comprensibilità del testo attenendosi alle norme redazionali e compositive (il “famoso” decalogo del critico perfetto) che Di Giammatteo si premurava di mandare a chiunque si accingesse alla stesura di un castoro. Un’«informazione esauriente, semplice e insieme problematica sugli autori»; un’analisi del tessuto filmico «non per il gusto fine a se stesso dell’anatomia strutturalistica ma per situare i film stessi nella storia (dell’autore, dell’industria cinematografica, del paese, ecc.)»; uno stile chiaro «limpido [...] assimilabile come l’acqua» ma pepato e raffinato che trascriva «in termini accessibili anche i problemi critici più ardui»<sup>28</sup> garantiscono la funzionalità del saggio e che anche il lettore meno preparato sull’argomento sia capace di affrontare la lettura.

Il metodo (la struttura e l’intento divulgativo sia pure a livello scientifico) che lega l’elaborazione critica a una documentazione biografica e intellettuale dell’autore; la ricezione, la sorte produttiva dell’opera e la figurazione alle contingenze storico-politiche; la trama e gli espedienti tecnici ai riferimenti drammaturgici letterari, ai generi, alle influenze o

26 *Dieci Trenta*, cit., p. 5.

27 C. CAROTTI, «*Il castoro*», cit., pp. 2-3.

28 *Dieci Trenta*, cit., p. 22.

collaborazioni di cui il film risente o che andrà a esercitare (focalizzando l'attenzione sugli elementi più rilevanti e polemizzando o scardinando, quando necessario, altre posizioni critiche o ideologiche) evidenzia come il cinema, «l'occhio del Novecento», secondo una definizione di Francesco Casetti, abbia saputo «raccolgere le indicazioni della sua epoca»<sup>29</sup> definendo, a sua volta, una maniera di percepire il mondo.

ADi Giammatteo è stato intitolato un premio di pubblicazione («Premio Fernaldo Di Giammatteo»), istituito e presenziato da Cristina Bragaglia. Il premio, riservato alla “giovane” (under 30) critica cinematografica, all'autore di una monografia che rispetti e valorizzi i consigli di scrittura elaborati dal maestro, si propone di onorare e «continuare idealmente l'opera di scopritore di talenti che [Di Giammatteo] ha praticato per tutta la vita e che ha avuto il suo momento di maggiore celebrità e compiutezza nella collana *Il castoro cinema*».

---

29 FRANCESCO CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 12.



# Lingua e società



*Matteo Ghirardelli*

## *Lingua, stile e società di Cesare Segre*

Oggetto dell'intervento è una raccolta di saggi di Cesare Segre, pubblicata in prima edizione nel 1963 con il titolo di *Lingua, stile e società*. Scopo dell'intervento è offrire sia una rassegna degli esiti e della persistenza dell'opera rispetto a un campione rappresentativo di testi contemporanei, sia introdurre qualche appunto per una riflessione sulla proposta metodologica esibita nei saggi stessi.

Il *corpus* considerato riguarda tanto antologie appartenenti alla saggistica e manualistica universitaria, quanto antologie scolastiche.

A chi si avvicini oggi alla figura di Segre e alla sua fortuna, non dico per tracciarne un consuntivo, ma solo per offrirne un saggio come in questa occasione, si presenta l'imbarazzo di dover rendere conto in maniera esplicita di una consapevolezza che qualsiasi cultore della nostra letteratura ha ben visibile di fronte agli occhi.

Voglio dire che la cifra più evidente che un primo spoglio permette di individuare consiste nella presenza pervasiva, capillare, di Cesare Segre come *auctoritas* imprescindibile nel panorama letterario italiano dagli anni '60, una preminenza comprovata da una fittissima rete di citazioni di sue opere in qualsiasi manuale o antologia, nonché dalla stessa presenza dell'autore come estensore di alcuni capitoli nei lavori citati e di una fortunatissima antologia scolastica con Clelia Martignoni.

Alcuni dati puramente quantitativi aiuteranno a inquadrare un panorama di riferimento. Nella *Storia della letteratura italiana* di Enrico Malato<sup>1</sup>, Cesare Segre, oltre ad aver contribuito con un capitolo, viene citato circa duecento volte, raggiungendo quasi Contini, il critico italiano più richiamato in assoluto. Per dare un raffronto, basta ricordare che

---

<sup>1</sup> *Storia della letteratura italiana*, a cura di ENRICO MALATO, Roma, Salerno, 1995-2005.

figure come Erich Auerbach o Leo Spitzer non raggiungono la trentina di occorrenze. Allo stesso modo, nella letteratura curata da Asor Rosa<sup>2</sup>, Segre raggiunge non solo un altrettanto cospicuo numero di citazioni, ma in un volume centrale come quello dedicato all'*Interpretazione*, il saggio di Segre relativo alla nozione di 'Discorso' costituisce per ampiezza e per sintesi uno degli interventi fondanti, intervento a cui viene riconosciuta una preminenza esplicita in quanto collocato in apertura subito dopo l'introduzione.

Ricordo inoltre, a titolo di sola suggestione, che la figura di Segre è oggi l'interlocutore italiano tanto per il teorico della letteratura (che ne discute e ne critica le posizioni come fatto da Giovanni Bottirolì)<sup>3</sup>, tanto per il linguista (con i nomi di Mortara Garavelli e Emilia Calaresu, che invece da Segre sono partiti per sviluppare originali considerazioni sul fenomeno del discorso riportato)<sup>4</sup>.

Non diversamente, se consultiamo testi scolastici in adozione al triennio della scuola secondaria e di vasta diffusione, come quelli di Ferroni, Raimondi e Luperini<sup>5</sup>, il nome del nostro autore spicca tra i riferimenti critici del panorama italiano, soprattutto il Segre medievista e filologo.

Si propongono quindi due riflessioni. La prima riguarda la possibilità di rintracciare una continuità riguardo l'impostazione metodologica

2 Cfr. *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1982-2007.

3 GIOVANNI BOTTIROLI, *Formalizzare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di MARIO LAVAGETTO, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 151-176.

4 Mi riferisco a BICE MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi di discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, e a EMILIA CALARESU, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli, 2004.

5 GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 1991; *Tempi e immagini della letteratura*, coordinamento di EZIO RAIMONDI, Milano, Mondadori, 2003-2004; ROMANO LUPERINI, PIETRO CATALDI, LIDIA MARCHIANI, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Palermo, Palumbo, 1999.

visibile al fondo delle tre anime che costituiscono la dorsale del lavoro di Segre: la filologia romanza, la letteratura contemporanea, la teoria della letteratura. Tale impostazione è infatti inaugurata dal testo in esame, affinata e irrobustita negli anni della maturità dello studioso, ribadita e difesa fino agli ultimi lavori, fra cui ricordo le pagine recenti della nuova introduzione redatte per la ristampa di *I segni e la critica*. La seconda è la presenza minoritaria, sia pur relativa, di citazioni riguardanti *Lingua, stile e società* nel numero globale di occorrenze che interessano l'intera produzione di Segre.

All'interno del quadro tracciato, i saggi di *Lingua, stile e società* ad aver avuto maggior incidenza sono sicuramente *La prosa del Duecento, I volgarizzamenti del Due e Trecento, La sintassi del periodo nella prosa di Guittone, Polemica linguistica e espressionismo dialettale* e *Edonismo linguistico nel Cinquecento*.

Eppure, nel complesso, *Lingua stile e società* è una delle opere meno citate. Una corretta comprensione si ottiene, a mio avviso, separando l'oggetto di studio dal metodo adottato, separando, cioè, la contingenza di uno studio su un autore specifico (Guittone, ad esempio) e la prospettiva con cui il lavoro è stato svolto, prospettiva esemplificata appunto dalla triade del titolo.

Si parta dal titolo stesso e dalle parole con cui Segre lo introduce:

Il titolo del volume sintetizza l'emergere, nel corso di un'attività sostanzialmente unitaria, di successivi interessi prima linguistici (sintattici), poi stilistici, infine sociologici. I tre sostantivi che compongono il titolo alludono dunque alla cronologia di stesura dei lavori; ma l'unione di questi sostantivi vorrebbe pure costituire una proposta metodologica, in una stagione critica in cui la stilistica ha svolto un ruolo assai brillante, e in cui sono sempre più vivi gli interessi per una storiografia a sfondo sociologico.

*Lingua, stile e società*: i tre termini si tengono in reciproco rimando,

sebbene sia dall'ultimo – società – a cui occorre attribuire la preminenza. “Società” figura, a ben vedere, come antonimo dei termini precedenti, mostrando la prospettiva entro cui lingua e stile devono essere compresi; l'interesse sociologico, ricordato nel brano, acquisterà un nome ben preciso all'interno della successiva produzione del nostro autore: semiotica. La semiotica, o semiologia, seguendo il dettato saussuriano, studia “la vita sociale dei segni”, e “sociale” per Segre non ha a che vedere tanto con una cernita quantitativa e tassonomica di codici, quanto piuttosto - e qui la posizione di Segre sposa quella di Lotman – con un “sistema culturale” che organizza ed elabora, a vari livelli, l'esperienza umana del reale attraverso la produzione di testi in cui viene sedimentata. Infine “semiologico” è l'aggettivo che Segre orgogliosamente pretende per definire la propria critica, intendendo una prospettiva di lavoro che riesca a tenere conto del fatto artistico e del suo legame con la società.

Leggo qualche riga della nuova premessa di *I segni e la critica*, recentemente ristampato:

Sotto l'etichetta “primato del testo” pensavo e penso di poter sistemare la continuità fra analisi linguistica e stilistica da una parte, analisi semiologica dall'altra.

[...] Ancor più eretico il mio concetto di critica semiologica, rispetto alla semiotica dominante. Io pensavo e penso che per il critico importino, più che i segni, la formazione e l'elaborazione di segni: la loro mutevole gerarchia, i loro scambi e le loro analogie. Quest'idea trapela da tutti miei lavori successivi, anche se forse non l'ho esplicitata abbastanza; essa ha anche determinato la mia preferenza per la semiotica di Peirce, in grado di rappresentare la fase formativa dei segni, rispetto a quella di Saussure troppo apodittica. Insomma io pensavo a una semiotica genetica, adatta a inoltrarsi nella zona condivisa tra le varie arti<sup>6</sup>.

---

6 CESARE SEGRE, *Nuova introduzione*, in ID., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, con una nuova introduzione, Torino, Einaudi, 2008, pp. I-XLI.

Una tale vocazione interdisciplinare era già del resto presente in un altro importante saggio di sintesi, apparso nel 1977, saggio dedicato alla filologia in rapporto alle nuove teorie degli anni '60:

[...] il messaggio letterario non è soltanto una comunicazione linguistica che individua relazioni *in re*, ma una trasmissione di stati d'animo, di ideali, di giudizi sul mondo. La "competenza" necessaria per comprenderlo investe pertanto un gran numero di codici: oltre al codice lingua, i codici del costume, della società, delle concezioni del mondo<sup>7</sup>.

Questa continuità di propositi e intenti, parzialmente abbozzata dai rimandi precedenti, trova il proprio inizio in *Lingua, stile e società*, che esemplifica per la prima volta questo approccio globale al fatto letterario.

Con la consapevolezza di una forzatura, ma non di un'esagerazione immotivata, riassumerei l'attività di Segre come una sempre progressiva focalizzazione su di un'unica domanda, a cui ogni suo libro è quasi una nota a margine: come devono essere pensati la "lingua" e lo "stile" se il testo è sempre preso in relazioni che lo trascinano fuori da sé, lontano da ogni "magnifico isolamento" in cui singole metodiche vorrebbero esaurirlo? Come deve essere inteso dunque lo sfondo sociologico (semiologico), perché non si trasformi in quegli eccessi decostruttivi contro cui Segre è da sempre in polemica?

La risposta di Segre è sempre stata che una lunga consuetudine con l'analisi linguistica concreta sia l'indispensabile condizione di partenza per qualunque teorizzazione o proposta di modelli. Ecco allora che nella parola "lingua" occorre subito sentire risuonare due timbri distinti: quello "filologico", una filologia che non è un semplice nome per una disciplina specifica, settoriale, ma indica in Segre il recupero nella traccia linguistica

---

<sup>7</sup> ID., *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana, 1977, p. 27.

dello sfondo semiotico che l'ha espressa. La filologia, potremmo dire, si fa carico della storia, ma di una storia documentata e ancorata ai fatti di lingua: filologia e storia sarebbero l'argine più sicuro contro gli eccessi del lettore.

E accanto a quello filologico, c'è anche il timbro linguistico. Nella nozione di lingua, occorre anche sentire, come ho ricordato, il timbro "linguistico", su cui vorrei spendere le ultime parole come conclusione.

In *Lingua, stile e società*, Segre ha mostrato la possibilità di una linguistica che non si esaurisse nelle opposte polarità a cui peraltro appartiene, cioè la filologia e la semiotica. Lo spazio della linguistica è quello di un "non", che non può tuttavia diventare un "nulla": se qualcosa caratterizza l'esperienza critica di Segre è stato infatti il rifiuto di abdicare a uno spazio indipendente per la linguistica, fonte "pratica" di ogni suo più "teorico" suggerimento in sede di sintesi concettuale.

Ecco quindi che da un lato *Lingua, stile e società* rimane presente ancor oggi non tanto quanto all'oggetto, ma come sottotesto metodologico che garantirà la solidità e la fortuna di citazioni degli studi successivi; in questo senso, la parziale liminarità di quest'opera non indica *ipso facto* un giudizio di cessata vitalità, quanto piuttosto il permanere della produttività di un metodo critico rispetto ai temi e agli autori, inevitabilmente locali e contingenti, sui quali il metodo si trova a esercitarsi.

D'altro canto, oggi forse il rimosso della triade proposta *Lingua, stile e società* non è né la filologia, né la storia o la semiotica, né tantomeno lo sono la bontà dell'analisi contenute o i temi trattati: la linguistica, invece, è il "convitato di pietra", disciplina sempre attraversata e presupposta a ogni analisi critica, ma non adeguatamente valorizzata per se stessa e compresa perlopiù in quanto "stilistica" e dunque appannaggio di una classe ristretta di critici.

Ma quale linguistica? Segre, a partire da *Notizie della crisi* del 1991, ha posto una condizione minimale e ha formulato un auspicio per una direzione di lavoro.

La condizione minimale consiste nel non dimenticare la lezione strutturalista che fa capo ai padri fondatori, il ginevrino Ferdinand Saussure<sup>8</sup> e il danese Louis Hjelmslev<sup>9</sup>, le cui ricerche aprirono la strada alla stagione formale e poi a quella strutturalista degli anni '60. Alla luce di questo, diventa comprensibile, ad esempio, la netta presa di posizione dell'autore nei confronti della stilistica letteraria, espressa in *Apogeo ed eclisse della stilistica* dove si dice che «nel confronto più volte proposto tra Spitzer e Bally, penso che la magnifica strada panoramica presa da Spitzer conduca meno lontano di quella stretta e modesta indicata da Bally»<sup>10</sup>.

La stilistica qui chiamata in causa è la stilistica che è ricerca di una “forma interna” espressione dell’“etimo spirituale” dell'autore, individuazione di uno “scarto” rispetto a una ipotetica forma media che si troverebbe nella norma linguistica. La posizione di Spitzer, va detto, era molto più complessa, la sua stilistica letteraria non è assimilabile a un ritratto così povero; tuttavia, il caso di Spitzer è quello di un critico le cui analisi sconfessano la teoria da cui dovrebbero provenire, in cui l'operare pratico arriva molto più lontano della giustificazione teorica che se ne dà: questa carenza di teoria è l'obiettivo di Segre, non Spitzer in quanto tale.

Una “stilistica linguistica” e non “letteraria” avrebbe invece il pregio di un orizzonte più ristretto, dove è possibile mantenere la centralità del fatto linguistico, ma in una visione sistemica dello stesso; il “fatto linguistico” è in sé oggetto quanto mai evanescente, e proprio un approccio linguistico

8 FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, publié par CHARLES BALLY et ALBERT SECHEHAYE; avec la collaboration de ALBERT RIEDLINGER, Lausanne-Paris, Payot, 1916 (trad. it.: *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di TULLIO DE MAURO, Bari, Laterza, 1967).

9 LOUIS HJELMSLEV, *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København, Festskrift udg. af Københavns Universitet, 1943 (trans. eng.: *Prolegomena to a theory of language*, Madison, University of Wisconsin Press, 1961; trad. it.: *Fondamenti di teoria del linguaggio*, introduzione e traduzione di GIULIO C. LEPSCHY, Torino, Einaudi, 1968).

10 CESARE SEGRE, *Apogeo ed eclisse della stilistica*, in ID., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 23-37.

strutturale servirebbe a individuarlo con maggior precisione per poterne poi offrire una comprensione adeguata.

L'auspicio, invece, riguarda l'indirizzo di lavoro aperto da Michail Bachtin, della cui linguistica Segre sembra volere sottolineare gli aspetti più storico-sociali implicati nella nozione di "pluridiscorsività"<sup>11</sup>, in continuità dunque con quello sfondo semiologico che abbiamo visto essere una costante nella sua produzione.

L'altro recupero bachtiniano proposto è invece di natura più strutturale, cioè Segre è convinto che in Bachtin siano presenti suggerimenti per una teoria del discorso narrativo che aiuti sia a comprendere assai meglio le nozioni di "punto di vista" e "voce narrante" elaborate dalla narratologia, sia a ripensare ancora una volta la nozione di testo.

Infatti, i concetti di "voce" e "modo", usati in narratologia per individuare l'istanza narrante – il narratore – e le prospettive attraverso cui l'intreccio è presentato, furono pensati per rendere conto di alcuni fatti funzionali, procedurali, dell'organizzazione del testo. In altre parole: puri ruoli, valenze vuote e disincarnate, passibili di essere "riempiti" da più contenuti differenti.

Bachtin, ci ricorda Segre, ha invece immesso nuovamente uno spessore sociale, storico e "personale", nel senso di una determinatezza linguistica culturalmente determinata, a queste funzioni; le ha, per così dire, rese "incarnate". Incarnare le voci del testo, tuttavia, non significa restituirle al mondo extratestuale sotto il segno di una dubbia equivalenza, che imporrebbe di spiegare i testi con la porzione di mondo che essi rappresentano, identificando dunque il testo con il suo contenuto fattuale ed extraverbale.

Al contrario, una linguistica che sappia cogliere le "voci" di un'opera

11 MIHAIL MIHAJLOVIC BACHTIN, *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975 (trad. it.: *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, part. *La parola nel romanzo*, pp. 67-230).

costruisce il mezzo più sicuro per spiegare il testo grazie al testo stesso; poiché inizia prima da una valutazione funzionale del testo, - “come è fatto?” e “come funziona?” – una valutazione che mette “tra parentesi”, in *epochè* avrebbe detto Husserl, il “contenuto” del testo, ossia il mondo da esso rappresentato. Poi, in seconda battuta, recupera questo stesso “mondo”, indicando con questa parola malcerta e vaghissima una soglia minima: se la letteratura parla di qualcosa che non è se stessa, quel qualcosa, che essa stessa contribuisce a definire, – il “mondo” cioè come un insieme di relazioni e spazi che si è chiamati a percorrere, non come “oggetto” – la determina in quanto punto di vista, giudizio, prospettiva storicamente definita.

Nessuno prende la parola per primo, afferma Bachtin. *Si* è sempre parlati, prima di parlare; la parola personale è il frutto finale e sempre difficile di un lungo percorso nella “parola altrui”. Dunque, “l’essere determinato” del testo, ci direbbe Segre facendo tesoro della lezione di Bachtin, è sì debitore della filologia, come disciplina che si impegna a restituire, per quanto è possibile, l’integrità del testo e dell’ambiente in cui è stato prodotto, però non si risolve completamente in essa: “linguistica” è infatti il nome di quello spazio di ricerca che, oltre ma non “contro” la storia, restituisce criteri sempre nuovi per comprendere e scoprire ciò che, con parola felicemente equivoca, chiamiamo “letteratura”.



## *Ekaterina Golovko*

### Il “linguaggio di piazza” nel *Rabelais* di Bachtin

Michail Bachtin muore nel 1975 ancora poco conosciuto al di fuori della Russia. La fama internazionale giunge solo postuma con la traduzione e la diffusione dei suoi lavori all'estero. a un secolo circa dall'inizio della carriera letteraria rimane tra i più importanti studiosi della cultura del riso, del carnevale, della cultura popolare del Medioevo, della teoria del romanzo ecc. La cultura è vista da Bachtin come un insieme di eventi della vita umana, ogni fenomeno della vita è un fenomeno culturale. Tutti i significati della vita, quello sociale, morale, logico, emozionale, sentimentale, estetico, rientrano nel concetto di cultura.

L'approccio interdisciplinare di Bachtin e l'ampiezza del suo sguardo culturale offrono la chiave di lettura dei suoi studi. Il suo costante dialogo con la letteratura e la linguistica offre il perfetto esempio per gli studiosi sia di ieri sia di oggi e la conferma che la ricerca efficace e di alto livello si realizza solo con l'interdisciplinarietà e l'apertura verso un'ampia gamma di teorie, scienze e molteplici punti di vista.

Bachtin studia i personaggi letterari e il loro modo di parlare all'interno del contesto storico e umano in cui sono collocati e non solo come fatto “culturale” in senso stretto. Il fatto culturale per Bachtin abbraccia sia il piano creativo dell'autore e quindi la sua invenzione, ma anche il piano reale, il contesto e la collocazione temporale, passata, presente e futura nel quale è stato scritto un romanzo. Per esempio, analizzando i personaggi di Dostoevskij, Bachtin applica le nuove teorie di Freud. Bachtin crea così il concetto di uomo nel mondo, che rappresenta sia l'uomo letterario sia l'uomo reale, due figure strettamente connesse e interscambiabili. L'uomo di Bachtin abita nel tempo ma non nel tempo “piccolo” dell'opera letteraria, di un solo paese o di un determinato periodo storico ma nel tempo “grande” che abbraccia tutto il contesto sociale, storico, culturale della vita umana. Il tempo “grande” (*bol'soe vremja*) è costituito dall'insieme dialogante delle

culture, delle nazioni e dei popoli, il loro interscambio e l'influenza non solo in un determinato periodo di tempo ma nel suo grande insieme.

Nella sua tesi di dottorato<sup>1</sup> Bachtin dimostra come sia possibile analizzare la cultura popolare e la parlata familiare, applicando le teorie correnti della linguistica.

Da questo presupposto crea la sua teoria dei generi partendo dalla critica di De Saussure e dello strutturalismo, in quel periodo, corrente dominante nella linguistica. Bachtin, infatti, si oppone alla comprensione linguistica intesa come studio grammaticale o del sistema, a favore di una visione in cui la lingua e il parlare sono in costante dialogo, inteso come scambio e interazione.

La sua analisi della parlata familiare di piazza sarà l'oggetto della nostra ricerca, analizzando l'attualità della sua terminologia e del suo metodo nella linguistica e letteratura odierna.

La presente ricerca è divisa in due parti. La prima è dedicata alla piazza come 'spazio della cultura popolare', ai cambiamenti avvenuti nella struttura della città e negli spazi attuali e alla trasformazione degli spazi urbani nel XX secolo. La logica "urbanistica" della ricerca darà appoggio anche alla successiva analisi linguistica. Vedremo se è possibile mettere in parallelo due percorsi a prima vista così lontani, la lingua e la struttura cittadina, che in realtà costituiscono lo spazio dell'identità dell'abitante della città occidentale. La seconda parte riguarda l'analisi del linguaggio di piazza, i cambiamenti avvenuti dopo la trasformazione degli spazi urbani e l'analisi del linguaggio contemporaneo nella piazza. Vedremo le differenze tra l'analisi di Bachtin e il punto di vista della linguistica variazionista contemporanea. Nelle conclusioni potremo dare il nostro giudizio prettamente

---

1 MICHAÏL MIHAÏLOVIC BACHTIN, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa*, Moscow, s.n., 1965 (trad. it.: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979).

soggettivo sull'attualità del metodo bachtiniano nel pensiero umanistico.

Che significato possono avere i termini “elemento di piazza” o “linguaggio di piazza”, usati da Bachtin? Che cosa esprime, in questi casi, il complemento “di piazza”? Appartenenza alla piazza come luogo, cioè la geografia dell'azione e del linguaggio, oppure la caratteristica del linguaggio e quindi la sua quasi stratificazione sociale rispetto al linguaggio degli aristocratici e della borghesia? La piazza, infatti, è presentata da Bachtin come un luogo multiplo e ampio, che si presta a tantissime possibilità di interpretazione. Il luogo e gli eventi della piazza non hanno legame di causa-effetto, ma un legame di equipollenza, perché solo con queste condizioni si realizzava quello che osservava Rabelais nelle piazze cittadine.

È molto importante notare che le ricerche di Bachtin erano tutte di carattere interdisciplinare, l'ampiezza del suo pensiero e la quantità delle discipline applicate a una ricerca risultano ancora oggi di ampia portata. Con questa ricerca è mia intenzione sottolineare questo aspetto, tentando di intraprendere un percorso simile al suo nella modalità di affrontare le varie problematiche culturali.

### **La piazza come spazio della cultura non ufficiale**

Bachtin vede la piazza cittadina come il nucleo e il centro di tutti gli eventi che si svolgono in città «come la parte organica di tutto il sistema delle immagini del romanzo» e che non appartengono alla cultura alta e borghese, ma alla cultura così detta “non ufficiale”. La piazza rappresenta il luogo della “gloria” popolare e dell'allegria scatenata della folla non controllata dal potere, dai padroni e dai capi.

La piazza di Rabelais è uno spazio compatto e omogeneo, nonostante la presenza di una molteplicità di personaggi tipici della stessa. È un mondo a sé che vive con le sue leggi dove gli stessi rappresentanti della vita borghese e della cultura ufficiale, quando vi s'infiltrano, seguono le regole dei piazzaioli. La piazza include in sé moltissimi elementi che convivono e a volte sono “bifronti”, come le parole appartenenti al linguaggio di piazza

e al linguaggio familiare, oppure i protagonisti della piazza possono avere doppi ruoli come venditori di erbe o ciarlatani, attori e girovaghi.

In piazza si univano moltissimi fenomeni della vita e della cultura “non ufficiale”, libera e familiare. Il “familiare” è il fenomeno chiave nell’analisi di Bachtin perché in questo caso è tutto quello che appartiene allo spirito libero della piazza e alla “famiglia” della piazza, alla quale può accedere chiunque. I giorni più intensi erano quelli di fiera. Nei giorni normali si assisteva al mercato, alle vendite di erbe, agli spettacoli sia studenteschi che dei teatri “ambulanti”, alle feste e ai semplici incontri degli abitanti della città.

La folla esiste e si esprime in piazza, dove c’è vita, ed è invece assente nei ricchi palazzi e nei castelli. In piazza ci si incontra, si fa conoscenza, si litiga, si ama. La piazza è la fonte di emozioni e di energie vitali. Gli attori della piazza formano la folla. La folla è l’entità caratteristica della piazza ma in diverse occasioni è formata da diversi gruppi. Nei giorni di fiera, così frequenti, alla folla cittadina si aggiungevano gli stranieri venuti per questa occasione.

La piazza del tardo Medioevo era lo spazio che univa tutto quello che era libero, indipendente, ribelle e familiare. Questo si riferisce alle città occidentali con le loro caratteristiche tipiche per tutta l’Europa.

Nell’Europa Occidentale il rapporto tra i cittadini e la loro città è caratterizzato [...] nell’abitare in un determinato luogo: il risiedere in una casa, in una strada, in una città di qualsiasi scala [...] è ciò che distingue ogni europeo, facendone prima di tutto il cittadino consapevole di un centro abitato. [...] In secondo luogo, poi, al gruppo cui egli prima di tutto appartiene gli abitanti della sua città viene riconosciuta una personalità propria, una figura olistica distinta e superiore a quella dei singoli individui che la compongono, facendone un vero e proprio *sogetto collettivo* in grado di prendere, attraverso appropriate procedure, decisioni concernenti *l’insieme* dei cittadini<sup>2</sup>.

2 MARCO ROMANO, *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 9.

Il sentimento della comunità e dell'appartenenza alla comunità cittadina è molto importante per la comprensione del ruolo della piazza nella cultura popolare. Avendo bisogno di riunirsi e di sentirsi comunità, gli abitanti uscivano nelle strade e occupavano gli spazi più adatti e ampi, che certamente erano le piazze. La scelta della piazza era legata alla struttura della città europea nel Medioevo. Prima la grande piazza della città era rappresentata da un allargamento della strada principale, oppure dal chiostro dei monasteri ecc. La piazza nella città europea «non è per niente un tema scontato – nulla la rende necessaria – è anzi il risultato di uno sforzo, di una tensione creativa di parecchie generazioni»<sup>3</sup> vista la concentrazione dell'edilizia urbana e le fitte costruzioni che non lasciavano neanche un metro libero occupando tutto con le abitazioni.

E per riprendere le parole di Bachtin:

Nel tardo Medioevo e nel Rinascimento la piazza costituiva un mondo unico e compatto, dove tutti i “discorsi” avevano qualcosa in comune, erano permeati dalla stessa atmosfera di libertà, di schiettezza, di familiarità. Proprio questi elementi del linguaggio popolare come le ingiurie, le bestemmie e gli spergiori erano del tutto legittimi in piazza. La piazza si serviva in qualche modo dei diritti di “extraterritorialità” nel mondo dell'ordine e dell'ideologia ufficiale, ed era sempre dalla parte del popolo<sup>4</sup>.

Così riprese da Romano:

Che la piazza era il cuore politico della città si sapeva benissimo – per quello si svolgono per esempio i palii tra i quartieri – ma lo si sa benissimo anche oggi, e quando un sentimento collettivo prende la città, [...] è lì che ci incontriamo<sup>5</sup>.

---

3 Ivi, p. 80.

4 M. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 167.

5 M. ROMANO, *L'estetica della città europea*, cit., p. 81.

Le città europee hanno sempre come tratto distintivo elementi collettivi, cioè le costruzioni che esistono per servire alla comunità cittadina: le chiese, i parchi, i teatri, le piazze e gli stadi. Nel Medioevo certamente come temi collettivi possiamo elencare le piazze e le chiese.

Il concetto della piazza, presente nelle città europee dall'inizio dell'XI secolo, si sviluppa accumulando diversi temi collettivi. Nel '400 la piazza, oltre ad avere la cattedrale, ha già anche tutti gli edifici pubblici e uno spazio comune davanti a loro all'interno del suo perimetro. Nei periodi successivi spesso nelle piazze vediamo anche i teatri.

Nel periodo descritto da Rabelais e analizzato da Bachtin la piazza è ancora il luogo della riunione della comunità cittadina e dello svolgimento delle fiere, degli spettacoli e dei mercati. I palazzi rappresentano i luoghi di contrapposizione alla cultura della piazza e non sono studiati da Bachtin.

Possiamo classificare tutti gli eventi della piazza nel modo seguente: le fiere, i mercati, gli spettacoli, il carnevale, la pubblicità popolare, la compra-vendita. Gli attori per ogni tipo di evento sono gli stessi; la folla di piazza però per ogni occasione svolge una funzione diversa.

Perché la piazza nel Medioevo era così importante e aveva questa funzione centrale nella vita della città?

Le città medioevali, come si è detto, erano densamente popolate e gli spazi vuoti normalmente erano solo gli spazi delle piazze. Il resto delle città era costituito da vie strette e strettissime, che si snodavano in mezzo ai palazzi abitati. Le piazze quindi erano vere e proprie isole libere in mezzo alle costruzioni dove la gente poteva trovarsi e formare gruppi abbastanza grandi. Le stradine medioevali erano talmente strette che non davano la possibilità alla gente di riunirsi e quindi le riunioni si tenevano soprattutto in due luoghi principali: i palazzi per la cultura alta, ufficiale, e le piazze per la cultura popolare.

Rabelais nel romanzo descrive la piazza cittadina, la piazza di fiera e quella del carnevale del tardo Medioevo e del Rinascimento. La piazza è descritta e vista nel momento dell'allegria collettiva. Bachtin, parlando

della piazza in Rabelais, sottolinea che non bisogna parlare di azioni tipiche per la piazza del Medioevo, giudicando come se fosse la nostra attuale piazza o quella dell'età contemporanea. La piazza medioevale aveva i suoi “riti” e le sue particolarità, come ci svela Bachtin. Seguendo tutti i cambiamenti che sono avvenuti nel corso degli anni e con lo sviluppo delle città possiamo vedere e attestare quanto siamo lontani dalla piazza medioevale, dalla piazza come veicolo della cultura popolare<sup>6</sup>.

### **Il linguaggio di piazza**

Ciascuno dei cosiddetti “elementi di piazza” aveva il suo linguaggio, il suo modo di parlare. In una piazza, infatti, si possono osservare tanti “attori”, ognuno con i suoi modi di fare e con attività particolari. Tutti questi mestieri-attività hanno caratteristiche uniche ma insieme formano il genere “di piazza” del quale ora parleremo.

In piazza invece risuonava anche un linguaggio particolare: quello *familiare* che istituiva quasi una lingua a sé, impossibile in altri luoghi, molto diversa da quella della chiesa, della corte, dei tribunali, degli uffici pubblici, dalla lingua della letteratura ufficiale e dalla lingua parlata dalle classi dominanti (l'aristocrazia, la nobiltà, l'alto e medio clero, il fior fiore della borghesia cittadina), sebbene elementi della lingua di piazza siano penetrati anche qui, in determinante circostanze<sup>7</sup>.

Bachtin allude spesso all'immagine del “basso” corporeo e materiale, ma noi possiamo anche aggiungere il “basso” linguistico, il linguaggio tipico per queste immagini del basso sociale. Non è affatto strano che questo linguaggio sia caratteristico della piazza perché, come sappiamo, il linguaggio si trova in diretto rapporto con la posizione sociale del parlante.

---

6 Della piazza come veicolo della cultura popolare cfr. M. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 163.

7 Ivi, p. 168.

Il linguaggio di piazza quindi è libero e non limitato da nessun tipo di regole sociali perché ciò che non era legittimato nel linguaggio ufficiale era consentito in piazza: impropri, spergiuri, bestemmie. Bachtin sottolinea anche che la cultura non ufficiale popolare ha come base la divisione in classi sociali. «La formazione di un'ideologia non ufficiale presuppone, in generale, la divisione in classi e riflette i contrasti di classe. *Ciò vale anche per le forme dei riti e degli spettacoli organizzati nel mondo della comicità.* La comicità non ufficiale è espressione di una visione di classe alternativa a quella ufficiale e seria, imposta dalla classe dominante»<sup>8</sup>. Questa opposizione si esprimeva nel modo di passare il tempo libero, di divertirsi, di comunicare e di esprimersi.

Impropri, spergiuri, bestemmie, imprecazioni sono definiti da Bachtin generi orali della piazza come anche elogi ed esaltazione, che sono tipici della parlata degli imbonitori e dei mercanti. Bachtin nel suo articolo sui generi testuali<sup>9</sup> distingue due tipi di generi, “primario o secondario” ovvero “semplice o complesso”. Il genere orale è primario (semplice). Lo stile di piazza è caratterizzato dalla schiettezza, dalla libertà, non dall'ufficialità. La comunicazione interpersonale non conosce la gerarchia: tutto è bifronte e tutto ha il suo opposto. Le lodi sono simili agli spergiuri; le ingiurie possono essere scambiate con gli elogi. Le volgarità e le ingiurie hanno una valenza doppia, sono sia elogiative che dispregiative. Bachtin trova e descrive moltissimi doppioni in piazza.

Elogi, esaltazione sono tipici della parlata degli imbonitori e dei mercanti che sono attori di piazza molto importanti, sono pieni di comicità, hanno un carattere popolare, ironico e giocoso. Proprio da loro

8 AUGUSTO PONZIO, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980, p. 134.

9 MICHAÏL MIHAÏLOVIC BACHTIN, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moscow, Iskusstvo, 1979 (trans. eng.: *Speech Genres and other late Essays*, trans. by VERN W. MCGEE, ed. by CARYL EMERSON and MICHAEL HOLQUIST, Austin, University of Texas Press, 1986).

sentiamo la pubblicità popolare pronunciata e gridata in piazza, le proposte delle scommesse e delle sfide che sono i loro mezzi per fare la propaganda di strada. Uno degli elementi tipici è il superlativo che Bachtin caratterizza come «il superlativo del realismo grottesco».

In piazza si sentono molto spesso anche le enumerazioni. Queste «enumerazioni di carattere popolare» sono destinate al popolo e spesso hanno anche come agente il popolo o i rappresentanti del popolo. Per Bachtin ogni personaggio della piazza ha la sua voce e ha il suo messaggio per il resto della popolazione. La voce immette grida dal carattere elogiativo oppure dispregiativo, ma anche ambivalente e riceve risposte sempre provenienti dalla folla. La situazione comunicativa, descritta da Bachtin, ha un parlante spersonalizzato che emette la voce e come interlocutore la folla, che immette le grida di risposta. In piazza non osserviamo la comunicazione diretta tra due persone ma la comunicazione del tipo voce-folla oppure le voci all'interno della folla.

«Il ruolo del suono, della parola ad alta voce dunque, nella vita culturale e quotidiana era molto più considerevole di quanto lo sia oggi, epoca della radio. [...] La cultura della lingua volgare era in gran parte quella della parola pronunciata ad alta voce e a pieni polmoni, sulle piazze e sulle strade»<sup>10</sup>. Esistevano i generi orali della strada che erano essenziali per la vita della strada ed erano “le grida di Parigi” che Rabelais stesso ha visto e sentito a Parigi durante una delle sue visite e in seguito ha inserito nel suo romanzo.

Le grida sono il genere di piazza più semplice, sono formate da una quartina. Bachtin fa il paragone con la pubblicità moderna e valuta le grida di Parigi come un genere orale più ricco e molto più vicino alla letteratura. Ogni mercante aveva il suo stile e il suo modo di fare la pubblicità, in realtà una vera arte di vendere. Le grida sono le voci dei venditori ciarlatani, medici ecc. e il contenuto delle grida è la promozione dei loro prodotti.

---

10 M. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 199.

È molto interessante la descrizione di Bachtin della voce dei venditori: la voce viene dalla folla ed è indirizzata alla folla (la situazione comunicativa di piazza descritta sopra). La pubblicità è spesso ritmata e pronunciata ad alta voce, assume valore quasi di poesia. Se non è in sintonia con la piazza, con il popolo, il parlante ha comunque sempre il tono allegro, giocoso e libero di esprimersi davanti alla gente. Bachtin fa un solo esempio di personaggio che parla alla piazza, ma che non le appartiene, ed è il messaggero dell'esercito che rappresenta la cultura ufficiale.

Un altro elemento del linguaggio familiare sono le bestemmie e gli spergiuri che sono di solito pronunciate al nome di Dio, o su temi sacri. La piazza era "piena" di questi *jurons*. Ogni individuo aveva il suo repertorio di *jurons* ed erano di tantissimi tipi.

I diversi gruppi sociali e persino i diversi individui avevano ognuno il proprio repertorio particolare o il loro juron favorito che usavano regolarmente. [...] Ogni gruppo sociale e professionale aveva le sue bestemmie tipiche e favorite. Con l'aiuto di esse Rabelais dà un sorprendente quadro dinamico della piazza del suo tempo con la sua multiforme composizione. Quando il giovane Gargantua, arrivato a Parigi, si stufa della curiosità inopportuna della folla parigina, comincia a inondarla di urina. Rabelais non descrive la folla, ma riporta le bestemmie e le imprecazioni con le quali essa si scatena e noi *sentiamo* la sua composizione sociale<sup>11</sup>.

Con questo Bachtin ci introduce anche il gergo di piazza tipico di ogni mestiere. Bachtin crea il quadro generale della parlata di piazza e fa un'analisi quasi sociolinguistica studiando tutti i parlanti della comunità e la loro appartenenza sociale. La classe popolare di piazza, svolgendo anche diverse professioni e provenendo da diverse attività, è unita dallo stesso spazio e dal linguaggio o gergo appartenente solo a loro. Utilizzando

<sup>11</sup> Ivi, pp. 206-208.

questo gergo essi si distinguono dalla classe sociale alta e, all'interno della folla, in piazza. La coscienza della comunità linguistica permette loro di restare insieme e di mantenere il senso del gruppo, confrontandosi con la cultura alta.

### **Mutamenti linguistici e urbani, il cambiamento della realtà**

La piazza, la fiera e il mercato sono i luoghi “forti”, punti nevralgici di qualsiasi città perché sono i punti d'incontro e d'unione di tante persone, di settori lontani, di scambio e di conoscenza. La piazza del primo Rinascimento, essendo già il punto nodale della vita urbana, aveva una parte “ufficiale”, rappresentata dallo spazio religioso e/o politico e “non ufficiale”, rappresentato dallo spazio mercantile. Bachtin lascia inosservati l'accostamento di queste due culture e il loro incontro nello stesso spazio urbano.

Se ci spostiamo nel Novecento e nelle città europee del Novecento, troviamo una situazione del tutto diversa da quella descritta da Rabelais. Partiamo con una breve osservazione degli spazi urbani e dei cambiamenti avvenuti. Come avevamo notato nella parte precedente, la piazza aveva un ruolo fondamentale di incontro dei cittadini e svolgeva anche funzioni pratiche. Nelle città europee del Novecento assistiamo a una separazione degli spazi e alla loro netta distinzione funzionale. Ogni evento ha uno spazio apposito: la fiera ha il fiera *district*, il mercato è di solito situato nei centri storici, oppure nelle metropoli esiste un mercato per ogni quartiere (l'esempio di Mosca) ed è uno spazio chiuso, i teatri rispettano una netta divisione per generi (drammatico, operetta, lirico, balletto) e spesso per ogni tipo di spettacolo esiste un edificio a parte (in genere sono abbinati opera e balletto) e non condividono mai lo stesso edificio con il teatro drammatico (l'esempio di Parigi, Londra, New York). La vendita di piazza è sostituita da un sistema molto ramificato di vendita che si esprime in negozi piccoli, *shopping mall* (centri commerciali) e *shopping ville*, un insieme di *shopping mall*. Questi negozi enormi invece di unire le persone nella loro massa li

separano perché la struttura del negozio è fatta apposta per creare cellule, dipartimenti per ogni tipo di consumatore. Non vediamo e non troviamo più quella folla allegra e libera che festeggia né in fiera, né nei *shopping mall*, né al mercato, perché non sono più spazi di carnevale e di riunione della comunità ma sono spazi per realizzare obiettivi “materiali” precisi che non hanno più niente a che fare con il basso “corporeo” di Bachtin.

La struttura della piazza medioevale consisteva nell’insieme degli elementi di piazza (dei quali abbiamo parlato sopra). Gli spazi e le piazze commerciali delle città, nonostante abbiano strutture ben definite e molto organizzate, non contribuiscono alla creazione d’interscambio e di *network*, ma alla divisione e alla buona gestione dei visitatori. Questa divisione ha lasciato le sue impronte anche sul linguaggio e sulla sua struttura. Bachtin ha diviso la lingua in due grandi gruppi: ufficiale e non ufficiale, che possiamo anche considerare due domini. Il dominio ufficiale includeva tutte le situazioni comunicative e gli scambi linguistici tra i rappresentanti delle classi sociali alte, della borghesia, del «mondo dell’ordine e dell’ideologia ufficiale»<sup>12</sup>. Il non ufficiale veniva rappresentato nella vita della piazza e quindi nella vita del popolo, degli elementi declassati e di tutti quelli che sceglievano la libertà d’azione e d’espressione senza gerarchia e regole imposte dall’alto.

Nel Novecento la visione del linguaggio non è più così lineare e bipolare com’era nel Medioevo a causa dello sviluppo della struttura sociale e della sua più raffinata stratificazione, pertanto ora possiamo tracciare la diretta dipendenza tra il luogo e la varietà diastratica della lingua (sottocodici, registri ecc).

Esaminiamo ora i mutamenti dei linguaggi di piazza e come si presentano oggi: il linguaggio degli imbonitori di piazza e dei venditori di erbe è diventato un linguaggio pubblicitario che noi possiamo classificare come linguaggio settoriale; il linguaggio della fiera è diventato il linguaggio

---

12 Ivi, p. 165.

commerciale tipico degli affari, delle trattative e della comunicazione ufficiale nell’ambito del commercio. Il linguaggio degli attori della piazza è diventato un linguaggio teatrale, colto e tipico dei ceti colti e alti. Il linguaggio degli studenti è diventato gergo giovanile. In realtà la nostra osservazione è possibile grazie allo sviluppo nel Novecento della linguistica variazionista che studia tutte le varietà della lingua usate in diversi contesti sociali. Bachtin ha introdotto la sua classificazione delle parlate di piazza prima dello sviluppo di quest’ambito della linguistica e ci è riuscito perché valutava più l’uso e lo scambio linguistico che la struttura o il sistema.

Bachtin unisce tutta la folla e la considera come comunità linguistica di piazza.

Tutti gli elementi della piazza, analizzati in questo capitolo, sono molto legati tra loro sia sul piano contenutistico che su quello formale. Indipendentemente dalle loro funzioni pratiche, essi danno un unico *aspetto non ufficiale del mondo*. Non ufficiale sia per il tono (il riso) che per l’oggetto (il “basso” materiale e corporeo). [...] Così tutti gli elementi eterogenei della piazza da noi analizzati, sono pervasi nella loro diversità dall’unità interna della cultura popolare del Medioevo<sup>13</sup>.

Rimanendo sul piano linguistico, possiamo pertanto affermare l’unità della folla in piazza anche come appartenenza alla stessa comunità linguistica non ufficiale e popolare che condivide lo stesso codice e lo adopera come «come elemento di coesione, di coesione sociale che provoca un sentimento d’affettività, di condivisione, di appartenenza e di identificazione»<sup>14</sup>. Il codice usato in piazza è il linguaggio popolare, cioè la varietà sociale del linguaggio, tipica delle fasce sociali non istruite con una

---

13 Ivi, p. 213.

14 *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da GIAN LUIGI BECCARIA, nuova ed., Torino, Einaudi, 2004, p. 168.

“collocazione bassa”<sup>15</sup>. Infatti, se torniamo all’analisi di Bachtin troviamo che il linguaggio di piazza è parlato principalmente dalle classi sociali basse, dalle persone non istruite, quindi è giusta l’attribuzione del termine “popolare”.

La comunicazione che vi presiede è caratterizzata dall’impiego di un linguaggio familiare, in cui le distanze fra i soggetti della comunicazione sono abolite e in cui ricorrono epiteti ingiuriosi che assumono spesso un tono affettuoso e elogiativo; in cui trovano frequente impiego litanie di imprecazioni e parole oscene<sup>16</sup>.

Il termine “familiare” che usa Bachtin, nella linguistica contemporanea può essere inteso in due modi: come variabile sociale o contestuale/situazionale. La situazione comunicativa della piazza, infatti, è informale, non condizionata dai rapporti di gerarchia e da relazioni ufficiali. Quando parliamo però delle varietà contestuali usiamo il termine “registro” che designa la variabile stilistica ed è in diretto rapporto di dipendenza con la variabile sociale. In piazza il registro adoperato può essere “familiare” o “popolare”, che corrisponde al termine proposto da Bachtin.

Continuando a valutare l’analisi di Bachtin dal punto di vista contestuale possiamo parlare anche del gergo di piazza. «Così questo linguaggio, liberato dal potere delle regole, delle gerarchie e dei divieti della lingua comune, si trasforma in un certo senso in una lingua a sé, che, paragonata alla lingua ufficiale, è una specie di *argot*. Ma questo linguaggio crea contemporaneamente anche una collettività particolare, *la folla in piazza*, la folla soprattutto nei giorni di festa, di fiera, di carnevale»<sup>17</sup>. Bachtin stesso usa il termine “gergo” e *argot* di piazza, distinguendoli dal

15 La varietà popolare di lingua, visto che si trova sull’asse diastratico, rappresenta la posizione sociale del parlante.

16 AUGUSTO PONZIO, *Michail Bachtin*, cit., p. 134.

17 M. M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 205.

linguaggio familiare di piazza. Dal punto di vista sociolinguistico questa distinzione è corretta perché il gergo può essere definito come la lingua in cui si riconoscono, si identificano determinati gruppi di individui, che abbiamo definito come “marginali”, in opposizione alla parlata degli “altri”<sup>18</sup>.

Per concludere, possiamo osservare che sono passati quasi cinquant’anni dalla pubblicazione nel 1965 de *L’opera di Rabelais*, non pochi considerando gli importantissimi cambiamenti intercorsi nella linguistica. Ad esempio è stata creata una nuova disciplina, la sociolinguistica, con l’aiuto della quale abbiamo svolto l’analisi del linguaggio della piazza proposto da Bachtin. Il solo fatto che l’analisi di Bachtin sia ancora attuale, ci mostra il livello d’importanza della sua ricerca.

Il linguaggio di piazza è visto e studiato da lui in prospettive diverse: sociale e funzionale. Lo studioso distingue tra il gergo di piazza e il linguaggio di piazza, colloca la provenienza sociale dei parlanti con la scelta dei termini, analizza tutti i mestieri e i generi orali della piazza.

Quest’opera di Bachtin non è riconosciuta per il suo valore linguistico: non compare per esempio nelle opere generali, come quelle di Berruto e Sobrero, mentre, nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* di Beccaria, Bachtin viene citato nelle voci ‘discorso’ con l’accenno all’opera *Marxismo e filosofia del linguaggio* e nella voce ‘dialogismo’ con l’accenno alle opere *Dostoevskij. Poetica e stilistica* ed *Estetica e romanzo*. Sulla stampa giornalistica l’Autore risulta poco presente. Dallo spoglio del «Corriere della sera», «Le Monde», «Il Sole 24 ore», «la Repubblica» degli ultimi decenni, risulta che solo su quest’ultimo quotidiano sono stati dedicati a Bachtin, dal 1984 a oggi, due articoli: uno nel 1985, in occasione del Convegno *Bachtin teorico del dialogo*, svoltosi a Cagliari proprio quell’anno, l’altro nel 1990.

---

18 Cfr. *Introduzione all’italiano contemporaneo*, a cura di ALBERTO A. SOBRERO, Bari, Laterza, 1993.

EKATERINA GOLOVKO

---

L'opera di questo studioso, così ricca di suggestioni sociolinguistiche, meriterebbe di essere rivisitata e valorizzata, alla luce delle nuove conoscenze nei diversi campi di cui Bachtin è stato, in un certo qual modo, profondo precorritore.

*Giulia Massini*

## **Maria Corti, *Metodi e fantasmi***

C'è una dote intellettuale di Maria Corti (Milano, 1915-2002) che spicca sopra tutte le altre. Come ricorda il critico Fabio Pusterla, che le fu vicino durante gli anni trascorsi all'Università di Pavia, ogni suo studio prendeva le mosse da un'innata propensione all'insegnamento, inteso nel senso più ampio. Qualunque fosse l'argomento trattato, in qualunque periodo storico si collocasse lo scavo filologico, la sua parola non si arrestava alla semplice oggettività del testo, ma sapeva mettersi a dialogo allo stesso tempo con uno studioso di Dante, come con un esperto del Novecento. Non già solo perché la sua abilità critica multiforme l'aveva portata a interessarsi di campi tanto differenti, ma perché qualunque strada percorresse, ovunque si dirigesse, mirava sempre a imbattersi nelle problematicità più vive e più "urgenti" della cultura contemporanea e della letteratura in generale.

*Metodi e fantasmi* ne è forse l'esempio più significativo. Percorso ermeneutico di saggi pubblicati in riviste come «Letteratura», «Strumenti critici», «Paragone», poi riuniti in volume nel 1969, contiene in sé emblematicamente quella che è possibile definire una "natura doppia" della produzione cortiana, già tutta identificata nell'ossimoro (calviniano) del titolo<sup>1</sup>: cioè un lavoro mai limitato alla stretta ricerca scientifica, ma sempre illuminato anche dalla creatività e con le sembianze della narrazione. Così ogni teoria in esso contenuta non si chiude mai in definizioni asettiche di metodologia. E lo studio della lingua e dei testi è sempre comprensivo delle implicazioni sociologiche che ne costituiscono la materia invisibile. In queste pagine, insomma, si riconosce la pluralità di interessi di una vita,

---

1 Cfr. ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 164-181.

dal Duecento al Novecento, e cioè, come nota Ezio Raimondi<sup>2</sup>, «i due muri portanti della produzione cortiana». E uno spirito cui la Corti resterà sempre fedele: la parola pronta al dibattito, favorevole a una critica che si corrobora nel “dialogo” e che non sia una purezza meccanica di «spogli sintattici»<sup>3</sup>.

La vicenda editoriale di *Metodi e fantasmi* stimola già una riflessione sulla fortuna critica del libro e sulla sua ricezione, tema che questo breve saggio si prefigge di esplorare. Edito nel 1969 nella collana «Critica e filologia» di Feltrinelli, il libro viene esaurito e quindi ristampato, questa volta nella collana «SC/10», nel 1977. Segue una terza edizione in cui il libro, aggiornato di otto nuovi interventi che approfondiscono il quadro, cambia nome in *Nuovi metodi e fantasmi*, ed entra nella collana «Critica». È il 2001, un anno prima della scomparsa della studiosa. Il dato è rilevante, in quanto testimonia la centralità di *Metodi e fantasmi* nel lavoro di Maria Corti, che a questo testo ripensò lungo tutto l’arco della carriera, a più riprese, per riqualificarlo e completarlo, per rispondere ai dibattiti dal libro stesso suscitati, aggiornando o confermandone le scelte. Dell’attualità di *Metodi e fantasmi* era convinta dunque in prima battuta la Corti stessa, che con il suo lavoro sul testo ne tenne viva la presenza all’interno del panorama editoriale.

### **La doppia natura di *Metodi e fantasmi***

La coesistenza, già tutta calviniana, di teoria scientifica e rapporto sempre vivo con i «fantasmi dell’individuo e della società»<sup>4</sup> nascosti tra autore e opera letteraria, ha radici profonde in Maria Corti, che aveva infatti

2 EZIO RAIMONDI, *Umanità dei fantasmi*, «Autografo», XVIII (2002), n. 44, pp. 25-30.

3 Così a Cristina Nesi in un discorso sugli eruditi, in MARIA CORTI, *Dialogo in pubblico*, intervista di CRISTINA NESI, con una bibliografia aggiornata, Milano, Bompiani, 2006, p. 22.

4 I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 215.

l'abitudine di lavorare sempre a due tavoli distinti, uno della critica, che assorbiva gran parte del suo tempo, e l'altro dell'invenzione letteraria, sentito – lo dimostrano epistolari e interviste – come vocazione principale. I due percorsi, è ovvio, erano destinati a incrociarsi. E dal loro incontro si generava una ricerca rigorosa mai avulsa dalla vitalità dell'inventiva. Dietro questa sorta di “nostalgia della creazione letteraria”, c'era, innanzitutto, la volontà urgente di stabilire un indirizzo nuovo allo stile della critica. La Corti, infatti, se da una parte si dimostrava attenta a non divenire un «gendarme della cultura»<sup>5</sup>, incappando nel rischio di confondere il mezzo con il fine, dall'altra parte, però, intendeva mettere un freno alla cosiddetta deriva psicologizzante e impressionistica della critica “intuitiva” o “idealistica”, contrapponendo a questi metodi personalistici un resoconto personalizzato e “letterarizzato” del lavoro svolto in sede di ricerca filologica, che, dal canto suo, era rigorosissima.

Si lega a questo universo di riflessione l'appartenenza di *Metodi e fantasmi* alla nuova stagione della critica strutturalistica che prendeva cittadinanza in Italia proprio allora. Ancora una volta il Calvino parigino, che tentava la strada di una letteratura matematica, razionale e combinatoria, fu di stimolo. Ma le radici di tale interesse nella Corti sono più complesse. Come ricorda la *Letteratura italiana* di Asor Rosa, di questo fermento scientifico, destinato ad avere vasta diffusione in Italia, la Corti fu una delle figure «costitutive»<sup>6</sup>.

### **Impegno critico e diffusione dello strutturalismo**

*Metodi e fantasmi* rappresenta un testo fondamentale per tutti quelli che hanno fatto della semiotica uno strumento critico. Appartiene di diritto a

5 MARIAROSA BRICCHI, *Rigore e fantasia*, «L'immaginazione», 2003, n. 195, pp. 6-7.

6 IGNAZIO BALDELLI, UGO VIGNUZZI, *Filologia, linguistica, stilistica*, in *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO ASOR ROSA, vol. 4: *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 285.

una generazione tra le più eccezionali, che visse un periodo di grande vivacità culturale. L'Italia partecipava allora attivamente al processo di teorizzazione critica che stava avvenendo in Europa e in America (il decennio '65-'75), la semiotica entrava negli ambienti accademici e l'Università di Pavia, luogo di accoglienza per la Corti, fu tra le prime due, con Torino, a intestarle un insegnamento. Nel 1966 nasceva «Strumenti critici», sotto la direzione di Avalle, Corti, Isella e Segre.

Qui la semiotica mostrava i segni più marcati. «Da questo percorso della Corti viene la conferma del carattere abbastanza anomalo e peculiare dello strutturalismo letterario italiano» scrive Remo Ceserani. «Esso è nato, è stato assunto e portato avanti da alcuni filologi di professione [...] abituati a impostare storicamente i loro lavori»<sup>7</sup>. L'importanza di *Metodi e fantasmi* sta anche dunque nella sua capacità di testimoniare un caso emblematico dello "strutturalismo all'italiana", nel riflesso di una studiosa che aveva assorbito l'attrazione per la linguistica stilistica da Schiaffini, Spitzer, Devoto e dal maestro Terracini; che dal prestrutturalismo filologico di Contini aveva invece acquisito l'idea di mantenere un *pattern* di riferimento con il quale confrontarsi, senza mai farsi limitare. Nell'idea terraciniana di una produzione letteraria come incontro/scontro "di lingua e cultura", lo strutturalismo della Corti fu più fedele a Tartu, Lotman e Uspenskij, aperto alla coesistenza di un contromodello nel modello, convinto che l'opera dovesse essere squadrata dentro la storia e nel suo incontro con la cultura.

«Il ricercatore – afferma la Corti – deve tener presente lo scopo per cui fa la ricerca; nel caso in questione il critico deve obbedire al suo compito di interpretare un'opera d'arte, accostarsi a uno o più dei suoi segreti di composizione, relazionarla a un contesto letterario più ampio»<sup>8</sup>. Il suo

7 REMO CESERANI, *Guida breve allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. XIV.

8 MARIA CORTI, *Nuovi metodi e fantasmi*, nuova ed. ampliata, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 70.

approccio intendeva guardare all'opera in rapporto al sistema letterario e ai suoi sottoinsiemi (istituti o generi letterari). A tale proposito De Meijer considera la Corti prima in Italia a portare lo studio dei generi in una prospettiva esplicitamente semiotica<sup>9</sup>. Gli sviluppi di questa idea si vedranno soprattutto in *Principi della comunicazione letteraria*, dove Maria Corti offre un approccio storico-semiologico ad alcuni generi letterari. In *Metodi e fantasmi*, però, la Corti individua già nella lontananza o vicinanza di un determinato autore ai codici e sottocodici letterari con i quali dialoga una cifra del suo carattere innovativo (ossia: più l'autore se ne discosta, maggiore è la sua novità). Unendo alla prospettiva storicistica una nuova impostazione semiologica nello studio dei generi, spiega la Corti, è possibile inserire ogni opera nel «punto che le spetta nell'evoluzione di un istituto letterario, cui già pervengono principi organizzativi di contenuti e forme». Tali considerazioni appartengono al saggio *Nuova vita interdisciplinare della critica*, di un anno successivo a un altro lavoro che prova come le teorie della Corti scaturiscano da esperimenti già fatti, ossia *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro*, dove Sannazaro appare come colui che toglie il genere arcadico dal «santuario dei prodotti classici»<sup>10</sup>.

Definire il lascito dello strutturalismo in letteratura oggi è impresa difficile. Come nota Jonhatan Culler<sup>11</sup>, il dibattito critico in generale sullo strutturalismo e sulla sua natura tentacolare può essere disorientante e confuso. In specie, non tutti i critici inclini alla teoria sono definibili in questo modo. Già in quei primi anni, quando ancora non era passato attraverso decostruzione e teorie post-strutturaliste, lo strutturalismo era un oggetto sfuggente. Maria Corti stessa rimproverava alle neoavanguardie usi

9 PIETER DE MEIJER, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO ASOR ROSA, vol. 4: *L'interpretazione*, cit., pp. 255-256.

10 M. CORTI, *Nuovi metodi e fantasmi*, cit., p. 284.

11 Vedi JONATHAN CULLER, *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982 (trad. it.: *Sulla decostruzione*, Milano, Bompiani, 1988).

a sproposito di uno strumento che non sapevano connotare perfettamente. Molto dello strutturalismo in letteratura si è perso, ma è pur vero che il modello Tartu, quello che la Corti prediligeva, è destinato ad avere vita più lunga di altri<sup>12</sup>. In Italia, cioè, un modello strutturalista sempre moderato, se pure rigoroso e attento alla tradizione filologica, come quello cortiano, ha mantenuto una fortuna costante, come metodo applicabile, con Starobinski, non in quanto “visione del mondo”, ma solo quando è davvero pertinente. Il lascito vero dello strutturalismo oggi è probabilmente la semiotica e, in critica letteraria, un maggiore rigore epistemologico. Allo stimolo del quale la Corti si impegnava per elaborare un recupero di isotopie testuali, modelli culturali nascosti e rapporti intertestuali, un linguaggio nuovo fatto di pseudoneologismi, lessemi e sintagmi tecnici tra i quali si ricorda la parola «avantesto», che Maria Corti fu la prima a usare.

La semiotica è ancora viva in lei fino agli ultimi anni (se ne veda l'applicazione al frammento manzoniano *Con Manzoni all'osteria della Luna Piena*). In questo è vicina agli studiosi riuniti nel testo *La semiotica letteraria italiana* a cura di Marin Mincu: Avalle, Segre, Eco, Garroni, Agosti, Pagnini, Serpieri, Rossi, Beccaria, Buttitta, Caprettini. Potremmo poi ricollegare alcuni critici filologi-linguisti alla Corti, su una linea ideale che va dai primi saggi di Giacomo Debenedetti con *Strutturalismo e critica* (1965) ai *Modelli semiologici nella commedia di Dante* di D'Arco Silvio Avalle (1975), fino ad arrivare a Umberto Eco, la voce più costante nel campo.

### **La nascita della teoria dell'intertestualità**

*Metodi e fantasmi* rappresenta anche un anticipo sulle problematiche dell'intertestualità, qui utilizzate da Maria Corti come forme di ermeneutica

12 Come fa notare PAOLO ORVIETO, *Una studiosa tra linguistica, filologia e metodologia*, in *Testimonianze per Maria Corti. Firenze, 18 marzo 2003*, a cura di ANNA DOLFI, Milano, Bulzoni, 2005, pp. 29-36.

testuale. Nel saggio *Passero solitario in Arcadia*, la Corti mostra per esempio l'incontro tra due poeti che alla critica era sfuggito, cioè quello tra Leopardi e Sannazaro, il secondo individuato come fonte dell'idillio *Il passero solitario*. Comincia inoltre a lavorare al confronto delle diverse stesure e redazioni delle opere, in particolare per quanto riguarda l'*Arcadia* di Sannazaro e il *Partigiano Johnny* di Fenoglio. Questa parte del lavoro critico di Maria Corti troverà poi compimento nel fondamentale *La felicità mentale*.

L'intertestualità, com'è noto, ha avuto una diffusione ampia e articolata, da Agosti al Contini dantesco, da Eco a Raimondi, Segre e moltissimi altri.

### Lingua e dialetto

Come notano Ignazio Baldelli e Ugo Vignuzzi<sup>13</sup>, il bipolarismo di interessi della Corti teneva l'obiettivo fisso su un incontro/scontro di lingua e cultura. Ecco quindi che gli studi della lingua non sono mai avulsi da una disamina delle problematiche anche sociologiche che ne derivano. Del resto, in modo inevitabile, l'attualità lo richiedeva, con l'istruzione che si faceva obbligatoria e la liberalizzazione dell'accesso all'Università. Nella prefazione del 1969 a *Metodi e fantasmi*, Maria Corti parla anche di un dominio linguistico, che «oltre e più che con la *langue* si pone in dialettica di relazioni (accettazione e scarto, adeguamento e rifiuto) con la lingua letteraria della sua epoca, la quale è già di per sé una lingua seconda, con i suoi speciali rapporti tra elementi denotativi e connotativi»<sup>14</sup>. Gli studi sul dominio storico-linguistico di Maria Corti rimangono tra i più importanti nella totalità di quelli da lei effettuati. Ricordiamo, tra quelli contenuti in *Metodi e fantasmi*, *Le orecchie della "neocritica"* dove Maria Corti fa i conti con l'avanguardia e la neoavanguardia, riflettendo sul *Manuale di poesia sperimentale* di Guido Guglielmi e Elio Pagliarani.

13 I. BALDELLI, U. VIGNUZZI, *Filologia, linguistica, stilistica*, cit., p. 483.

14 MARIA CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 7.

È in questa sede che si introduce la questione dei dialetti che tanto spazio aveva e avrebbe avuto nella produzione critica della Corti, ma non solo. La forza e persistenza che per Maria Corti hanno i dialetti (convinzione che inizialmente la vede contro il pensiero di una lingua standardizzata a rischio di impoverire l'italiano, profetizzata da Pasolini) era un'idea sostenuta dalla tesi continiana di "rapporto viscerale" del dialetto con la sua lingua. A differenza della poca documentazione di alcuni critici italiani (il *j'accuse* è rivolto anche a Pasolini)<sup>15</sup>, che si muovono in una scarsa rete di comunicazioni culturali, la Corti spiega con chiarezza le sue idee ne *La lingua e gli scrittori oggi*. Nel saggio *Dialetti in appello*, la studiosa si schiera dalla parte di Graziadio Isaia Ascoli, paladino della storicità della tradizione linguistica italiana, nell'opposizione al sogno manzoniano di una lingua pura. D'accordo con Dionisotti<sup>16</sup> la Corti tornerà più volte sul fallimento dell'ideale manzoniano, per cui nessuno pensa, al livello attuale, a "risciacquare i panni in Arno". La lingua pura rimane utopia, poiché la storia persiste come motore dei cambiamenti linguistici. L'analisi è di sicura ascendenza terraciniana<sup>17</sup> e trova poi sviluppo in *Principi della comunicazione letteraria* del 1997.

### Una questione di stile

La fusione di scientificità e creatività, di fantasia e semiotica, di cui pure si è detto, rappresenta più che altro una questione di stile. Nella scuola di Pavia, in quegli anni, lo conferma tra gli altri Fabio Pusterla, si agitava un

15 Questa posizione verrà in parte rivista da MARIA CORTI, *Pasolini aveva ragione*, in ALFREDO TODISCO, *Ma che lingua parliamo*, Milano, Longanesi, 1984, pp. 38-39.

16 Si veda il suo intervento *Per una storia della lingua italiana*, «Romance Philology», XVI (1962), pp. 41-58, part. 57.

17 Cfr. il commento della Corti, *Il parlante come protagonista*, «Paragone», 1964, n. 176, pp. 94-100, ripreso nell'*Introduzione* a BENVENUTO TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, con un'introduzione di MARIA CORTI, Torino, Einaudi, 1970, pp. 2-31.

fermento nuovo, di certo concentrato attorno anche alla figura di Maria Corti. L'ansia creativa di quella scuola ci appare oggi inseparabile dalla volontà di creare un nuovo linguaggio critico che non rinunciasse al rigore filologico, ma che non cedesse alle prigionie del formalismo. L'atipica *forma mentis* di Maria Corti, spinta ad attingere sempre al continente in parte sacrificato della scrittura creativa, per corroborare i saggi critici, viene notata da Fabio Pusterla con questo accostamento: «Spiegava Björn Kurten, paleoantropologo svedese, in un breve saggio allegato al suo primo romanzo, che ci sono cose che uno scienziato intuisce (nella fattispecie, le ragioni genetiche che avevano condotto all'estinzione i Neanderthal, e che lui credeva di aver capito ma di non poter dimostrare scientificamente), e che si possono però dire solo creativamente: con un romanzo, appunto»<sup>18</sup>. Ossia, c'è in Maria Corti una specie di “nostalgia del racconto”, per effetto della quale, qualunque traguardo scientifico Maria Corti punti a centrare, non comporta mai il risparmio delle risorse associative e talvolta perfino evocative del linguaggio, come la metafora, l'ironia, il commento arguto, in grado di accendere il discorso critico e di incrementarne la credibilità fino al risultato. Bastino alcuni esempi, come l'attacco del libro, al primo saggio (*Il partigiano capovolto*): «C'è stato un bel chiasso in questi ultimi tempi nel mondo artistico-letterario italiano; *loci deputati* le spiagge, le sedi dei premi letterari, delle mostre di pittura e arte cinematografica, i centri culturali cittadini che hanno sostituito i salotti, ormai di sapore antiquato; un po' in tutta Italia, escluse le Alpi: lassù si cammina e il fiato va tenuto da conto per cose più serie»<sup>19</sup>. Si notino anche metafore fortemente ironiche come questa: «Nell'annata 1963, per esempio, si recitavano radicali orazioni funebri sul romanzo, che un discreto corteo di letterati accompagnò

18 Le parole citate si riferiscono a uno scambio epistolare avvenuto con Fabio Pusterla proprio in occasione della stesura di questo saggio.

19 M. CORTI, *Nuovi metodi e fantasmi*, cit., p. 5.

all'obitorio»<sup>20</sup>. O visioni ardite che raccontano in simbolo alcuni fatti reali, come questa: «Gli scrittori, come è naturale, camminano ciascuno per conto proprio, e più avranno fiato, più si distanzieranno, mentre i critici per natura *psicopompoi*, oggi col caduceo dello strutturalismo, domani con quello della semiologia, si prodigheranno nei rituali di guida di un fantomatico manipolo in direzione dell'Adè»<sup>21</sup>.

La nostalgia della parte creativa in Maria Corti è piuttosto il desiderio di rimettere di tanto in tanto piede nella terra sacrificata, sentita come vera patria. La tendenza è probabilmente simile a quella di molti critici che furono in prima istanza scrittori, di cui la critica letteraria italiana pare costellata, soprattutto dopo il secondo dopoguerra: Cesare Pavese, Elio Vittorini, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Pier Paolo Pasolini, e, seppure in altre misure, anche Attilio Bertolucci, Enzo Siciliano, Alberto Moravia. Ma anche Roberto Roversi e, in tempi più recenti, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Raboni. Ma se una metafora risveglia l'intelletto, in questo caso permette anche alla Corti di ritrovare il processo creativo sempre inseguito.

### **Alla caccia dei fantasmi**

Inseguendo il sogno di deviare dalla strada maestra degli studi letterari principali, impegnati nella disamina di ciò che ha già storia, senza preoccuparsi di ridare un ruolo ai “precari” o un asilo ai “dispersi”, la Corti si muove sulle tracce di alcuni fantasmi. Punto focale di questo lavoro di rinvenimento dell'ignoto è la presenza in *Metodi e fantasmi* dei capitoli cruciali su Beppe Fenoglio, che fanno la loro comparsa in un periodo in cui l'importanza della portata letteraria del *Partigiano Johnny* non era un fatto condiviso com'è oggi. Il poeta Marco Antonio Ceresa, inoltre, esce dal suo anonimato e si configura, grazie a *Metodi e fantasmi*, come autore del *Delfilo*

<sup>20</sup> Ivi, p. 99.

<sup>21</sup> Ivi, p. 86.

(erroneamente attribuito a Francesco Colonna), diventando personaggio storico. Altro fantasma sgominato è l'identificazione del racconto *Anna e Bruno* di Romano Bilenchi come matrice di un romanzo. Filenio Gallo, infine, da epigono si trasforma in fonte di Jacopo Sannazaro.

Su una linea che unisce Billanovich a Campana, possiamo valutare la persistenza di questa idea critica del “sommerso” nell'opera di Carlo Dionisotti, per esempio, o Cesare Garboli. Il primo era alla caccia continua di scritti dispersi negli scaffali della sua londinese British Library. Il secondo fu iniziatore di talenti individuali e contribuì all'“invenzione” di Antonio Delfini.

Quest'ansia di rinvenimento è affine al filone critico che si occupa degli *outsiders* della letteratura italiana, di cui la contemporaneità è soprattutto ricca, con la sua quantità tentacolare di scrittori mossi dalla macchina economica editoriale. Un discorso a parte meriterebbero gli studi sul problema del canone del secondo Novecento, particolarmente ricchi di discussioni tuttora aperte sui ruoli e i posti da assegnare agli autori. In questo senso ci sembra che una delle poche idee condivise sia proprio la piena rivalutazione dell'opera di Beppe Fenoglio.

### **Gli autori, dati alla mano**

*Metodi e fantasmi*, dunque, contribuisce all'apertura di numerosi dibattiti, permettendo agli studi di alcuni autori di evolversi e rinnovarsi. Dell'opera, intanto, si parla in pressoché tutte le storie della letteratura più importanti. Per citarne alcune ricordiamo i già menzionati accenni a Maria Corti nella *Letteratura italiana* di Asor Rosa, che fa un consistente uso di tutta l'opera critica della studiosa, particolarmente nel volume quarto, *L'interpretazione*. Ferroni nella *Storia della letteratura italiana* cita il saggio parlando di critica e semiologia. Lo stesso fa *Il Novecento* di Cecchi e Sapegno, nominandola come una delle applicazioni più significative del metodo semiologico. La *Storia della letteratura italiana* di Enrico Malato propone una lettura diffusa dell'*opera omnia* di Maria Corti, in particolare occupandosi del De Jennaro,

di Sannazaro, dell'autore del *Delfilo*, del Gallo, delle fonti leopardiane e di Fenoglio. Inoltre, la ricorda per il suo impegno nel diffondere i principi dello strutturalismo e dell'analisi semiologica dei testi.

Ferroni nella *Storia della letteratura italiana* la cita come colei che, prima a studiare la questione, «ha assegnato il *Partigiano* alla prima fase del lavoro di Fenoglio, scorgendovi una specie di cronaca più vicina agli eventi da lui direttamente vissuti»<sup>22</sup>. Anche il Cecchi e Sapegno ne fa menzione. Del resto è questo un campo di intervento altamente innovativo della Corti e se ne trova menzione diffusamente. Nell'edizione *Romanzi e racconti* di Beppe Fenoglio, a cura del sodale Dante Isella, il confronto con la Corti rimane obbligatorio, citata qui fin dalla premessa come autrice di una «discussione ingegnosa e vivacissima, con decisive implicazioni critiche, simili a quelle dibattute solo per autori o per opere circonfuse dal mistero del caso o dalle tenebre della lontananza»<sup>23</sup>. Dante Isella ricorda che l'uscita postuma, nel 1968, del *Partigiano Johnny* a cura di Lorenzo Mondo, pur donando fama a Fenoglio, diede però inizio a una *vexata quaestio* con proliferare di edizioni critiche. Prima dell'uscita dell'edizione critica di Maria Corti, Gina Lagorio pubblica un saggio chiamato *Beppe Fenoglio*, nel quale dichiara che «nessun lavoro critico su Fenoglio potrà mai ignorare la questione degli inediti suscitata da Maria Corti e da lei brillantemente condotta sui testi»<sup>24</sup>. Ne *La guerra degli asfodeli* Gian Luigi Beccaria, anche se critico, sottolinea il suo merito nel sollevamento del dibattito.

Ora, le tesi cronologiche della Corti su Fenoglio hanno diviso la critica e la Corti fu in parte contestata per l'audacia della datazione proposta. Gli esiti degli studi sono dalla Corti stessa sintetizzati nel saggio *Il Partigiano*

22 GIULIO FERRONI, ANDREA CORTELLESA, ITALO PANTANI, SILVIA TATTI, *Storia e testi della letteratura italiana*, vol. 11.B: *Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968)*, Milano, Mondadori, 2005, p. 54.

23 BEPPE FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, a cura di DANTE ISELLA, nuova ed. accresciuta, Torino, Einaudi, 2001, p. X.

24 GINA LAGORIO, *Beppe Fenoglio*, Firenze, La nuova Italia, 1970, p. 167.

*Johnny* del 1996, oggi in *Nuovi metodi e fantasmi* (cita qui le tesi avverse sulla cronologia: Corsini, Saccone e Bigazzi. E quelle favorevoli: Bricchi, Grignani e altri).

Del contributo cortiano allo studio di Sannazaro fa menzione Gianfranco Contini nella *Letteratura italiana del Quattrocento* che le attribuisce il recupero degli ascendenti immediati delle egloghe sannazzariane, quelle di alcuni rimatori toscani, specialmente dei senesi Arzocchi e Boninsegni. Di questi studi tiene conto anche *La letteratura italiana storia e testi* di Pasquini e Quaglio, dove in bibliografia si trovano interventi della Corti sul Sannazaro, oltre che su Filenio Gallo, legato al Sannazaro come fonte, e sul De Jennaro, anch'esso fonte di Sannazaro. Anche Giorgio Barberi Squarotti la vede presente in bibliografia sul Sannazaro, ma per il resto non sembra fare ampia lettura di *Metodi e fantasmi*. Ferroni tiene in riferimento i saggi della Corti parlando di Sannazaro. Alcuni studiosi ne fanno largo uso come Rosangela Fanara, nelle *Strutture macrotestuali nei Sonetti et canzoni di Jacobo Sannazaro*, Marina Ricucci ne *Il nebbioso e il fier connubio*, W. J. Kennedy in *Jacopo Sannazaro and the uses of Pastoral*, l'edizione critica di Francesco Erspamer dell'*Arcadia*, Saccone ne *Il soggetto del furioso* (anche sul Sannazaro in disaccordo con la Corti), Carlo Vecce e Antonio Gargano in *Con accordato canto*.

Filenio Gallo fu un'altra "scoperta" di Maria Corti che, da epigono di Sannazaro, elevò la sua statura a fonte di questo. L'allieva Grignani dedicò all'autore una cura delle *Rime* che fa largo uso di *Metodi e fantasmi*. Sempre Contini nella *Letteratura del Quattrocento* parla dell'identificazione del vero autore del *Delphili Somnium* come di una scoperta di *Metodi e fantasmi*<sup>25</sup>.

25 Ringrazio Fabio Pusterla, il cui spunto di riflessione è stato un prezioso motivo di slancio per il lavoro.



*Noor Nasser Abdul Wahid*

***Il dizionario d'ortografia e di pronuncia  
da Bruno Migliorini fino ad oggi***

*«L'italiano è una lingua parlata solo dai doppiatori»*

Ennio Flaiano

I quesiti a scelta multipla che vorrei proporre nella mia relazione vertono su alcuni dei punti più controversi della lingua italiana, in particolare quelli riguardanti la questione della pronuncia dell'italiano e il modello di pronuncia a cui si deve riferire. Ho preso in esame due prospettive diverse della pronuncia italiana, rappresentate da due dizionari di pronuncia, entrambi di recente pubblicazione: il primo è il *DOP. Dizionario italiano multimediale e multilingue d'Ortografia e di Pronuncia*, a cura di Piero Fiorelli, disponibile *online* dal 2006<sup>1</sup> (con uno spontaneo e inevitabile confronto tra la prima e l'ultima edizione), il secondo è il *DiPI. Dizionario di pronuncia italiana* di Luciano Canepari uscito da Zanichelli per la prima volta nel 1999 e analizzato nella sua edizione del 2003, cercando di identificare i criteri cui dovevano attenersi per la scelta delle voci, per l'ortografia, per i metodi di trascrizione, per la pronuncia, ma soprattutto la riforma linguistica che ognuno avanza. Mi preme sottolineare che l'intenzione di chi scrive non è quella di contestare la legittimità della tesi di coloro che, per tradizionalismo, o per rispetto dello *standard*, hanno optato per la convenzione opposta a quella che qui si difende, ma di riflettere su come la pronuncia sia influenzata dalla rivoluzione tecnologica - che vede il suo apice nella diffusione della radio e della televisione -, sulle linee di tendenza della pronuncia italiana oggi, e di dimostrare come la pronuncia moderna

---

<sup>1</sup> La consultazione avviene a partire dall'indirizzo <<http://www.dizionario.rai.it/>> (ultima consultazione: luglio 2009).

sia, non solo altrettanto legittima, ma anzi preferibile sia sul piano fonetico sia tipografico.

Ho cercato in questa mia breve relazione, lungi dal voler essere una dissertazione esaustiva e completa sull'argomento, di quanto sono labili i confini di questa entità chiamata da molti studiosi "italiano standard", e di analizzare le tante varietà fonetiche e linguistiche presenti in Italia, la cui presenza ci può portare a parlare, più che di un "italiano standard", dell'esistenza di tanti "italiani standard".

Inizierei con un'illuminante pagina di Francesco D'Ovidio, tratta da *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua*, edito per la prima volta nel 1882 a Napoli:

L'Italia non si appropriò se non del fiorentino scritto, e anche di questo fin dove poteva senza sforzo o con sforzi tollerabili. Ciò ebbe i suoi effetti specialmente sulla pronuncia, alcuni vezzi della quale, come il cosiddetto 'c' aspirato di fico o il 'c' e il 'g' sibilante di pace e regina, non significati dalla scrittura, restaron regionali. Avvenne anche di più. Essendosi dai toscani smesso di scriver bascio, camiscia, perché codesto mite suono [sc] non si cambiasse con quello più gagliardo [ssc] che è in fascia, mentre invece è pari a quello toscaneggiante di pace, ne derivò che quegli italiani che pronunzian pace con un vero 'c', ossia con quel che i Toscani stessi fan sentire in selce o in faccia, lo estesero anche a bacio e camicia. I quali però, venendo da basium e camisia non si pronunzian con un vero 'c' in nessun dialetto. [...] La pronunzia insomma che di bacio o fagiuolo si suol fare in gran parte di Italia, se non è conforme al toscano, non segue nemmeno le parlate locali, ed è una creazione tutta letteraria<sup>2</sup>.

---

2 FRANCESCO D'OVIDIO, *Le correzioni ai Promessi sposi e la questione della lingua*, 4<sup>a</sup> ed. definitiva, Napoli, Pierro, 1895.

Non per entrare nei dettagli storico-linguistici, ma solo per riaffermare il concetto di Tagliavini cito: «Verso il Quattrocento quando avvenne il primo conguagliamento interregionale della lingua italiana, costruito sulla base della lingua letteraria dei tre grandi toscani (Dante, Petrarca, Boccaccio) [...] si forgiò la lingua sul canone di tre soli autori», quindi l'attenzione era solo per la lingua scritta. Quell'italiano «rimase fino all'Ottocento il modello della lingua letteraria, fissa in uno stato di immobilità, mentre la lingua scritta nelle varie regioni seguiva il corso della sua evoluzione naturale, rendendo sempre più sensibile il divario fra le due. E questo fino alla riforma manzoniana. [...] Il rapporto fra lingua scritta e lingua parlata, le diversità di pronuncia fra regione e regione, avevano scarsamente interessato i grammatici anteriori all'Ottocento»<sup>3</sup>.

Tagliavini ci ricorda comunque che fino al 1930 la principale fonte della cultura e dell'informazione era stata soprattutto la stampa, mentre con la diffusione della radio e della televisione assumono importanza le informazioni trasmesse per via orale: prova ne sia che l'EIAR, preoccupandosi di ottenere una relativa uniformità di pronuncia dei suoi annunciatori, nonché per quanto possibile negli oratori e nei conferenzieri alla radio, si avvale della collaborazione di uno dei filologi più competenti in materia, Giulio Bertoni, che preparò nel 1939 un prontuario di pronuncia e ortografia. Ma ancora oggi il *DOP* è fra i più utilizzati dai fini dicitori.

L'evolversi della pronuncia è qualcosa di indomabile, alla quale nessuno può imporre nulla. Essa si trasforma e continuerà a farlo per volontà non di uno, ma della collettività. La volontà di modellare la pronuncia in base alle nostre esigenze c'è sempre quando c'è comodità.

Viviamo nell'epoca della globalizzazione, della comunicazione, dei mezzi di informazione di massa, eppure permangono le caratteristiche peculiari dell'una o dell'altra pronuncia "regionale". Ma la domanda che

---

3 CARLO TAGLIAVINI, *La corretta pronuncia italiana. Corso discografico di fonetica e ortoepia*, Bologna, Capitol, 1965, vol. 1, p. 9.

va posta è se la televisione, la radio, i mezzi di informazione, favoriscano la diffusione dell'italiano "corretto".

Innanzitutto si deve partire dal fatto che oggi c'è una pronuncia cosiddetta "professionale" che non corrisponde più esattamente a quella indicata dai vari dizionari linguistici, e nemmeno a quella fornita dagli specifici repertori d'ortografia, più o meno ufficiali, come il *DOP*.

Secondo Luciano Canepari, docente all'Università degli Studi "Cà Foscari" di Venezia, ma anche nei moderni dizionari di pronuncia, il modello di pronuncia a cui far riferimento è qualcosa che si evolve continuamente nel tempo, accogliendo modifiche derivanti da più influssi culturali.

Siamo semplicemente guidati dal nostro orecchio sia nella fase di percezione (e analisi rigorosa, per quanto inconscia), sia in quella successiva di produzione per tentativi, durante i quali è sempre e solo il nostro orecchio che controlla quanto veniamo provando e ci suggerisce le modifiche da apportare per avvicinarci sempre di più a un'esecuzione soddisfacente<sup>4</sup>.

Nessun italiano parla "naturalmente" in pronuncia *standard* (gli stessi doppiatori, fuori dal lavoro, tornano alla loro pronuncia d'origine); tuttavia, alcuni italiani sono in grado di passare dalla loro pronuncia regionale a quella *standard*, sia perché sono fiorentini, sia perché l'hanno studiata. Vero è che si sentono variazioni nella pronuncia dei doppiatori, dovute in parte alla scuola di dizione da cui provengono, e in parte a qualche tratto regionale che non sono riusciti a eliminare.

Cito a proposito un'affermazione di Canepari:

Capita anche oggi che nelle scuole di recitazione, di dizione s'insista ancora

---

4 LUCIANO CANEPARI, *Manuale di pronuncia italiana*, 2<sup>a</sup> ed., Bologna, Zanichelli, 1999, p. 10.

molto sul fatto che la pronuncia da usare debba essere solo quella tradizionale, di solito con qualche deroga verso la forma moderna o quella accettabile, specie per certi fonemi, o per certe parole. Queste deroghe vengono spesso accettate sofferatamente dai direttori o dagli esecutori stessi, come se fossero decisamente sconvenienti, mentre nessuno di loro esita minimamente, magari, di fronte a norme che non rientrano nemmeno nel tipo tollerato, e che quasi – inevitabilmente – ritroviamo, in modo più o meno consistente e sistematico, nelle varie esecuzioni dal vivo, anche dei massimi professionisti, ma anche in quelle registrate e diffuse via etere, o tramite dischi, cassette, CD e film<sup>5</sup>.

Quando, televisivamente parlando, si scende dal livello nazionale a quello locale, appare evidente come le emittenti locali contribuiscano anche loro, volontariamente o involontariamente, a diffondere e a fare accrescere il prestigio delle varietà regionali, vista la pronuncia fortemente regionalizzata dei conduttori, presentatori e ospiti di queste emittenti. Quindi le emittenti a diffusione locale in un certo senso svolgono la funzione opposta rispetto a quella della televisione nazionale. Mentre quest'ultima, infatti, svolge una certa funzione di standardizzazione linguistica, anche se solo a favore di alcune varietà di italiano regionale più "prestigiose" o più "fortunate" rispetto alle altre, le emittenti locali piuttosto veicolano le varietà regionali dell'italiano, conferendo ad esse prestigio. Come porsi dunque di fronte a questo fenomeno?

Il fatto è che, a livello teorico, non esiste più ormai una sola forma corretta di pronuncia. Ad esempio, Alberto Mioni, ordinario di Linguistica all'Università di Padova, afferma:

Se in passato si poteva forse giustificare l'auspicio di una certa unità di pronuncia, tale uniformità – in un'epoca di italoфония più o meno generalizzata – non è più facilmente realizzabile, né tanto meno auspicabile. Infatti, se l'italiano è

---

5 Ivi, p. 45.

ormai di “tutti”, ciascuno ha un certo ragionevole diritto ad avere un suo italiano, purché l’italiano da lui posseduto non lo discrimini socialmente e gli assicuri un buon livello di comunicazione<sup>6</sup>.

È giusto dare un’indicazione univoca per la pronuncia. Ma per la gente comune, un tale indirizzo non è auspicabile neanche a livello teorico. La concezione più moderna di Canepari, con l’indicazione di varianti che potrebbero essere viste anche come legate ai diversi contesti comunicativi, è l’unica che tiene conto delle reali caratteristiche dell’italiano contemporaneo, con la sua diffusione spaziale e sociale. Ma sarebbe anche giusto rassicurare questo cittadino fornendogli l’indicazione che, accanto a pronunce più sorvegliate, che possono anche essere più di una, ve ne sono altre non sbagliate e, a volte, anche più consigliabili per il contesto sociale in cui egli abitualmente vive (paradossalmente, in certi contesti, sarebbero le pronunce regionali ad essere quelle più “sorvegliate”). Insomma, tutto dipende dalla destinazione dell’opera.

È altrettanto giusto che anche il comune cittadino conosca qual è “la forma corretta”. È caratteristico del parlante “meno attrezzato” il bisogno di certezze, ed è giusto che esistano opere di consultazione che adempiono l’ufficio di fornirle. Il dubbio sull’esatta pronuncia delle parole ne condiziona l’uso e limita la comunicazione, che inevitabilmente si riduce all’uso dei soli vocaboli che conosciamo, e se l’indeterminazione è un principio della fisica, figuriamoci in fatti di lingua!

Per Canepari, invece, i problemi del sistema fonetico standard non esistono, o meglio: non sono certo quelli di capire quale possa essere la pronuncia modello. Il punto, a mio avviso, non è come la pensa questo o quell’altro, ma quale è la risultante nel mondo esterno, bisogna vedere

---

6 ALBERTO MIONI, *Fonetica e fonologia*, in *Introduzione all’italiano contemporaneo*, vol. 1: *Le strutture*, a cura di ALBERTO A. SOBRERO, Roma-Bari, Laterza 1993, pp. 101-139.

se l'idea teorica che c'è dietro è tuttora vitale e operante. E infatti il *DOP*, riedito più volte, si ripubblica più per il suo valore storico che come strumento attuale. Non faccio riferimento all'"idea teorica" che sta dietro alla concezione del *DOP*: do solo un giudizio sincronico sui suoi contenuti, constatato dagli autori stessi nella *brochure* dell'edizione *online*.

Il *DOP*, si capisce anche dal titolo esteso, con quel "pronunzia" che quasi nessun italiano usa praticamente più né nello scritto né tantomeno nel parlato, offre dei termini solo la pronuncia tradizionale o di stampo toscano, anche quando negli ultimi vent'anni tale pronuncia si è generalmente modificata.

Il *DOP* fu pubblicato per la prima volta dalla ERI (edizioni RAI) ad uso interno per il suo personale (giornalisti e non) all'epoca di Bernabei, quando i telegiornali erano letti da professionisti della parola (lo dimostra l'episodio di Sordi che partecipa al concorso per lettore di telegiornale nel film *I complessi*). Era un'epoca in cui, credo, venissero comminate anche multe per gli errori.

L'ordine degli autori è Migliorini, Tagliavini e Fiorelli (anche se è stato Fiorelli a far il vero lavoro), e credo rimanga questo pure per la versione elettronica con l'aggiunta dei nuovi collaboratori, prestigiose personalità del mondo accademico e letterario che hanno firmato l'opera come Comitato scientifico, con l'autorevole partecipazione delle Università di Firenze, Roma e della Normale di Pisa. La realizzazione del nuovo *DOP* ha richiesto circa otto anni di lavoro e ha impegnato varie sedi regionali della Rai (Firenze, Genova, Napoli, Roma) per la registrazione delle oltre 130.000 voci presenti nel dizionario.

Devo dire che, purtroppo, i criteri considerati per la realizzazione del nuovo *DOP* in linea non sono stati affatto aggiornati, né per la scelta delle voci, né, tanto meno, per i simboli usati (anzi, alcuni sono stati

deformati nell'illusione di renderli meno ambigui), né, ancora, per il tipo di pronuncia indicato, che rimane solo quello tradizionale, che ormai pochissimi seguono fra i professionisti. Già prima che il *DOP* uscisse nel 1969, quella pronuncia era giustamente “minacciata” (o, meglio, integrata e aggiornata) da quella moderna.

Il *DOP* si limita a fornire la parola nella grafia corretta, seguita dall'indicazione della giusta pronuncia e dalla segnalazione dell'errore di pronuncia più ricorrente. Faccio un paio di esempi: se uno dei tanti che pronunciano [rùbrica] cercasse questa parola sul *DOP*, troverebbe: ‘rubrica [“rubrika”; err. “rùbrica”] s.f.’; cioè, il s(ostantivo) f(emminile) ‘rubrica’ si pronuncia [rubrika] (con accento sulla penultima sillaba); è err(ata) la pronuncia [rùbrica] (con accento sulla terzultima). Nel *DiPI* invece, la seconda pronuncia non è segnalata come errata, ma come variante usata spesso dai mass media. Lo stesso discorso vale per ‘edile’ (impresario ‘edile’; non ‘èdile’), nel *DiPI* è riportata solo la seconda; per il ‘circuito’ o pista automobilistica (non ‘circuito’, che in italiano esiste, ma significa ‘raggirato’) su quest’ultima, per fortuna, entrambi i dizionari sono d’accordo.

La maggior parte dei fonetisti non sono per la “mummificazione della pronuncia”, perchè è naturale e fisiologico che un dizionario d’ortoepia concepito negli anni ’60 cominci oggi a segnare il passo (basta vedere quante volte sono stati aggiornati nel frattempo celebri dizionari di pronuncia di altre lingue), l’*English Pronouncing Dictionary* compilato da Daniel Jones (1917-1997), di edizione in edizione, s’è costantemente tenuto al passo coi tempi, tanto che anche l’inventario e il numero dei fonemi inglesi sono cambiati e, ora, dà in più anche la pronuncia americana.

D’altronde, le registrazioni disponibili finora sono addirittura “toscani”, più che “italiani”, per certi segmenti e per l’intonazione. Sono fatte dal Fiorelli, cui siamo tutti grati debitori per ciò che ha fatto in una sessantina d’anni (considerando anche il *Dizionario Enciclopedico Italiano*,

uscito nel 1955-61, con supplementi), anche se rimangono i limiti della scelta in particolare dell'alfabeto e del tipo di pronuncia.

Abbondano gli esempi di frasi d'autore e le note che invitano a riflettere sulle ragioni storiche e di sistema con cui si spiegano molte varianti di grafia e di pronuncia delle parole; di grande interesse, l'antologia di pagine, in prosa o in versi, di scrittori italiani dal XIII al XX secolo, trascritte foneticamente e lette ad alta voce.

Questo strumento, infatti, è troppo normativo e rigido: quasi sempre dà una sola pronuncia per ogni parola, mentre a volte ne esistono due (o anche di più) ugualmente corrette; spesso la sola pronuncia indicata è semplicemente quella che "dovrebbe essere", non quella che è davvero, o che perlomeno prevale.

In rete ormai, il sito è sempre più concepito come dinamico, facendo della parola e dell'immagine dimensioni fortemente convergenti, soprattutto in un progetto con ambizioni conservative e didattiche oltre che culturali.

Nel *DiPI*, invece, ci sono molte varianti di pronuncia e mi sembra migliore, per chi non ha molta dimestichezza con la linguistica, uno strumento normativo (pronuncia corretta/pronuncia errata). Ma l'annunciatore, l'attore, il giornalista che consulta un dizionario d'ortografia e di pronuncia cerca una risposta chiara al suo dubbio, e non ha, credo, grande interesse per le varianti ammissibili.

Il *DiPI*, pur non trascurando affatto la pronuncia tradizionale, offre molte informazioni in più, lasciando eventualmente liberi di scegliere ancora questa pronuncia, contrariamente ai soliti dizionari, che essendo troppo conservatori e tradizionalisti, non riescono a mostrare la realtà dei fatti linguistici, in particolare fonologici, limitandosi, in genere, a indicare una sola pronuncia, a volte puramente ipotetica o ideale. Questo strumento non si limita a dare "la pronuncia come dovrebbe essere" (seguendo ipotetici criteri d'ereditarietà), ma fornisce tutte le varianti possibili,

indicando anche i gradi di “consigliabilità”, compresa la “sconsigliabilità”, fra più livelli diversi.

Le varietà regionali non toscane, e lo stesso italiano standard, sono figlie della scrittura, della rappresentazione grafica della lingua italiana. La domanda, che tutti si rivolgono da tempo, è se la diffusione dei mass media abbia provocato un tale capovolgimento di fronte da far sì che sia la scrittura a doversi adattare alla rappresentazione “televisiva” dell’italiano standard.

La mia conclusione è che la pronuncia cambia e si adatta alla società, bisogna tener presente che, riguardo alla pronuncia, nulla può essere imposto, perché essa cambia senza schemi fissi ed è impossibile controllarla.

Il desiderio di arrivare a una pronuncia completamente staccata da qualsiasi tipo di regionalismo e assolutamente standard è probabilmente utopistico. Ma anche se è vero da una parte che la pronuncia “Rai” può essere in parte considerata una ‘pronuncia fiorentina deregionalizzata’, e quindi un’immagine linguistica abbastanza ben tollerata anche dai più campanilisti, non si può negare che oggi la pronuncia settentrionale, soprattutto nell’ambito delle trasmissioni radio-televisive, pare tornare alla ribalta e pare affermare sempre più il proprio prestigio rispetto ad altre pronunce. Questo fenomeno forse rischia di rendere in parte vani gli sforzi effettuati per abbandonare la propria pronuncia “regionale”, visto che si va poi ad approdare verso un’altra pronuncia ugualmente di tipo “regionale”, anche se erroneamente identificata come standard.

## **Dentro e fuori i confini europei**



Lorenza Miretti

*Letteratura europea e Medio Evo latino*  
di Ernst Robert Curtius: 1948-2008

*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*<sup>1</sup> di Ernst Robert Curtius viene pubblicato a Berna nel 1948 da A. Francke, ma gli studi di Curtius destinati a confluire nel volume del 1948 erano già stati divulgati singolarmente in riviste a partire dal 1932.

Già nel 1954 in Germania esce una seconda edizione - seguito da numerose ristampe<sup>2</sup> - nella cui prefazione Curtius scrive:

Il testo della seconda edizione è stato corretto in circa 200 casi. Il libro è stato tradotto nel 1953 per Bollingen Foundation (Pantheon Books), New York, da Willard R. Trask ed è uscito poco dopo a Londra (Routledge and Kegan Paul). Una edizione in spagnolo (Mexico) e una in portoghese (Rio de Janeiro) devono uscire tra breve. Sono annunciate una traduzione in italiano e una in francese<sup>3</sup>.

L'edizione francese esce nel 1956, ma bisogna attendere il 1992 perché il meccanismo editoriale dia una voce italiana alle parole dell'*ELLMA*, a cura di Roberto Antonelli<sup>4</sup>, pubblicato a Firenze dalla Nuova Italia.

Sorge allora immediata la domanda se tale "ritardo" sia l'effetto di un disinteresse passato o piuttosto la risposta a una più recente considerazione. Evidentemente non è possibile né opportuna, in tale contesto, un'indagine

---

1 D'ora in poi *EELMA*.

2 Undici ristampe tra il 1954 e il 1993.

3 ERNEST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di ROBERTO ANTONELLI, trad. di ANNA LUZZATTO, MERCURIO CANDELA, trad. delle citazioni e indici a cura di CORRADO BOLOGNA, Scandicci (Firenze), La nuova Italia, ristampa 2006, p. 9.

4 E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit.

capillare sulla ricezione dell'opera dal 1948 a oggi, ma probabilmente un sondaggio, all'interno di quel cinquantennio che separa l'edizione tedesca da quella italiana, potrebbe rivelarsi in qualche modo fruttuoso per comprendere se e in quali termini persista attualmente il pensiero espresso da Curtius nell'*ELLMA*.

Il curatore dell'edizione italiana, Roberto Antonelli, ricordando l'annuncio disatteso, osserva che quella di Curtius era

notizia per nulla scontata visto l'irridente trattamento riservato all'opera pochi anni prima (1950) da un personaggio così decisivo nella cultura italiana come Benedetto Croce. Di tale traduzione si perdono però le tracce nei meandri dell'editoria italiana e non è azzardato pensare che un qualche titolo l'abbiano giocato, oltre alla stroncatura crociana, le reiterate e violente ostilità aperte, da differenti versanti, alla pubblicazione dell'edizione francese<sup>5</sup>.

Parlando di «violente ostilità aperte» Antonelli si riferisce a talune figure in particolare Benedetto Croce, Giuseppe Petronio, Gustavo Vinay<sup>6</sup>, mette in evidenza un'accoglienza al volume da parte della cultura italiana dell'epoca che può forse sorprendere chi abbia invece in mente le parole di Earl Jeffrey Richards in *Modernism, Medievalism and Humanism*: «The publication of *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* in 1948

5 ROBERTO ANTONELLI, *Filologia e modernità*, in E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. VII.

6 BENEDETTO CROCE, *Dei filologi «che hanno idee»*, «Quaderni della critica», VI (1950), n. 16, pp. 118-121 (poi in ID., *Terze pagine sparse*, Bari, Laterza, 1955, vol. 2, pp. 182-185); GIUSEPPE PETRONIO, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, «Società», 14 (1958), n. 4, pp. 781-799; GUSTAVO VINAY, *Filologia e ambizioni storiografiche*, «Studi medievali», ser. 3, 1 (1960), pp. 195-202 (pubblicato col titolo *Da Omero in poi*, in ID., *Peccato che non leggessero Lucrezio*, riletture proposte da CLAUDIO LEONARDI, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1989, pp. 51-59).

received almost immediately an overwhelmingly positive response»<sup>7</sup>. Eppure le considerazioni di Benedetto Croce (le prime a comparire in quel marzo del 1950) risuonarono inequivocabili. In «quelle pagine taglienti, lucide e dure»<sup>8</sup>, ha scritto recentemente Ezio Raimondi in *Il senso della letteratura*, Benedetto Croce sosteneva che

i filologi “che hanno idee” o che vogliono avere idee [...] sono i filologi che aspirano allo “splendore delle ‘idee’” mentre viceversa la filologia si ferma davanti alle idee, le prepara ma non può interpretarle, a meno che non diventi altro da sé, convertendosi in critica. La proposizione crociana senza ritorno pretendeva che la filologia non fosse né critica né storia. Se poi si aspira ad essere altro, mediti all’interno di sé e diventerà filosofia, altro dalla filologia<sup>9</sup>.

E sempre Raimondi aggiunge che «dopo questo esordio, che d’altro canto non stupiva, poiché sanzionava un rapporto che Croce aveva sempre dichiarato, un rapporto tra una nuova logica e un vecchio positivismo»<sup>10</sup>, Croce entrava più nello specifico del testo con veloci annotazioni, ma il

punto culminante della sua analisi si fondava di fatto su un errore di traduzione, poiché mentre Curtius affermava che nelle scienze storiche la dimostrazione si fonda sulle testimonianze e nella filologia sui testi, Croce sviluppava la sua dimostrazione facendo dei testi un sinonimo di documenti. E con questa strana deformazione la stroncatura terminava con una sorta di congedo nei confronti di Curtius che, a detta di Croce, ritornava alle vecchie istituzioni retoriche. In

7 EARL JEFFREY RICHARDS, *Modernism, Medievalism and Humanism. A Research Bibliography on the Reception of the Works of Ernst Robert Curtius*, Tübingen, Max Niemeyer, 1983, p. 14.

8 EZIO RAIMONDI, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 43.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*



questo modo *Letteratura europea e Medio Evo latino*, pur riconosciuto nella sua importanza, veniva licenziato come il tentativo della filologia di essere altro da sé, di voler salire ai piani che non le competevano<sup>11</sup>.

Anche se non fosse stata viziata da tale errore di traduzione, la visione filologica proposta da Curtius non avrebbe potuto comunque conciliarsi con l'orizzonte crociano, poiché egli voleva

ricavare dalla letteratura, attraverso la filologia le ragioni stesse di una vigorosa costruzione critica e di una storia della letteratura sottratta per sempre alle ipoteche di ogni forma di totalizzazione hegeliana o, comunque sia, filosofica. [Egli] rivendicava alla filologia la forza costitutiva di un sistema, assegnava alla filologia il compito di costruire una nuova forma di storicismo morfologico e strutturalista, sostenendo che la parte scientifica che toccava alla filologia non rientrava più in un vecchio discorso di positivismo deterministico, ma apparteneva a un quadro delle nuove scienze moderne<sup>12</sup>.

Quindi «per Curtius la filologia poteva, oltre che offrire dei fatti interpretati, costruire delle forme e portare a insiemi di significati, tutti però accertabili e verificabili attraverso le sue competenze»<sup>13</sup>.

In questo senso, come altri filologi di fine Ottocento fino a Wilamowitz, Curtius reagiva ai totalitarismi (non solo di stampo hegeliano) dell'*a priori* contrapposti al «principio inderogabile dell'*observatio*, dello stare nelle cose»<sup>14</sup> mutuato da Gröber e che «descriveva proprio la logica dell'operazione filologica come operazione della letteratura, come tecnica dell'*observatio*, operazione percettiva di continuo controllo sul testo per

---

11 *Ibid.*

12 *Ivi*, p. 44.

13 *Ibid.*

14 *Ivi*, p. 50.



progressive approssimazioni sulla strada che più tardi Popper avrebbe definito delle prove dell'errore»<sup>15</sup>.

Ne derivava l'individuazione di una rete di *topoi* persistenti nella letteratura da Omero fino al XVIII sec. Una "filologia storica" in base alla quale l'autore riconosceva la vitalità nei secoli di determinati fenomeni con la consapevolezza, però, che questi nel tempo avevano necessariamente subito delle modificazioni. Secondo Raimondi lettore di Curtius (questa volta in un testo del 1988, *Il volto nelle parole*), i *topoi*,

la cui nozione era ricavata dalla retorica antica, erano formule, concetti motivi, metafore ricorrenti in cui si racchiudeva una saggezza profonda e persino arcana, e che si ripetevano di scrittore in scrittore come segni di uno stile collettivo negli strati profondi della vita storica, al di qua di una predeterminata gerarchia di valori. Accertarne la presenza e il ritorno equivaleva perciò a riconoscere un tessuto resistente di affinità e legami, una sorta di solidarietà fondamentale di cui partecipavano anche gli autori più inventivi che ne ripulavano i *loci communes* individualizzandoli<sup>16</sup>.

È così che «la voce di un grande critico [...] era stat[a] bloccat[a] da una crudele recensione di Croce», ebbe modo di scrivere altrove Raimondi. In effetti confrontando gli spazi e i termini con cui, rispetto a quelle di altri paesi, le riviste italiane accolsero l'uscita dell'*ELLMA* in base allo studio di Richards<sup>17</sup> risulta che dell'opera parlarono solamente: Maria Ruggero Ruggeri («Cultura neolatina», 1949), Reto R. Bezzola («Erasmus», 1950), Vittorio Pisani («Paideia», 1950), Herbert Frenzel («Convivium», 1954 e «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 1956), Aurelio Roncaglia

15 Ivi, p. 45.

16 EZIO RAIMONDI, *Il volto nelle parole*, nuova ed. aumentata, Bologna, il Mulino, 2003, p. 201.

17 Che, però, ricordiamo, si ferma al 1983.

(«Cultura neolatina», 1956), Giuseppe Petronio («Società», 1958); Gino Rizzo («Italia», 1960), Gustavo Vinay («Studi medievali», 1960), Lea Ritter Santini (*Introduzione*, in E. R. Curtius, *Studi di letteratura europea*, 1963 e *Il critico come lettore di metafore*, in Harald Weinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, 1976), Vincenzo Cilento («Filologia e letteratura», 1966), Dante Della Terza («Belfagor», 1967) e Giorgio Varanini (*Enciclopedia dantesca*, 1970)<sup>18</sup>.

Ai risultati di Richards si potrebbero poi aggiungere quelli che, in area francese, emergono dal volume curato da Christine Jacquemard-de-Gemeaux nel 1998, *Ernst Robert Curtius (1886-1956). Origines et cheminements d'un esprit européen* (al quale rimandiamo senza ulteriori considerazioni per non deviare eccessivamente da un percorso prevalentemente italiano)<sup>19</sup>.

Seppur di grande utilità, le bibliografie di Christine Jacquemard-de-Gemeaux e, soprattutto, di Richards non rilevano a pieno la risposta dell'ambiente culturale italiano di fronte all'*ELLMA* e richiedono pertanto alcune ulteriori considerazioni.

Per esempio «Belfagor» solo nel 1956 nella rubrica *Libri ricevuti* nomina l'edizione francese dell'*ELLMA* che è così descritta: «Volume molto importante, e che interessa i francesisti come gli italianisti, e in genere tutti i cultori di letterature neolatine»<sup>20</sup>; mentre nel 1967 compare il già citato articolo di Dante Della Terza nella rubrica *Ritratti di contemporanei*, rubrica che però in anni precedenti aveva ospitato ad esempio Lukàcs (*Saggi sul realismo*, recensito nel 1950) e Garin (*Dal Medioevo al Rinascimento*, recensito nel 1951).

18 Cfr. E. J. RICHARDS, *Modernism*, cit., pp. 85, 88, 90, 101-102, 107, 111, 117, 120-121, 127, 134, 136, 142.

19 CHRISTINE JACQUEMARD-DE-GEMEAUX, *Ernst Robert Curtius (1886-1956). Origines et cheminements d'un esprit européen*, Bern, Lang, 1998.

20 [Recensione a] ERNEST ROBERT CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, traduit par JEAN BRÉJOUX, (Paris, Presses Universitaires de France, 1956), «Belfagor», XI (1956), n. 6, p. 723.

Invece non sono dedicati all'*ELLMA* articoli rilevanti nella rivista «Studi danteschi» sebbene più volte sia citata la topica di Curtius in relazione a passi danteschi.

Il «Giornale storico della letteratura italiana» nel 1949 inserisce semplicemente l'*ELLMA* tra i libri ricevuti e dal 1950 al 2005 l'*ELLMA* è menzionato una sola volta nel 1961 a proposito dell'uscita della raccolta *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (Bern-München, Francke, 1960) dove si legge che due saggi contenuti nel nuovo volume «enunciano principi che, si sa, reggono il famoso libro del Curtius, largamente diffuso e tradotto in più lingue (inglese, spagnolo, francese, portoghese), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, di cui la Casa Francke dà ora in luce, nella solita elegante veste tipografica, la terza edizione»<sup>21</sup>.

In «Quaderni della critica» fino al 1971 l'*ELLMA* è nominato una sola volta nel 1950<sup>22</sup>, mentre è taciuto (almeno in corrispondenza agli anni di pubblicazione) in «Vita e pensiero», «Allegoria», «Critica letteraria», «Humanitas», «Il lettore di provincia», «Italianistica», «Nuovi argomenti», «Rivista di letteratura italiana», «Nuova Antologia» e «Studium».

Il nome di Curtius compare invece ripetutamente in «Lettere italiane». A parte le ottantasette volte in cui questo ritorna dal 1949 al 1978<sup>23</sup>, ci interessa soffermarci sulla sua presenza in cinque scritti: tre recensioni del 1992 all'edizione italiana curata da Antonelli e del 2007 ai volumi di Gianfranco Contini e di Piero Boitani editi nello stesso anno, e due articoli firmati da Ezio Raimondi *Considerazioni di un italianista sulla propria disciplina* e *Vittore Branca. L'uomo, il critico, il testimone del Novecento*.

Interessante la recensione del 1992 poiché evidenzia un insieme

21 «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII (1961), p. 490.

22 «Quaderni della critica», VI (1950), p. 118.

23 Cfr. *Lettere Italiane. Indice trentennale I (1949)-XXX (1978)*, a cura di NELLA GIANNETTO, Firenze, Olschki, 1991, p. 234.



di reazioni al volume molto più complesso rispetto a quanto emerso precedentemente:

Finalmente, dopo 44 anni dall'edizione originale [...] e dopo le traduzioni inglesi, francesi, spagnole, portoghesi, romene, giapponesi, esce anche questa italiana della classica opera di quel maestro che fu Ernst Robert Curtius. Animatissime le discussioni sull'opera, alla fine del '48 fra Università e Crusca a Firenze, fra Biblioteca Vaticana e Enciclopedia Italiana a Roma [...]; vivaci le reazioni al quasi irridente atteggiamento di Croce e di certi marxisti; continue le scoperte, su quelle pagine, di prospettive nuove e affascinanti per la ricerca. Si potrebbe forse dire che senza quel libro, e le grandi contemporanee lezioni di Gilson e Febvre, una certa nuova critica filologica e tematica [...] non avrebbe potuto essere [...]. E ogni nostro studente medievalista da allora ebbe il Curtius come suo primo libro [...]. Stupisce dunque il tono – da una parte trionfalistico e dall'altra di colpa – della presentazione di questa traduzione italiana in varie occasioni pubbliche e nella stessa bandella [...]. Ad ogni modo meglio tardi che mai. Ma il tardi avrebbe imposto non dico certo un difficilissimo aggiornamento tematico, ma almeno [...] una qualche rettifica<sup>24</sup>.

Nel 2007, sempre nella rubrica *Libri*, viene recensito *Frammenti di filologia romanza* di Gianfranco Contini, curato da Giancarlo Breschi. Qui il recensore a un certo punto osserva che nell'opera di Contini risalta

la *vis* argomentativa che raccoglie, commisura, ordina, elide e infine dispiega con lucida evidenza. Era quella la generazione di filologi e linguisti (Spitzer, Curtius, Ohly, Damaso Alonso, Contini) che aspirava a ricomporre l'“armonia del mondo”, non già a conferire enfasi alla “disarmonia prestabilita”<sup>25</sup>

---

24 [Recensione a] ERNEST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di ROBERTO ANTONELLI, (Firenze, La nuova Italia, 1992), «Lettere italiane», XLIV (1992), n. 4, p. 695.

25 [Recensione a] GIANFRANCO CONTINI, *Frammenti di filologia romanza*, a cura di



evidenziando non solo un ideale legame tra Contini e i critici citati, ma anche la condivisione di un “ideale” del mondo che va oltre una “circoscritta” questione dantesca o medievale.

La recensione di Contini è seguita da quella di un volume di Pietro Boitani dal titolo assai eloquente, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, dove si legge:

Titolo, metodo della trattazione delle materie e categorie critiche fanno di questo volume un omaggio significativo al grande libro di Ernst Robert Curtius, *Libro-Simbolo dell'Europa e della sua letteratura*, più che mai vivo a sessant'anni dalla pubblicazione. Non è una «piccola appendice» a *Letteratura europea e Medioevo latino*, e neppure una summa che si proponga di dare definitiva sistemazione all'argomento, ma la ricapitolazione audace e accattivante di una lunga ricerca centrata principalmente sui rapporti fra il Trecento italiano e la letteratura medievale inglese<sup>26</sup>.

di cui basti sottolineare, brevemente ma eloquentemente, quel «Libro-Simbolo dell'Europa e della sua letteratura, più che mai vivo a sessant'anni dalla pubblicazione»<sup>27</sup>, per passare subito ai due articoli di Ezio Raimondi.

Nel 2006, in uno scritto dedicato a Vittore Branca (*Vittore Branca. L'uomo, il critico, il testimone del Novecento*), l'autore associa i nomi del critico italiano e di quello tedesco, a sua volta strettamente congiunto ad altre due ben note “voci” della filologia d'oltralpe:

GIANCARLO BRESCHI, (Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007), «Lettere italiane», LIX (2007), n. 3, p. 465.

26 [Recensione a] PIETRO BOITANI, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, (Bologna, il Mulino, 2007), «Lettere italiane», LIX (2007), n. 3, pp. 465-466.

27 Ivi, p. 466.



già quando comincia a percorrere la strada del Boccaccio, Branca si muove esattamente in questa direzione, nel senso più profondo di una riscoperta filologica come erudizione e come interpretazione, per il quale il problema è quello di restituire un testo alla sua storia per farlo diventare parte anche della nostra storia. [...] Qui, però, occorre un ulteriore avvertimento per intendere meglio le operazioni boccacciane del Branca: nel Novecento veniva proprio da chi si dichiarava filologo la proposta di nuovi insiemi da interpretare come categorie non astratte, ma assunte dello stesso fenomeno letterario. Mi limito a tre esempi fondamentali: *Letteratura europea e Medioevo latino* di Curtius è un libro di questa natura, che tenta di definire una nuova morfologia partendo dai fenomeni letterari nelle loro molteplicità e dal loro ordine interno. La stessa cosa si può dire per Auerbach, quello di *La cour et la ville*, di *Lingua letteraria e pubblico*, di *Filologia della letteratura mondiale* [...]. E, infine, [...] troviamo gli studi sulla storia del romanzo e dei generi di Bachtin<sup>28</sup>.

Una nuova filologia, quella proposta da questi tre autori, in piena antitesi con la contemporanea e imperante “dittatura” crociana che

si muoveva proprio sul piano di un’alternativa alle formule storiografiche di tipo idealistico, solo che, invece di presentarsi come programma, si attuava nella realizzazione diretta di un lavoro interpretativo, di un rapporto con il passato considerato come problema da assumere di volta in volta con le sue ragioni specifiche. E l’operazione esemplare che Branca compie con il Boccaccio è proprio una verifica dall’interno di tutto questo, un’esperienza che lo accompagna per tutta la vita, perfezionandosi pezzo dopo pezzo e rivelando via via i suoi interni problemi che, alla fine, si definiscono anche come problemi della cultura contemporanea<sup>29</sup>.

---

28 EZIO RAIMONDI, *Vittore Branca. L'uomo, il critico, il testimone del Novecento*, «Lettere italiane», LVIII (2006), n. 4, pp. 540-541.

29 Ivi, p. 541.



In *Considerazioni di un italianista sulla propria disciplina*, invece, Curtius è chiamato in causa nell'atto di parlare del mutamento e dell'ammodernamento della letteratura italiana con la "comparsa" dell'italianistica: «alla vigilia degli anni '50 Curtius, che oggi sembra tornare di moda dopo un lungo silenzio» (l'anno seguente, ricordiamo, esce l'edizione italiana dell'*ELLMA*), «nel suo grande libro» diceva che (citiamo direttamente le parole di Curtius) l'«organizzazione accademica degli studi filologici e letterari corrisponde ancora alle concezioni scientifiche del 1850; oggi – nel 1950 – è altrettanto anacronistica quanto lo sarebbe il sistema ferroviario del 1850»<sup>30</sup>.

Rilevanti sotto molteplici aspetti, tali affermazioni in questa sede ci interessano soprattutto per il dichiarato legame tra Curtius, Auerbach e Bachtin e l'accostamento tra Branca e Curtius.

I rapporti di Curtius con Auerbach e Bachtin (ma anche con altri studiosi tra i quali si ricordino almeno Spengler, Weinrich, Lausberg, Gröber e Jung) sono stati oggetto di numerose indagini da parte non solamente di Raimondi ma anche, ad esempio, di Alberto Casadei (*La critica letteraria del Novecento*)<sup>31</sup>, e Roberto Antonelli (*Interpretazione e critica del testo*)<sup>32</sup> nella *Letteratura italiana* curata da Alberto Asor Rosa tra le cui pagine si riscontra più di un riferimento a Curtius). Sembrano pertanto ancora molto attuali le parole scritte da Lea Ritter Santini in occasione della pubblicazione nel 1963 degli *Studi di letteratura italiana* del critico tedesco: il nome di Curtius era «fra le cose che ormai non è più possibile

30 EZIO RAIMONDI, *Considerazioni di un italianista sulla propria disciplina*, «Lettere italiane», XLIII (1991), n. 3, p. 346. La frase di Curtius è tratta direttamente da E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 24.

31 ALBERTO CASADEI, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2008, part. p. 92 e seguenti.

32 ROBERTO ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*. Vol. IV. *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 141-282, part. pp. 166 n., 214 n., 215 e n., 218 e n., 246 e n.



ignorare», cui aggiunge tuttavia: «In Italia – fuori dalla cerchia degli amici e degli specialisti – [questi] non era noto a molti. Filtrato dalle traduzioni francesi, o letto per ragioni di utilità»<sup>33</sup>.

In effetti la notorietà di Curtius va in buona parte circoscritta a storie della critica e monografie per “addetti ai lavori” come può testimoniare una semplicissima indagine su testi scolastici che al critico tedesco risultano dare uno spazio spesso alquanto limitato e comunque circoscritto alla topica dantesca e medievale<sup>34</sup>; Non a caso Fabio Marri ed Emilio Pasquini scrivono nel 1989 che questo è «un libro capitale per tutto il Medioevo, ma principalmente per Dante [...]. Insomma, l’insegnamento principale che viene da Curtius – suscettibile di molti sviluppi – è quello di scrutare sempre meglio entro la poesia dantesca le vestigia di una cultura secolare»<sup>35</sup>.

Ma torniamo a Raimondi che, in *Camminare nel tempo*, afferma:

[la] summa di Curtius su *Letteratura europea e Medio Evo latino* è stata scoperta in Italia solo al momento della sua traduzione, nel 1992, ma esisteva sin dal 1948: questo ritardo è già un elemento che va interrogato poiché chi oggi mette Curtius all’ordine del giorno è a sua volta figlio di tale ritardo, a meno che non si accrediti di un misterioso potere di chiamarsi fuori dal tempo [e] non mi riesce [...] di condividere il rimpianto nostalgico di chi lamenta che oggi non ci

---

33 LEA RITTER SANTINI, *Introduzione*, in ERNEST ROBERT CURTIUS, *Studi di letteratura europea*, traduzione di LEA RITTER SANTINI, Bologna, il Mulino, 1963, p. VIII.

34 Valga per tutti Giulio Ferroni: «Il Medioevo latino (che il filologo tedesco E. R. Curtius ha indicato come fondamento della cultura europea) è [...] il corrispettivo linguistico-letterario di una società sostanzialmente compatta» oppure «Intesa in questa accezione più ampia di serbatoi di modelli (cioè come *topica*, scienza dei *tòpoi* o luoghi comuni), la retorica è stata interpretata da Curtius come elemento unificante della cultura del Medioevo latino» (GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1991, rispettivamente pp. 6 e 36).

35 FABIO MARRI, EMILIO PASQUINI, *Dalle origini a Dante*, in *Guida allo studio della letteratura italiana*, a cura di EMILIO PASQUINI, nuova ed., Bologna, il Mulino, 1999, p. 253.



siano più gli Auerbach o i Curtius, i Contini o i Bachtin. [...] Il problema vero è interpretare i maestri e scoprire, in ciò che essi hanno detto, delle verità che a un certo punto si rivelano limitate e parziali: è su questo limite che può innestarsi il nostro lavoro e costituirsi la possibilità di dialogare con loro senza ripeterli. Se ci sono dei grandi maestri bisogna per forza dialogare con loro senza ripeterli<sup>36</sup>.

È opportuno allora domandarsi quale valore abbia la pleora di citazioni rintracciabili in moltissimi testi.

Se tali opere hanno semplicemente attinto alla topica latina e medievale come fosse un mero inventario, non ne testimoniano tanto la presenza vitale nel presente, quanto una sopravvivenza di tipo, potremmo dire, puramente “esemplificativo” (e definibile da un’indagine meramente numerica). Ben altra cosa è la vitalità che deriva dalla capacità di «interpretare [il] maestr[o] e scoprire in ciò che [ha] detto, delle verità che a un certo punto si rivelano limitate e parziali»<sup>37</sup>, per innestarvi il “nuovo”.

Alla luce di ciò, risultano particolarmente significativi, in anni più vicini a noi, il titolo del sopracitato volume di Boitani e il fatto che la parte prima del quarto volume de *Il romanzo* curato da Franco Moretti non solo sia intitolata *La lunga durata* e dedichi ampio spazio proprio alla topica del romanzo, ma soprattutto si soffermi non su singoli momenti della storia letteraria, ma sul tempo ampio della letteratura, rievocando Curtius non per l’oggetto indagato, il *topos*, ma per lo sguardo diacronico adottato che segue ed esplora quel *topos* nel suo mutare.

Se il ‘seme’ cirtico di Curtius è riconoscibile e riconosciuto in Contini, in Pozzi oppure, accanto ad Auerbach, in Anselmi attento alle

36 EZIO RAIMONDI, *Camminare nel tempo. Dialoghi con Alberto Bertoni e Giorgio Zanetti*, Reggio Emilia, Aliberti, 2006, p. 106.

37 *Ibid.*

*Periodizzazioni e lunghe durate in letteratura*<sup>38</sup>, probabilmente è legittimo affermare che ancora oggi è di particolare interesse e fertilità l'approccio all'*ELLMA* compiuto da Ezio Raimondi, forse il critico italiano che - sia in passato con una 'frequentazione' del Curtius alle origini dell'*ELLMA* tra il 1941 e il '42, sia in testi di più recente pubblicazione, dove si distinguono spazi di scrittura dedicati all'*ELLMA* sempre ampi - si è dimostrato il più attento e sensibile al pensiero speculativo espresso da Curtius nell'*ELLMA* anche per aspetti differenti da quelli prettamente legati alla topica, quali la lunga durata e l'idea di Europa: elementi che forse oggi possono segnare la vera e più originale riscoperta dell'*ELLMA*.

---

38 GIAN MARIO ANSELMINI, *Periodizzazioni e lunghe durate in letteratura*, «Grisenlداonline», VII (2007-2008).

## Marília Matos

### Un narratore “benjaminiano” nel sertão brasiliano

«Ci sono cose di tutti i generi. Vivendo, s'impara;  
ma quel che s'impara, di più, è solo  
a fare altre e maggiori domande»

«Parlo con parole torte. Racconto  
la mia vita, che non ho capito»

Joao Guimarães Rosa, *Grande Sertão*.

Dice Italo Calvino che: «un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire [...] che i classici servono a capire chi siamo e dove siamo arrivati e perciò gli italiani sono indispensabili proprio per confrontarli agli stranieri, e gli stranieri sono indispensabili proprio per confrontarli agli italiani [...] quello che distingue il classico nel discorso che sto facendo è forse solo un effetto di risonanza che vale tanto per un'opera antica che per una moderna ma già con un suo posto in una continuità culturale»<sup>1</sup>.

Con questa relazione intendo, più che altro, invitare alla lettura di un “classico” della letteratura brasiliana e universale del Novecento, il “romanzo” *Grande Sertão: Veredas*, di Guimarães Rosa (1908-1967), edito per la prima volta da Feltrinelli nel 1970. È un buon momento per farlo, in occasione del centenario della nascita di Guimarães Rosa.

“Romanzo” va messo tra virgolette, proprio perché non si tratta solo di un romanzo, bensì di un libro che mescola magistralmente diversi generi letterari, per cui la sua classificazione come romanzo risulterebbe insufficiente.

Ci sono due modi di leggere il libro *Grande Sertão*.

Il primo, oggetto di ormai diversi studi scientifici, si rivolge a quella

---

1 ITALO CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 13-19.

vera rivoluzione linguistica, costante nell'opera di Guimarães Rosa e di cui questo libro è forse la manifestazione più espressiva. Vengono focalizzati l'uso e la valorizzazione del vocabolario e della sintassi regionali (che spesso è quel che c'è di più classico nella lingua), l'invenzione di parole a fini espressivi, e molte altre diverse risorse della sua minuziosa e particolare esplorazione della narrativa.

Il secondo, che resta staccato da qualunque altro apparato critico, è quello di lasciarsi semplicemente trascinare dalla forza della storia affascinante, estesa, movimentata, imprevedibile, per la quale il linguaggio di Guimarães Rosa è lo strumento adatto, poiché rispecchia fedelmente l'ambiente in cui si svolge, e con cui l'autore si identifica profondamente.

Nell'opera di Guimarães Rosa il *sertão* è intuito, e non analizzato, è riprodotto e non descritto. L'autore non intende spiegarlo, ma ricrearlo; e tramite le cose e i fatti narrati stabilisce il contatto diretto e intuitivo con questo *sertão* – spazio magico e immaginario – riducendo al minimo il ruolo della conoscenza razionale della realtà che trasmette al lettore. Così, il *sertão* è una visione.

Riobaldo, il narratore, ci dà la chiave per la comprensione di questa visione quando dice, già nella seconda pagina, che «il *sertão* è in ogni parte»<sup>2</sup>. Quindi il regionale, il vero, autentico regionale si proietta e conquista una dimensione universale, sintetizzata nella condizione umana: l'uomo è l'uomo, nel *sertão* brasiliano o in qualunque altra parte del mondo.

In una lettera al suo traduttore italiano, Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa spiega:

Il *sertão* è un territorio situato nella regione Nord Est dello Stato di Minas Gerais, attraversato dai fiumi San Francisco, Urucuia, Paracatu, Carinhanha e Verde, segnato da almeno due importanti caratteristiche: una, la formazione di

2 JOAO GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956 (trad. it.: *Grande Sertão*, traduzioni di EDOARDO BIZZARRI, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 10).

ampie elevazioni di terreno piatto e serre più o meno tabulari, sempre di suolo infertile e poroso, coperto da vegetazione di *cerrado* (vegetazione arida) – gli altipiani o, quando spuntano in serie e sono molto estesi, i *chapadões* (enormi altipiani).

L'altra importante caratteristica è la presenza di valli in mezzo a questi altipiani, separandoli, oppure, più raramente, sorgendo al centro di alcuni di essi. Sono aree di suolo fangoso, grandi, piccole, lunghe o larghe, da dove sfocia tutta l'acqua assorbita intorno, a volte formando laghi o paludi, di vegetazione sempre abbondante, molti *buritis* (la palma tipica della regione, la quale segnala, da lontano, l'esistenza di queste valli), animali e uccelli – “sono verede”, sentieri di traversia del *Sertão*<sup>3</sup>.

C'è un tempo definito per il *sertão* e i suoi *jagunços*. «La figura, le mansioni e in seguito la professione del *jagunço* trovano un loro corrispondente iniziale nei bravi secenteschi di manzoniana rievocazione», spiega ai lettori italiani il traduttore Edoardo Bizzarri nel glossario posto in appendice.

Infatti, questo tempo ha inizio più o meno intorno agli ultimi decenni del XIX secolo. È il tempo di una società primitiva, radicata nell'immobilismo, composta di colonnelli e *fazendeiros*, di aggregati e scagnozzi, la quale crea una struttura di ordine privato che assume parte delle funzioni dello Stato e fa della giustizia uno strumento di potere personale.

È, anche, il disegno di un mondo arcaico, culturalmente ricco, con un linguaggio epico e un quadro di valori fortemente legato agli stereotipi dei suoi abitanti; ad esempio, vitalità, bravura, fraternità, immaginazione. Un mondo in cui il reale e il soprannaturale coesistono e dove sono

---

<sup>3</sup> Il brano tradotto liberamente da M. Matos dalla citazione in ARLIND DAIBERT, *Imagens do Grande Sertão*, Belo Horizonte, UFMG, 1998, p. 43, è tratto da EDOARDO BIZZARRI, *J. Guimarães Rosa. Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 2ª ed., São Paulo, T. A. Queiròz, 1981.

sfumate le frontiere che separano il santo dal bandito o il folle dall'eroe.

È questo intricato e pittoresco scenario regionale brasiliano, lontano dalla costa e caratterizzato da una natura incolta e arida, dove Guimarães Rosa trascorse l'infanzia e l'adolescenza tra i bovani e le mandrie di bestiame, a fornire l'esperienza documentaria allo scrittore, medico di formazione e appassionato di scienze naturali (entomologia, ornitologia, botanica).

Con la sua capacità di entrare nella psicologia del rustico, Guimarães Rosa crea un nuovo linguaggio letterario, basato sulle forme dell'oralità, pieno di neologismi. Per dire del *sertão*, Guimarães Rosa usa la lingua dello stesso *sertão*. Quindi instaura uno stile diverso dalla maggioranza degli scrittori regionali brasiliani, in cui appunto il *sertão* è visto e vissuto in maniera soggettiva, profonda, e non solo come un paesaggio a essere descritto, sottraendo così il libro dalla sua matrice regionale per trasformarlo, trasfigurarlo in un tutto di significato universale: «*Sertão*. Vossignoria sa: il *sertão* è là dove il pensiero della gente si forma più forte che non il potere del luogo»<sup>4</sup>.

Il libro si apre con il trattino intenzionale del dialogo (il quale manca nell'edizione italiana) e, dalle prime parole «Nonnulla. I colpi che vossignoria ha sentito non erano di rissa di uomini, no, Dio ne guardi», il lettore avverte la presenza di un narratore e di un interlocutore.

Poco più avanti, il lettore comincia ad accorgersi che l'interlocutore è un signore colto venuto dalla città – necessaria presenza psicanalitica al monologo interiore del narratore – il quale si fa sempre più intenso e riflessivo nel corso del libro:

Non dovrei stare a ricordare tutto questo, a raccontare così l'oscuro delle cose. Tutte queste lungaggini. Non dovrei. Vossignoria è di fuori, mio amico ma mio estraneo. Ma, forse, è proprio per questo. Parlare con un estraneo così, che sa ascoltare e ben presto se ne va via lontano, offre un altro vantaggio: è come se

---

4 J. G. ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 24.

io parlassi ancor più con me stesso. Veda un po': quel che c'è di cattivo, dentro di noi, si è portati a pervertirlo sempre per allontanarlo di più da noi stessi. È forse per questo che si parla tanto?<sup>5</sup>.

Qui si tratta indubbiamente della teorizzazione del processo dello straniamento sull'arte del narrare e su particolari tecniche linguistico-narrative che il narratore induce nel lettore e, addirittura, in chiave psicanalitica.

Il vecchio bandito-*jagunço* Riobaldo, protagonista della stessa vicenda narrata, ha il compito di condurre la narrazione e essendo «un abitante del mondo narrativo muove la sua narrazione avanti e indietro lungo la catena degli eventi che hanno preceduto l'evento collocato in apertura»<sup>6</sup>.

Quindi, tutta la narrazione è filtrata attraverso la psicologia del narratore, che racconta la sua esperienza di *ex-jagunço* a questo interlocutore che non interviene mai. La racconta nel tentativo di capire il senso della sua vita, il senso della vita, l'eterna lotta tra Dio e il Diavolo. Dall'inizio del suo ininterrotto discorso i suoi inquietanti questionamenti vanno sempre più collegandosi a grandi luoghi comuni universali, senza i quali l'arte non sopravvive: dolore, gioia, odio, amore, morte, paura, coraggio. Anche un suo tormentato e inconcluso patto con il Tignoso rispecchia il patto faustiano: «Vendere la propria anima... invenzione falsa! E l'anima, che è? L'anima deve essere una cosa interna supremata, molto più del di dentro»<sup>7</sup>.

Il flusso narrativo non viene mai rallentato; è un continuo scavo interiore, intrecciato a narrative-esemplari, storie di uomini dai nomi altisonanti – come di eroi di saghe remote, eroi mitici, epici.

Queste cosiddette narrative-esemplari hanno funzione determinante

---

5 Ivi, p. 35.

6 ANDREA BERNARDELLI, *La narrazione*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 39.

7 J.G. ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 23-24.

nell'opera, poiché narrandole Riobaldo cerca di capire la sua vita di uomo e di *jagunço*.

A questo proposito, dice Benjamin nel suo saggio *Il narratore*: «Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è riferita – e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia»<sup>8</sup>. Emblematica questa citazione di Benjamin, che appunto ci rimette direttamente a un'altra tra le tante riflessioni dell'ex-*jagunço*:

Io so che quel che sto dicendo è difficoltoso, molto aggrovigliato. Ma vosignoria va oltre. Invidio proprio la sua istruzione. Io vorrei decifrare le cose che sono importanti. E quel che sto raccontando non è una vita di uomo del *sertão*, sia pure *jagunço*, ma la materia che ne vien fuori<sup>9</sup>.

Ora, il romanzo di formazione (*Bildungsroman*), in generale autobiografico, narra "l'esperienza" di un individuo e mostra come lui diventa cosciente di sé, al tempo stesso in cui racconta il mondo oggettivo, fuori dalla sua coscienza soggettiva. Il sapere, in genere, non si riferisce solo alla scienza, nemmeno alla conoscenza. Si tratta, allora, di una competenza che supera la determinazione e l'applicazione di un criterio unico di verità, e che si estende alle determinazioni e applicazioni dei criteri di efficienza (il sapere, l'etica), di bellezza sonora, cromatica (sensibilità auditiva, visuale). Dunque, coincide con una "formazione" (*Bildungen*) considerevole di competenze ed è la forma unica incarnata di un soggetto costituito dai diversi tipi di competenza che lo compongono.

Per Benjamin, appunto, «non solo il sapere o la saggezza dell'uomo,

8 WALTER BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, «Orient und Okzident», n.f., 1936, n. 3, pp. 16-33 (trad. it.: *Il narratore*, a cura di ENRICO GANNI, in ID., *Opere complete*, vol. 4: *Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004, p. 324).

9 J.G. ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 85.

ma soprattutto la sua vita vissuta, è la materia da cui nascono le storie»<sup>10</sup>.

Davvero il sapere tradizionale non basta a Riobaldo per raccontare la sua “esperienza”. Lui racconta per «tentare saper raccontare», per «tentare saper ascoltarsi», cioè per cercare di capire tutto quanto gli è successo in gioventù. Ancora secondo Benjamin, «il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne agli altri»<sup>11</sup>.

In questo senso Riobaldo è anche il personaggio complesso del romanzo moderno, inquieto e frammentato e così anche la sua narrazione. Mentre narra, Riobaldo cerca di ricomporre la sua esistenza come *jagunço*, e poi capo-*jagunço*. Ma la sua è una narrazione che non appartiene solo al tempo passato, come forse lui intuisce; in realtà è anche contemporanea e si sdoppia, si spiega a misura che lui tesse e ritesse il tessuto narrativo:

Vossignoria sa?: Non ci azzecco a raccontare, perché sto rimescendo il vissuto lontano alto, con poco nocciolo, volendo riscaldare, aprire, di fatto, il mio cuore, in quei ricordi. O voglio infilare l'idea, trovare la direzioncina forte delle cose, cammino di quel che fu e di quello che non fu. A volte non è facile. In fede non lo è<sup>12</sup>.

Il *jagunço* Riobaldo si unisce, dunque, a quella schiera di figure “alienate” della letteratura e della critica sociologica del XX secolo, che stanno a rappresentare le istanze “esemplari” della Modernità.

Secondo l'interpretazione psicanalitica, la figura dell'individuo solitario, isolato, esiliato o alienato delle grandi metropoli anonime e impersonali è l'espressione dell'origine contraddittoria dell'identità.

---

10 Ivi, p. 329.

11 Ivi, p. 324.

12 Ivi, p. 148.

Così, l'identità è in realtà qualcosa formata lungo il tempo, attraverso dei processi inconsci e non qualcosa di innato, esistente nella coscienza nel momento della nascita. C'è sempre qualcosa di "immaginario" o di fantasticato sulla sua unità, ma lei rimane sempre incompleta, è sempre in processo di formazione, come dichiara riflessivo il "filosofo" Riobaldo:

Vossignoria... Veda un po': la cosa più bella e importante nel mondo, è questa: che le persone non rimangono sempre uguali, ancora non sono state terminate – ma vanno sempre mutando. Migliorano e peggiorano. Verità principe. È quel che la vita mi ha insegnato<sup>13</sup>.

E ancora più avanti:

Avessi indovinato allora quel che dopo venni a sapere, una volta superati tutti gli sgomenti... Uno sta sempre al buio, è soltanto all'ultimo istante che illuminano la sala. Dico: il reale non si trova alla partenza né all'arrivo: si dispone per la gente nel mezzo della traversia<sup>14</sup>.

Ebbene, l'importanza della narrazione per la costituzione del soggetto è sempre stata riconosciuta come quella della rammemorazione, della ripresa salvatrice, tramite la parola, di un passato che, senza ciò, scomparirebbe nel silenzio e nell'oblio. Di conseguenza, è possibile presentire nel passato le tracce di qualcosa di inconcluso, indizi inequivocabili di incompletezza, «che il futuro ha dimenticato tra di noi»<sup>15</sup> e che appartengono a sfumate immagini nascoste negli angoli confinanti tra lo stato del sonno e quello

---

13 Ivi, p. 22.

14 Ivi, p. 56.

15 WALTER BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1950 (trad. it.: *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, a cura di ENRICO GANNI, in ID., *Opere complete*, vol. 5: *Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, 2003, p. 381).

della veglia: «a sentire i buoi che muggivano liberamente, mi veniva l'idea che tutto fosse solo il passato nel futuro. Immaginai di questi sogni. Mi ricordai del non-sapere»<sup>16</sup>, dice Riobaldo, confermando ancora le idee espresse da Walter Benjamin.

Sognare, come vivere, può essere “molto pericoloso”, lo dichiara più volte Riobaldo, nel suo tentativo di trasfigurare realtà e sogno in tessuto di rammemorazione. A lui non interessa ricostituire con precisione i fatti in sé, bensì il lavoro paziente, intricato e sofferto del ricordo, tramite il cammino tortuoso della narrazione. Lui non descrive, narra – *benjaminianamente*:

Quel che vale, sono altre cose. Il ricordo della vita della gente si conserva in brani separati, ognuno con il suo segno e sentimento, gli uni con gli altri credo che non si mescolano. Raccontare in continuazione, un punto imbastito dopo l'altro, solo quando si tratta di cose di piatta importanza [...]. Così penso, ed è così che racconto<sup>17</sup>.

Con queste parole Riobaldo pone la moderna questione della narrazione: non tutto vale la pena di essere narrato. Esiste il narrare “necessario”, che è la narrazione “non imbastita”. Il tempo ritrovato nella rammemorazione non ripete mai quello dell'esperienza biografica. Non a caso lo stesso Guimarães Rosa ha osservato che «la storia non vuole essere la Storia. La storia deve essere, rigorosamente, contro la Storia».

Quindi, il vecchio Riobaldo fa parlare la memoria, quando tutto il resto sembra restare ammutolito: l'azione stessa si è già conclusa e si è trasformata in materia prima per la narrazione.

In principio, io facevo e mi agitavo, ma a pensare non pensavo. Me ne mancavano i tempi. Ho vissuto estraendo il difficile dal difficile, pesce vivo sulla

---

16 J. G. ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 239.

17 Ivi, p. 84.

graticola: chi macina nel duro, non può fantasticare. Ma adesso, fattomi quest'ozio, e senza piccole inquietudini, me ne sto a pancia all'aria. E mi sono creato questo gusto di speculare idee<sup>18</sup>.

Così, la rammemorazione serve al personaggio-narratore Riobaldo per parlare del *sertão* a modo suo cioè, reinventandolo, tessendolo e ritessendolo, cosicché dal suo racconto il *sertão* emerge come una grande metafora del mondo.

*Rio-baldo* ha anche il 'rio' nel nome. E il suo nome evoca il personaggio per il quale il Rio San Francisco e altri fiumi che attraversano il suo *sertão*-caverna interiore hanno un significato mitico, metaforico. A quattordici anni Riobaldo fa la traversata del fiume, e questo segna definitivamente il suo destino di uomo, di *jagunço* e anche di personaggio-narratore, complesso e tormentato:

Ma, lì a poco, arrivammo al Rio San Francisco, vossignoria presti bene attenzione: è tutto all'improvviso, quella terribile estensione d'acqua: immensità [...] quel che fino a oggi, nella mia vita, ho visto, di maggiore, fu quel fiume<sup>19</sup>.

*Rio-baldo*. 'Baldo' significa valente. Ma è lì in quella traversata, la quale assume il significato di rito iniziatico, che lui affronta per la prima volta la paura. Una paura enorme, sconvolgente: la paura, presente in quella traversata, della vita, del destino e delle sue conseguenze terribili. Lì, Riobaldo e il Bambino parlano di paura e coraggio, temi importanti nel libro. L'episodio della traversata è una fra le tante narrative esemplari che hanno funzione determinante nell'opera *Grande sertão*, di cui si diceva all'inizio. In questo caso anticipa l'epifania della fine del libro:

18 Ivi, p. 11.

19 Ivi, pp. 89-90.

Adesso, che vossignoria ha sentito, io domando. Perché mai accade che io dovessi incontrare quel Bambino? È una sciocchezza, lo so. Lo riconosco. Vossignoria non mi risponda [...]. Ma, proprio dove è sciocca qualsiasi risposta, è lì che si domanda la domanda. Perché fu che conobbi quel Bambino? Vossignoria non l’ha conosciuto, il mio compare Clemente non l’ha conosciuto, milioni di migliaia di persone non l’hanno conosciuto. Vossignoria ci pensi un’altra volta, ripensi il ben pensato: perché fu che proprio io dovessi attraversare il fiume, faccia a faccia con quel Bambino?<sup>20</sup>.

Per Calvino, i nomi di personaggi hanno, appunto, «un potere evocativo, una specie di definizione fonetica dei personaggi e una volta appiccicati ad essi non se ne possono staccare, diventano con essi una sola cosa [... ;] uno è sempre quel che è più il nome che ha, nome che senza di lui non significherebbe nulla, ma legato a lui acquista tutto un significato speciale, ed è questo rapporto che lo scrittore deve riuscire a suscitare per i suoi personaggi»<sup>21</sup>.

Di certo, questa “definizione fonetica” di cui parla Calvino era importante anche per Guimarães Rosa. Il personaggio-narratore Riobaldo è “fluviale” soprattutto nel suo linguaggio, il quale, nella scrittura, è caratterizzato dalla particolare punteggiatura scelta da Guimarães Rosa, come si vede qui dalle citazioni del libro. La marcatura orale del libro viene, così, decisamente rinforzata da una profusione di microfrasi seguite dal punto fermo, o dai due punti (oppure dal punto interrogativo seguito dai due punti), o dai puntini di sospensione, oppure dai punti interrogativo e esclamativo affiancati. Questo amplia in larga misura l’espressività del racconto, sia, appunto, per riprodurre il discorso nato dalla oralità, che per rispecchiare le inquietanti riflessioni del narratore. La scelta del traduttore

20 Ivi, pp. 93-94.

21 ITALO CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 2002, pp. 8-9.

di mantenere, prevalentemente, la punteggiatura dell'originale, fa sì che la traduzione sia molto riuscita. Del resto, lo stesso Guimaràes Rosa, che conosceva diverse lingue – tra cui l'italiano – ha collaborato con Edoardo Bizzarri e l'avrebbe ritenuta, insieme a quella tedesca, tra quelle meglio riuscite.

Se, come sostiene Benjamin, il compito del traduttore consiste nel trovare verso la lingua in cui si traduce, quell'atteggiamento che possa ridestare l'eco dell'originale; se la vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua; se ciò che si ottiene con la fedeltà nella riproduzione della sintassi è il potenziamento della parola e non della proposizione – poiché la proposizione è come un muro davanti alla lingua dell'originale, mentre la parola singola è l'arcata – si può concludere che la traduzione italiana del libro *Grande Sertão: Veredas* compie in modo onorevole la trasposizione del mondo lirico-narrativo di Guimaràes Rosa.

⊕

*Simone Tarud Bettini*

## Erich Auerbach oggi: spunti di riflessione su *Mimesis*

In occasione dei cinquant'anni dalla morte, avvenuta nel 1957 in Connecticut, e nell'anniversario della prima pubblicazione di *Mimesis* (avvenuta a Berna, in lingua tedesca, nel 1946, mentre è di dieci anni dopo la prima edizione Einaudi in traduzione italiana), sono stati dedicati a Erich Auerbach e alla sua opera diversi Convegni, allo scopo di indagare sia il contributo critico portato dal grande romanista allo studio dei testi (da quelli alto medievali a quelli novecenteschi) da lui ritenuti fondamentali per l'evoluzione della storia letteraria europea, sia i rapporti fra il suo pensiero e quello della filosofia a lui contemporanea, sia (pur in misura, forse, minore) sulla ricezione, in generale, dei concetti elaborati da Auerbach nella sua carriera di studioso<sup>1</sup>. Particolare attenzione è stata

---

1 Ricordiamo rapidamente le principali opere di Auerbach, citandole nella loro prima pubblicazione in lingua italiana (fatto che ci interessa come punto di partenza per alcune osservazioni sulla ricezione dell'autore in Italia): ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di AURELIO RONCAGLIA, Torino, Einaudi, 1956; ID., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960; ID., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963; ID., *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato, 1970 (ristampa: Roma, Editori Riuniti, 1987); ID., *Da Montaigne a Proust. Ricerche di storia della cultura francese*, Bari, De Donato, 1970 (ristampa, con titolo mutato in *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Roma, Carocci, 2007). Per una storia editoriale completa delle opere di Auerbach (in lingua originale e nelle traduzioni italiane), cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Introduzione*, in *Il secolo di Auerbach*, n. monografico di «Allegoria», s. 3, XIX (2007), n. 56, pp. 9-13. Aggiungiamo che su «Allegoria» n. 56 è apparso per la prima volta in traduzione italiana lo scritto di Auerbach, *Romanticismo e realismo*, originariamente del 1933, utile per comprendere la genesi di *Mimesis* (alle pp. 17-27, trad. di CHRISTIAN RIVOLETTI): si veda in proposito CHRISTIAN RIVOLETTI, *Postfazione a «Romanticismo e realismo»*, «Allegoria», XIX (2007), n. 56, pp. 28-35. Per quanto riguarda *Mimesis*, ricordiamo che la prima edizione italiana è appunto del 1956, in volume unico; il testo si trova poi in due volumi, nelle edizioni Einaudi, a partire dal 1964, senza cambiamenti nel testo e nell'impaginazione fino ad oggi.

riservata, sotto diversi punti di vista, proprio a *Mimesis*<sup>2</sup>. Proporrò qui alcuni spunti di riflessione su *Mimesis*, in particolare dal punto di vista della ricezione del testo nelle antologie italiane.

Della diffusione di *Mimesis* nella cultura italiana (se non altro da un punto di vista prettamente quantitativo) sembra lecito (e scontato) non dubitare: il rapido susseguirsi delle ristampe del testo da parte dell'editore Einaudi appare un segno inequivocabile della sua assidua lettura e fortuna presso gli interessati alla critica letteraria, che senz'altro trovavano e trovano poche opere di tale respiro generale, capaci di tentare una sintesi, o, quanto meno, un'evoluzione, dell'intera storia letteraria europea (o occidentale)<sup>3</sup>. Si può discutere senz'altro degli intenti teleologici del testo, della loro presenza o meno in *Mimesis*, e anche dei rapporti (e degli apporti) fra Auerbach e la filosofia della storia tedesca<sup>4</sup>; dato certo è tuttavia il grande

2 Con una semplice esplorazione su un motore di ricerca in Internet, è possibile individuare diversi Convegni tenutisi in questi ultimi anni (2006-2008) intorno all'insegnamento di Auerbach. Qui ne citiamo in particolare due: «*Mimesis*» di Auerbach. Per un bilancio sessant'anni dopo, Pisa, Scuola Normale Superiore, 16 marzo 2007 (di cui si conoscono parzialmente i contenuti: cfr. in particolare GUIDO MAZZONI, *Auerbach: una filosofia della storia*, «Allegoria», XIX (2007), n. 56, pp. 80-101); e *Erich Auerbach. Due giornate di studio*, Siena, Scuola Superiore S. Chiara, 29-30 aprile 2008. Si veda poi quanto scrive Cesare Segre: «l'anniversario di *Mimesis*, che è vicino all'anniversario della morte del suo autore (1957), ha portato una fioritura di Convegni e numeri di rivista, non sappiamo con quanta rispondenza nel grande pubblico» (CESARE SEGRE, *Auerbach profeta involontario*, «Corriere della sera», 7 giugno 2008, p. 45).

3 Sulla storia editoriale di *Mimesis*, cfr. *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003. Indice bibliografico degli autori e collaboratori, indice cronistorico delle collane, indici per argomenti e per titoli*, Torino, Einaudi, 2003. Per quanto riguarda un possibile accostamento fra *Mimesis* e altre opere, si potrebbe forse proporre un parallelo con HAROLD BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994 (trad. it.: *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle ere*, a cura di FRANCESCO SABA SARDI, Milano, Bompiani, 1996), ma *Mimesis*, come vedremo, non propone un vero e proprio canone letterario.

4 Discutono di questi temi FRANCESCO ORLANDO, *I realismi di Auerbach*, intervista a cura di GIUSEPPE TINÈ, «Allegoria», XIX (2007), n. 56, pp. 36-51, part. p. 38;

fascino esercitato su numerosissimi lettori da un testo di critica letteraria che abbraccia una storia che parte da Omero e gli autori biblici e arriva a Proust e Virginia Woolf: un esperimento, forse, almeno in ambito italiano, non tentato da altri dopo Auerbach<sup>5</sup>. Proprio tale unicità di *Mimesis* ha forse contribuito al suo grande successo in maniera non indifferente, negli ambienti della critica letteraria italiana ed estera, e ha fatto sì che questo testo si diffondesse presso gli studiosi di ogni Paese occidentale<sup>6</sup>; per quanto

---

RICCARDO CASTELLANA, *Sul metodo di Auerbach*, «Allegoria», XIX (2007), n. 56, pp. 52-79; G. MAZZONI, *Auerbach: una filosofia della storia*, cit., part. le pp. 82-87. Si veda inoltre AURELIO RONCAGLIA, *Saggio introduttivo*, in E. AUERBACH, *Mimesis*, cit., pp. VII-XXXIX, part. le pp. XII-XVI e XXXVII-XXXIX.

5 Sul fascino di *Mimesis* sui lettori, si vedano ad esempio F. ORLANDO, *I realismi di Auerbach*, cit., p. 37: «a mia conoscenza, forse nessun altro libro nel campo degli studi letterari ce l'ha fatta a tenere banco e a rimanere disponibile per tanto tempo. La mia prima, indimenticabile lettura giovanile di *Mimesis*, all'età di ventitré anni, nell'estate del 1957, era fatta su un esemplare dell'edizione Einaudi [...] che è poi cambiata soltanto nel formato. [...] *Mimesis* è stato sempre in libreria in Italia»; e ALFONSO BERARDINELLI, *Minima*, «Avvenire», 5 aprile 2008, p. 26: «[*Mimesis*] resta memorabile per chiunque lo abbia letto: soprattutto per chi lo ha letto a vent'anni, quando si ha bisogno di opere eccellenti, di ampio respiro e insieme analitiche». Nella *Storia della letteratura italiana*, diretta da ENRICO MALATO, vol. 11: *La critica letteraria dal Due al Novecento*, Roma, Salerno, 2003, p. 1196, si accosta *Mimesis* a *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà* e ad altre opere di C. Segre. È bene però sottolineare che leggendo il testo di Segre si ha l'impressione di una serie di interventi giustapposti raggruppati intorno allo stesso tema, mentre *Mimesis* dà una prospettiva storica, traccia un'evoluzione. Senza voler attribuire a questo termine una valenza positiva o negativa, si ha l'impressione leggendo *Mimesis* di trovarsi comunque di fronte a un mutare nel tempo della letteratura europea; «certo si lasciano sfuggire la più generosa ispirazione del libro, coloro che vi leggono soltanto una raccolta di saggi staccati» (A. RONCAGLIA, *Saggio introduttivo*, cit., p. XXX), cosa perfettamente fattibile con *Fuori del mondo*.

6 Sulla diffusione e ricezione di *Mimesis* all'estero, specie nel mondo anglosassone, cfr. HAROLD LINDERBERGER, *On the Reception of "Mimesis"*, in *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*, edited by SETH LERER, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 195-213 (ricordiamo che la prima edizione in inglese di *Mimesis* è del 1953). Per quanto riguarda gli Stati Uniti, Segre accenna a un rinnovato interesse per Auerbach, pur con «qualche fraintendimento» (in C. SEGRE,

riguarda poi l'Italia, l'apparizione di *Mimesis* nel 1956 segna senz'altro un punto di svolta nel dibattito culturale in corso negli anni '50 del Novecento. Come ricorda Cesare Segre, la critica italiana dell'epoca era «animata dalla valorizzazione della stilistica», capace di rinnovare, mediante gli interventi di autori quali Spitzer, Terracini, Devoto, Contini, «il panorama della nostra storia letteraria, oltre a intervenire sulle questioni contemporanee»; contro la stilistica «si schieravano [...] i critici d'ispirazione marxista», secondo i quali la letteratura «importava in quanto specchio di situazioni sociali e strumento per criticarle e trasformarle». Proprio la traduzione einaudiana di *Mimesis*, ricorda lo studioso, «parve fornire una provvidenziale conciliazione fra le due prospettive», apparendo come un'opera capace di partire da sensibilissime analisi linguistiche di testi scelti, e di arrivare poi a cogliere «lucidamente i mutamenti sociali e culturali» rispecchiati da quegli stessi testi. Auerbach appare perciò come il fondatore di «una specie di stilistica sociologica», un metodo critico accettabile, in qualche modo, alle due tendenze che si opponevano in quegli anni in Italia<sup>7</sup>. Questo dato,

*Auerbach, profeta involontario*, cit.). I *Citation Index* attestano l'ampliarsi della diffusione di *Mimesis* grazie alle traduzioni nelle diverse lingue (si hanno, ad esempio, dal 1991 in poi le citazioni dalla traduzione in polacco), e, in Italia, una presenza pressoché costante del testo, citato nelle sue diverse ristampe Einaudi negli articoli delle riviste italiane: nel campione dei *Citation Index* 1975-1998, il numero di volte in cui si cita *Mimesis* in tali articoli oscilla costantemente fra 0 e 4, ma con un maggior spostamento verso il 4 (solo nel 1979 e nel 1987 si contano 0 presenze). Nel complesso, negli anni 1976-1983, nell'introduzione dei *Citation Index*, *Mimesis* compare nella classifica delle opere più citate, per un totale di 235 volte (cfr. «Arts and Humanities Citation Index», pubblicati dal 1976 dall'Institute for scientific information di Philadelphia).

<sup>7</sup> Cfr. C. SEGRE, *Auerbach, profeta involontario*, cit. Il fatto che Auerbach piacesse ai critici di entrambe le parti, ha forse fatto sì che in una storia della critica letteraria egli sia considerato in genere come appartenente alla insigne rappresentante della stilistica, ma dotato di caratteri sempre propri, capaci di associarlo di volta in volta, ad esempio, a Bachtin e Jauss, e di distaccarlo dal suo maestro, Spitzer; cfr. in proposito RICCARDO ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO ASOR ROSA, vol. 4: *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 214-221; *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, vol. 2: *La critica letteraria dal*

dunque, è senz'altro alla base, in aggiunta al suo carattere di *unicum* nel panorama della critica letteraria, della diffusione di *Mimesis* nella cultura italiana<sup>8</sup>.

I Convegni a cui accennavamo sopra si sono occupati, e in maniera dettagliata, della ricezione italiana di *Mimesis*, e, più in generale, dell'intera opera di Auerbach; sulla ricezione complessiva di tale testo in Italia è bene, dunque, rimandare a tali contributi. Nostro interesse sarà invece, dicevamo, concentrarci su un campione di manuali recenti di storia letteraria italiana, universitari e scolastici, e fornire brevemente qualche riflessione sulla presenza, in essi, di *Mimesis*, in modo da valutare (sebbene in maniera molto empirica), per così dire, l'attualità di Auerbach nelle pubblicazioni a scopo dichiaratamente didattico<sup>9</sup>. Per comodità, definiremo tali manuali

---

*Due al Novecento*, cit., pp. 1084-1100, 1125, 1153; ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di GIULIA CANTARUTTI, LUISA AVELLINI, SILVIA ALBERTAZZI, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 35-44 (part. le pp. 38-41). Sul rapporto Spitzer-Auerbach cfr. anche A. RONCAGLIA, *Saggio introduttivo*, cit., pp. XXVII-XXXI. Ezio Raimondi osserva come Auerbach sia normalmente associato alla stilistica, dimenticando forse l'importanza, nel suo lavoro, della riflessione filologica, per Auerbach un «modo per arrivare alla critica. Anzi secondo Auerbach fu la filologia romantica a fondare la critica e l'idea di una storia letteraria moderna» (cfr. EZIO RAIMONDI, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 47-51; si cita da p. 51).

8 Il testo fu accolto sia positivamente che negativamente, come ricorda ad esempio R. Castellana accennando ai diversi atteggiamenti di Pasolini e Fortini rispetto a *Mimesis* (cfr. *Introduzione*, cit., p. 9).

9 La nostra indagine è, naturalmente, senza alcuna pretesa di completezza. Forniamo qui l'elenco delle storie letterarie consultate, da cui abbiamo tratto le nostre riflessioni: *Letteratura italiana*, direzione: ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1982-2007; *Storia della letteratura italiana*, diretta da EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1965-2005; *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da NINO BORSELLINO e WALTER PEDULLÀ, Milano, Motta, 1999-2004; GIULIO FERRONI, ANDREA CORTELLESA, ITALO PANTANI, SILVIA TATTI, *Storia e testi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2002-2005; *Storia della letteratura italiana*, diretta da ENRICO MALATO, Roma, Salerno, 1995-2005; *Storia della letteratura italiana*, a cura di ANDREA BATTISTINI, Bologna, il Mulino, 2005-2007; per quanto riguarda i manuali

con il termine generico di “antologie”, avvertendo che taluni di essi non riportano affatto brani di testi letterari (è il caso soprattutto dei manuali universitari), mentre altri effettuano quest’operazione: si tratta cioè di antologie in senso stretto, che dunque riportano anche analisi testuali di opere letterarie specifiche, ma anche di manuali di storia letteraria (è il caso, naturalmente, dei manuali scolastici). Ciò significa, quindi, che nelle nostre “antologie” Auerbach può comparire citato nelle parti di storia letteraria come nelle parti di analisi del testo.

Partiamo dai dati quantitativi. Il numero di volte in cui i nostri testi citano il nome (e quindi i concetti) di Auerbach varia ovviamente da antologia ad antologia. I manuali presi in considerazione sono infatti tutti composti da più volumi, generalmente corrispondenti alle periodizzazioni classiche delle storie letterarie (raggruppanti uno o più secoli di storia letteraria), o a temi e problemi specifici inerenti alla letteratura (l’enunciazione di concetti generali, nei manuali scolastici, oppure temi quali la letteratura italiana fuori d’Italia, oggetto ad esempio di uno dei volumi editi dalla Salerno). Chiaramente, dunque, il numero di volte in cui è citato Auerbach (ma il discorso vale per qualunque critico) dipende in buona parte dal numero dei volumi di cui si compone l’antologia: più quest’ultimo numero è elevato, più è probabile sia elevato anche il numero di citazioni di Auerbach, perché la maggiore estensione può senz’altro favorire un maggiore utilizzo dei critici letterari, dove invece una maggiore sintesi implica minore spazio per la citazione dei critici<sup>10</sup>. Fatta questa premessa, possiamo passare allora

---

scolastici, GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1991; GIOVANNA BELLINI, GIOVANNI MAZZONI, *Manuale di letteratura italiana. Testi e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1995; GUIDO ARMELLINI e ADRIANO COLOMBO, *La letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

10 Discorso analogo per quanto riguarda il numero delle pagine dei singoli volumi, estremamente variabile da antologia ad antologia. In linea di massima, il criterio della larghezza è proprio delle antologie universitarie (con la netta eccezione, vedremo, di quella curata da Andrea Battistini), mentre quello della sintesi, per ovvie ragioni, riguarda le antologie scolastiche.

all'enunciazione dei dati quantitativi, nella consapevolezza dei loro limiti, anticipando che molto più importante sarà la qualità, e non la quantità, delle citazioni di Auerbach.

Per quanto riguarda le antologie universitarie da noi considerate, il numero delle citazioni di Auerbach oscilla da un minimo di 0 (su quattro volumi di dimensione ridotta) nella letteratura curata da Andrea Battistini, a un massimo di 50 (in tredici volumi complessivi) nella *Letteratura italiana Einaudi*, curata da Alberto Asor Rosa. Fra questi due estremi si collocano, in ordine crescente, la *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, che conta nel complesso 3 citazioni (su un totale di dodici volumi), la *Storia della letteratura italiana* di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno e l'antologia universitaria curata da Giulio Ferroni, che contano entrambe 11 citazioni, rispettivamente in undici e dieci volumi, e la *Storia della letteratura italiana* della Salerno, che conta 42 citazioni in dodici volumi<sup>11</sup>. Se disponiamo in ordine cronologico le

11 Come si vede, il numero dei volumi di queste antologie oscilla tra dieci e tredici, a eccezione del manuale curato da Battistini: ciò induce a riflettere sugli scopi delle suddette antologie. Il manuale di Battistini, come quello di Ferroni, è concepito con un esplicito intento didattico rivolto agli studenti universitari delle lauree triennali per un esame ipotetico di letteratura italiana. Diversa, come si vede, l'impostazione delle due antologie: più classica quella di Ferroni, che si distende in dieci volumi e riporta anche brani di testi, volutamente schematica e stringata quella di Battistini, che non cita alcun testo letterario, nel probabile intento di indurre lo studente ad approfondire per proprio conto lo studio. Diversa ancora la concezione delle altre antologie, non rispondenti a uno scopo esplicitamente didattico, e volte a esaurire il più possibile con completezza la storia letteraria italiana. A questo proposito, si possono segnalare alcune peculiarità: l'attenzione all'evoluzione storica della critica, sia nell'antologia Einaudi che in quella Salerno (con l'introduzione di volumi appositi); l'attenzione a diverse prospettive (riscontrabili nell'antologia Einaudi, con volumi particolari quali ad esempio *Il letterato e le istituzioni*); il particolare spazio riservato al Novecento, secolo forse ancora non soggetto a un vero e proprio canone fissato (si veda l'attenzione riservatagli dall'antologia di Cecchi e Sapegno, con quattro volumi editi dal 1998 al 2005, mentre la prima edizione dell'antologia è del 1965, aggiornata a partire dal 1987). Da tutte queste osservazioni, si capisce dunque come il mero dato quantitativo non sia realmente portatore di indicazioni significative.

antologie, verificando quindi, molto sommariamente, la permanenza di Auerbach, dobbiamo partire dalla *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa (1982-2007), con 50; a seguire Cecchi-Sapegno, (1987-2005), con 11; Borsellino-Pedullà (1999) con 3; Ferroni (2002-2004), con 11; la collana diretta da Enrico Malato (2004), con 42; infine Battistini (2005-2007) con 0. Da questa sorta di classifica cronologica, emergerebbe, quindi, un'oscillazione di Auerbach che conterebbe il suo punto massimo tra gli anni '80 e '90, poi una presenza costante fra la seconda metà degli anni '90 e il 2004, capace di un nuovo picco, per poi avere un abbandono totale del critico negli ultimi tre anni. In realtà, tale scala cronologica non è di grande aiuto, a conferma della non attendibilità dei dati quantitativi: molte di queste antologie, infatti, vedono la luce in periodi lunghi, pluridecennali, e non sono in grado, dunque, di rappresentare la permanenza di Auerbach in maniera netta, data appunto l'appartenenza di due (o più) volumi di una stessa collana a tempi, di fatto, piuttosto distanti<sup>12</sup>. Dati più costanti, invece (ma necessitanti un'interpretazione) nelle antologie scolastiche: il numero di volte in cui è citato Auerbach varia da 1, nell'antologia di Armellini-Colombo, a 11, in quella di Ferroni, passando per il 3 di Bellini-Mazzoni. Può essere interessante, poi, disporre in ordine cronologico queste tre antologie, che risultano edita a quattro anni di distanza l'una dall'altra. Abbiamo così questa successione temporale: prima Ferroni (1991), con 11 citazioni di Auerbach; poi Bellini-Mazzoni (1995<sup>1</sup>), con 3;

12 Emblematico è il caso di Cecchi-Sapegno: se la prima edizione è del 1965, la revisione dell'opera, come diceva la nota precedente, si ha dal 1987 in poi; e i quattro volumi sul Novecento sono editi dal 1998 al 2005. Nel caso della collana diretta da Asor Rosa, invece, i volumi della serie *Storia e geografia* sono pubblicati nel periodo 1987-1989, mentre quelli della serie *Le opere* negli anni 1992-1995; differenze che possono rivelarsi significative, nell'attualità di un singolo critico. Si aggiunga che, in tutte le collane, i diversi volumi (o sezioni di volumi) sono opera di diversi autori, e dunque la presenza o meno di Auerbach è legata, oltre che all'argomento, alla scelta di chi scrive.

infine Armellini-Colombo (1999<sup>13</sup>) con 1<sup>13</sup>. Tali dati sembrerebbero perciò suggerire una netta diminuzione di importanza di Auerbach all'interno delle antologie scolastiche, col passare del tempo. In realtà, oltre al fatto che questo campione, estremamente parziale, è minimo, dunque non esaustivo del panorama delle antologie della scuola superiore, depone contro tale conclusione il fatto che nulla sappiamo sulla diffusione effettiva di queste antologie. Oltre a mancarci un dato complessivo sull'adozione di esse negli anni successivi alla data di pubblicazione, e sulla loro permanenza nei programmi scolastici (il Bellini-Mazzoni, per ipotesi, avrebbe potuto essere adottato anche a dieci anni di distanza dalla prima edizione, magari in ristampa), bisognerebbe qui tener conto della effettiva prassi scolastica: la quale consente (o dovrebbe consentire) senz'altro all'insegnante di muoversi sul programma come meglio ritiene, di tagliare anche certi argomenti, ed eventualmente di citare o non citare un certo critico (anche in presenza di un libro di testo, come Ferroni, che a lui ricorre anche più volte)<sup>14</sup>.

Dalle considerazioni fatte, allora, si evincono i limiti dei semplici dati quantitativi; passiamo, dunque, a quelli qualitativi. Ciò che possiamo

13 Ricordiamo che l'antologia scolastica di Ferroni costituisce la base per la successiva antologia universitaria, e che dunque c'è una costanza, almeno numerica, per Ferroni e i suoi collaboratori, nell'utilizzo di Auerbach. Per quanto riguarda l'Armellini-Colombo, ricordiamo che è del 2002 l'edizione compatta (inalterata nel contenuto) dell'antologia, in cui si attesta sempre a 1 il numero delle citazioni di Auerbach.

14 Aggiungiamo che anche per i manuali scolastici vale il problema della diversità dei criteri adottati. L'Armellini-Colombo, ad esempio, punta senz'altro a una riduzione della parte storico-letteraria a vantaggio della quantità di brani antologizzati; questi ultimi, però, constano di un'analisi molto breve e semplice, in quanto l'antologia è destinata anche agli istituti tecnici; ciò implica uno scarso ricorso alla menzione dei critici, in generale. Il Bellini-Mazzoni, invece, pensato come antologia di liceo (classico o scientifico), ha una ricca parte teorica, e un minor numero di brani antologizzati, ciascuno però di ampia dimensione, il che implica un moderato ricorso ai critici in generale. Infine, qui non sono state prese in considerazione per nulla le antologie dei bienni della scuola superiore, la cui impostazione non è quella di una prospettiva storica della letteratura italiana.

chiederci è: esistono delle costanti, rintracciabili nelle nostre antologie, intorno alle citazioni di Auerbach, che possano dirci qualcosa della ricezione del nostro autore?

Siamo partiti, nel nostro intervento, con l'intenzione di occuparci in particolare della ricezione di *Mimesis*: bisogna, dunque, innanzi tutto precisare che i numeri sopra indicati sono comprensivi di tutte le citazioni di Auerbach, e non soltanto di quelle di *Mimesis*. In generale, possiamo distinguere tre tipi di citazione di Auerbach: egli è citato, per così dire, in quanto tale, come insigne rappresentante della stilistica, all'interno quindi di una storia della critica letteraria; oppure è citato quale autore, appunto, di *Mimesis*; o, ancora, quale autore di *Lingua letteraria e pubblico* o *Studi su Dante* (o altri contributi meno celebri). Escludiamo il primo tipo di menzione, che compare pressoché esclusivamente nelle antologie universitarie, nei volumi dedicati alla storia della critica letteraria (ad esempio nel volume *La critica letteraria dal Due al Novecento*, nella collana edita dalla Salerno), dove per forza di cose Auerbach è citato come uno dei grandi della stilistica<sup>15</sup>, e concentriamoci sugli altri due tipi di menzione: il primo dato qualitativo che salta agli occhi è una forte competizione fra *Mimesis* e gli altri due contributi auerbachiani sopra citati. Giova

---

15 A questo ambito appartengono anche le menzioni di *Mimesis* e di Auerbach a proposito della difesa della civiltà e tradizione europea: cfr. A. RONCAGLIA, *Saggio introduttivo*, cit., pp. XVI-XIX: «Non dirò che questa concezione unitaria ed europeista della filologia romanza sia generale. Basta che lo sia tra i più pensosi e generosi: coloro i quali nei loro studi sentono una responsabilità morale che impegna la tecnica a non rimanere puramente tale. [...] La sua [di Auerbach] filologia è permeata da un forte impegno etico: con consapevolezza piena ed esplicita, essa assume la vita morale a punto di partenza e a punto di arrivo» (p. XVII); R. ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, cit., p. 215. Il riferimento va in primo luogo agli accenni, presenti nel testo, alla barbarie nazista (Auerbach scrive fra 1942 e 1945, esule a Istanbul), e alla *Conclusione* di *Mimesis*: «contribuisca [questo mio volume] a riunire tutti coloro che hanno custodito puro l'amore per la nostra storia occidentale» (E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di AURELIO RONCAGLIA, Torino, Einaudi, 1964, vol. 2, p. 343).

infatti ricordare che Auerbach è da considerarsi “inventore” dei concetti, importantissimi, che vanno sotto i nomi comuni di *sermo humilis* (la rottura, cioè, della divisione classica degli stili che avviene nella scrittura cristiana), e *figura* (la messa a fuoco, nel Medioevo, della diffusione dell’idea che le realtà terrene prefigurino quelle celesti, e l’applicazione di tale concetto nella Bibbia, dove l’antico Testamento è figura del nuovo, e negli autori cristiani, fino a Dante), da lui descritti all’interno di *Lingua letteraria e pubblico* e di *Studi su Dante*. L’edizione tedesca dei due saggi *Figura* e *Sacrae scripturae sermo humilis* (raccolti poi nel volume *Neue Dantestudien* del 1943), è rispettivamente del 1938 e 1941, mentre *Lingua letteraria e pubblico* compare postumo in tedesco nel 1958; in Italia essi sono pubblicati più tardi, i primi due nel 1963 (nel volume *Studi su Dante*), l’altro nel 1960. Ciò non impedisce la diffusione e l’affermazione vasta di tali concetti: *sermo humilis* e *figura* divengono due nozioni di fatto imprescindibili, note a tutti coloro che (almeno a livello universitario) studiano il Medioevo (e Dante in particolare), e si associano costantemente al nome di Auerbach. Egli diviene, in materia, una vera e propria *auctoritas*, da cui non ci si distacca, per questi concetti già definiti e assodati, insieme a *Lingua letteraria e pubblico* e *Studi su Dante* (specie il saggio *Figura*). A dimostrazione di questo, a nostro avviso, sta il fatto che nelle antologie considerate, nei capitoli dedicati al Medioevo, a Dante, e alle origini della letteratura italiana (e romanza in generale), non mancano mai i riferimenti a questi concetti, ad Auerbach, e ai due saggi suddetti<sup>16</sup>. Per *Mimesis* le

16 Si veda, nell’antologia della Salerno, il vol. 1: *Dalle origini a Dante*, pp. 47, 176, 243, 943, 957, 1028, 1037, 1042; nell’antologia Einaudi, il vol. *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. 1: *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 229, 232, 258, 300-304, 312; nell’antologia di Borsellino-Pedullà, il vol. 12: *Il Novecento. La nascita del moderno*. 2, p. 767; nell’antologia universitaria di Ferroni, il vol. 1: *Dalle origini al Quattrocento*, p. 347, il vol. 2: *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 23, 27, 826; nell’antologia di Cecchi-Sapegno, il vol. 1: *Le origini e il Duecento*, in cui le tre citazioni di Auerbach presenti riguardano tutte i suddetti concetti. Un po’ diversa la situazione delle antologie scolastiche, che tendono a semplificare tali concetti senza rimandare ad

cose non stanno così. È vero che tale opera è costruita intorno all'idea centrale della ricerca del realismo nella letteratura occidentale, o, come precisa Auerbach, dell'«unione del quotidiano e della serietà tragica»<sup>17</sup>: ma la (voluta) mancanza di una definizione unica di realismo<sup>18</sup> fa sì che non si trovi, qui, un concetto già ben delimitato simile al *sermo humilis* o alla *figura*. Questo impedisce, forse, a *Mimesis* di diventare un'*auctoritas* a cui far ricorso "d'ufficio": il che implica forse, in manuali che si propongono un fine didattico, più o meno diversificato, un aumento dello spazio concesso a *Lingua letteraria e pubblico* e a *Studi su Dante*, a scapito di *Mimesis*<sup>19</sup>. A queste considerazioni è da aggiungere un'altra osservazione,

---

Auerbach (tranne che in Ferroni: il vol. 1 presenta la nozione di *sermo humilis*, a p. 29, e di *figura*, alle pp. 192-196). Stupisce la totale assenza dei due concetti dall'antologia di Battistini: forse per via della loro diffusione, più che per le «opportune revisioni e riduzioni delle parti [del canone letterario] divenute oggi meno significative» (A. BATTISTINI, *Premessa*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., nel vol. 1: *Il Duecento e il Trecento*, pp. 5-6, a p. 6).

17 E. AUERBACH, *Mimesis* [1964], cit., vol. 2, p. 25.

18 Cfr. F. ORLANDO, *I realismi di Auerbach*, cit., part. pp. 39-46.

19 Tra l'altro è da notare che *Mimesis* dà per scontate le due nozioni suddette, e se ne serve, in quanto scritto dopo i due saggi *Figura* e *Sacrae scripturae sermo humilis* (è del 1946 la prima edizione in tedesco); ma, per quanto riguarda l'Italia, l'ordine si inverte, perché *Mimesis* compare nel 1956 e gli altri due saggi (che espongono i due concetti in modo più dettagliato e preciso di *Mimesis*) nel 1963, a poca distanza da *Lingua letteraria e pubblico* (del 1960): questo gioca un ruolo importante nella loro affermazione critica e didattica. *Mimesis* entra in competizione in particolare con *Studi su Dante*, perché la presenza del concetto di *figura* in Dante, in *Mimesis* trova certo un'articolazione diversa e forse più complessa (nel cap. *Farinata e Cavalcante*, in E. AUERBACH, *Mimesis* [1964], cit., vol. 1, pp. 189-221) che nell'omonimo saggio degli *Studi* (cfr. R. CASTELLANA, *Sul metodo di Auerbach*, cit., pp. 68-73). Per quanto riguarda il concetto di *realismo*, indagato nelle sue sfaccettature da *Mimesis*, solo Ferroni (nell'antologia universitaria) lo considera in qualche modo ben delimitato, inserendolo fra i concetti generali della letteratura, citando come *auctoritas* proprio *Mimesis* (cfr. il volume *Breve introduzione allo studio della letteratura*. Qualcosa di simile nel volume *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. 1: *Dalle origini al Cinquecento*, cit., dove *Mimesis* è menzionata a proposito del realismo come «filo rosso della letteratura occidentale a partire da Omero», p. 222, 14n).

ad esse collegata: se si guarda, pressoché in tutte le nostre antologie, alla distribuzione complessiva della presenza di Auerbach, si noterà come il ricorso ai contributi dello studioso si concentri soprattutto nei volumi dedicati alle origini e al Medioevo. La bilancia, si potrebbe dire, pende dalla parte dell'antico: e non è soltanto *Mimesis* a entrare nei discorsi delle antologie, ma anche *Lingua letteraria e pubblico* e *Studi su Dante*, il che rafforza l'idea di una forte competizione fra questi tre contributi, che vede spesso la sconfitta di *Mimesis*. È importante però sottolineare come, al di fuori delle parti antologiche dedicate alle origini (quindi al passaggio dalla letteratura latina a quelle romanze) e specificamente a Dante e alla *Commedia*, *Mimesis*, nell'ambito dell'antico, specie nelle antologie più approfondite, riesca a trovare talvolta un proprio spazio di utilizzo, grazie soprattutto ai capitoli sulla letteratura cortese, su Salimbene de Adam, e sul *Decameron*<sup>20</sup>.

Quest'ultima osservazione permette di introdurre un altro dato qualitativo sull'utilizzo di *Mimesis*. Guido Mazzoni, nel suo saggio *Auerbach: una filosofia della storia*<sup>21</sup>, osserva che *Mimesis*

deve una parte considerevole della propria fortuna all'interpretazione che Auerbach non si augurava di ricevere: se il libro figura nei programmi scolastici occidentali, se le sue ristampe si susseguono con ritmo continuo da decenni, ciò accade soprattutto perché *Mimesis* viene letteralmente fatto a pezzi, usato come una serie di analisi del testo e di riflessioni su problemi isolati<sup>22</sup>.

Ciò è esattamente quanto accade nelle antologie da noi considerate.

20 Si tratta rispettivamente dei capp. *La partenza del cavaliere cortese e Frate Alberto*, in E. AUERBACH, *Mimesis* [1964], cit., vol. 1.

21 G. MAZZONI, *Auerbach: una filosofia della storia*, cit., pp. 80-101.

22 Ivi, p. 80; Mazzoni aggiunge subito dopo che tale lettura, «che più contribuisce a diffondere l'opera è la stessa che, a mio modo di vedere, ne impoverisce il senso». Cfr. anche A. RONCAGLIA, *Saggio introduttivo*, cit., p. XXX.

I singoli capitoli di *Mimesis*, visti come saggi a sé stanti, di volta in volta vengono all'occorrenza citati a proposito dell'analisi di singoli temi o singoli autori: la letteratura cortese, o il realismo di Boccaccio (che Auerbach studia a partire dalla novella di Frate Alberto) per quanto riguarda l'antico. Ciò spiega innanzitutto perché, talvolta, la qualità delle citazioni di *Mimesis* sia nient'altro che un semplice rimando al testo di Auerbach, e non un vero confronto col testo critico stesso, elencato insieme ad altri che si sono occupati dell'argomento trattato (Boccaccio, ad esempio). Ma tale sistema di utilizzo di *Mimesis*, il considerare l'opera di Auerbach come una serie di analisi separate, spiega anche come mai la presenza dell'autore e del suo testo, nelle nostre antologie, si trovi per lo più nelle sezioni dedicate all'antico. Se si scorre l'indice di *Mimesis*, infatti, si noterà come, dopo Boccaccio, non compaiano di fatto più autori italiani: Auerbach, a partire da Antonio de la Sale<sup>23</sup>, si concentra per lo più sulla letteratura francese (da Rabelais a Proust, potremmo sintetizzare) compiendo qua e là "salti" nella letteratura inglese (Shakespeare, Virginia Woolf), spagnola (Cervantes), e tedesca. Gli autori francesi gli sono forse più noti, e probabilmente rispondono maggiormente al suo desiderio di ricerca del realismo in quelle epoche (dal '500 in avanti), all'interno della letteratura europea; a ciò dovremmo aggiungere le condizioni di lavoro nella Istanbul dei primi anni '40 del '900, che forse impedivano ad Auerbach di approfondire certe letterature, e la notazione fondamentale che *Mimesis* non vuole essere un'analisi dell'intero scibile letterario, ma l'individuazione di un percorso, di un tema comune della letteratura occidentale, quello del realismo. Non è qui il luogo adatto a discutere le scelte di analisi di Auerbach, volte a privilegiare sugli altri gli autori francesi: è, semplicemente, un dato di fatto la scomparsa, dopo Boccaccio, degli autori italiani. Ora, nelle antologie, che si vogliono di *Mimesis* come raccolta di analisi separate, ciò comporta

23 Autore di *Le Réconfort de madame du Fresne*, di cui si parla nel cap. *Madame du Chastel*, in E. AUERBACH, *Mimesis* [1964], cit., vol. 1, pp. 253-284.

uno scarso utilizzo di questo testo, proprio perché da *Mimesis* sono esclusi quegli autori di cui le antologie, invece, si occupano: autori, appunto, italiani. A questo fatto si deve la sostanziale eclissi della citazione di *Mimesis* dai volumi antologici che trattano i secoli successivi al '300; a riprova di tutto ciò, si potrà invece notare come, nei rimandi al contesto letterario e culturale europeo (in cui si situa la letteratura italiana), nei suddetti secoli, compaiano talora riferimenti isolati a *Mimesis* riguardanti appunto autori non italiani, in primo luogo Rabelais e Montaigne<sup>24</sup>. Ma, all'infuori di questo, nei secoli dal '500 in poi, di *Mimesis* nelle antologie si perdono le tracce<sup>25</sup>.

Queste ultime osservazioni ci consentono, infine, di introdurre un terzo dato qualitativo, collegato al secondo. La scarsa presenza di *Mimesis* nelle antologie è determinata certo dall'utilizzo di questo testo come

24 Su Rabelais *Mimesis* entra poi in conflitto con il saggio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* di Michail Bachtin; e, in generale, si ha l'impressione (da approfondire magari in altra sede) di una certa competizione, nella critica italiana, fra Auerbach e Bachtin. Cfr. F. ORLANDO, *I realismi di Auerbach*, cit., pp. 47-48: «secondo Auerbach, ogni sorta di letteratura ha diritto di cittadinanza. È proprio da questo punto di vista che io insisto nella contrapposizione fra Auerbach e Bachtin. [...] I testi di Bachtin complessivamente hanno il valore, e, direi, la funzione che hanno i manifesti delle avanguardie storiche. Il manifesto delle avanguardie storiche deve necessariamente esaltare certi valori, ma deve altrettanto necessariamente demolirne altri. [...] I punti di vista di Bachtin sono un po' così: fuori dal Carnevale ci sarebbe solo [...] rigidità mortuaria: il che è demenziale, secondo me; fuori dal dialogismo ci sarebbe un monologismo monolitico. Ora, in un manifesto di avanguardia queste non sarebbero follie, ma negli studi lo sono. Auerbach, è per me *il* maestro per eccellenza degli studi perché è il maestro delle sfumature: è colui che sa apprezzare il contrario di quello che gli piace, che sa comprendere il contrario di quello che preferisce».

25 Ciò comporta il ricorso ad altri contributi di Auerbach, in particolare *San Francesco Dante Vico*, su Vico, e *Da Montaigne a Proust* riguardo a Baudelaire, nelle parti antologiche su '700 e secondo '800, ad esempio nel vol. 2 del Ferroni, p. 1075, o in Bellini-Mazzoni, vol. 3.1, p. 299. Ci sono poi le eccezioni, ad esempio l'uso di *Mimesis*, in Cecchi-Sapegno, nel vol. 7, a proposito del realismo omerico (cfr. *La cicatrice d'Ulisse*, in E. AUERBACH, *Mimesis* [1964], cit., vol. 1, pp. 3-29), rifiutato da Monti e altri poeti dell'epoca.

somma di analisi separate: ma anche dalle diverse finalità che le antologie e *Mimesis* si propongono. Le antologie, in effetti, si occupano di ricostruire la storia letteraria nei diversi secoli, ricorrendo anche alle periodizzazioni canoniche e generali (Rinascimento, Illuminismo, Romanticismo, per elencare qualche esempio) e cercando di fornire di esse delle definizioni il più possibile precise. Auerbach, invece, in *Mimesis* non si avvale di questi concetti, se non considerandoli apertamente non precisi, utili a dare esclusivamente punti di riferimento generali al lettore<sup>26</sup>. Egli punta a ricostruire un'epoca, una società, a partire dai testi, compiendo quindi un movimento che appare in qualche modo inverso a quello delle antologie<sup>27</sup>. Ancora più importante, però, è notare che le antologie, di fatto, specie quelle scolastiche, puntano alla formazione di un canone letterario, per quanto in evoluzione, il più possibile definito. *Mimesis*, invece, non si prefigge come scopo la creazione di un canone, ma la costruzione di una storia letteraria occidentale intorno all'idea del realismo come tratto saliente delle letterature europee da Omero in avanti, al di là dei confini nazionali e linguistici: il che comporta le molteplici diverse definizioni di realismo, i tanti realismi di *Mimesis*. Ed è forse in questo che si deve ravvisare il discusso finalismo dell'opera di Auerbach: nella tensione generale della letteratura (e cultura) europea al realismo, in tutte le epoche, con forme diverse, che spesso convive con la tensione alla fuga dal reale<sup>28</sup>. Non è

26 Cfr. ERICH AUERBACH, *Epilegomena a «Mimesis»*, in *La corte e la città*, cit., pp. 196-197: «il valore di concetti come classicismo, rinascimento, manierismo, realismo, simbolismo, ecc. [...] consiste dunque nella capacità di evocare nel lettore o nell'ascoltatore una serie di rappresentazioni che l'aiutino a capire ciò che si vuol dire nel contesto considerato. Esatti non sono. I tentativi di definirli o anche soltanto di raccogliere le caratteristiche di ognuno in modo completo e ineccepibile non possono condurre mai al risultato desiderato».

27 Cfr. A. RONCAGLIA, *Saggio introduttivo*, cit., pp. XXVIII-XXX; G. MAZZONI, *Auerbach: una filosofia della storia*, cit., pp. 82-89.

28 Sul finalismo e i diversi realismi di *Mimesis*, cfr. F. ORLANDO, *I realismi di Auerbach*, cit., pp. 38-46.

così, ovviamente, per le antologie, che non sviluppano le proprie analisi a partire da un'idea unica centrale (come, appunto, quella di realismo), ma raccontano semplicemente, potremmo dire, la storia letteraria secolo per secolo. Si potrebbe in fondo sospettare che Ariosto, Tasso, Goldoni, Manzoni e Verga (ma anche Tozzi, Svevo, e addirittura Pirandello) non siano tutto sommato meno realisti di Cervantes, Molière, Racine, Stendhal o Balzac (ma anche di Zola, Joyce o della Woolf), e che se Auerbach non ne parla, per un qualsiasi motivo, non per questo non potrebbero entrare a buon diritto nella storia svolta da *Mimesis*. E, forse, è lasciato a noi il compito di allargare il realismo anche a loro (cosa che le antologie non fanno, o fanno, comunque, in maniera molto parziale, e senza citare *Mimesis*).

Cosa possiamo concludere, al termine di questa breve e incompleta analisi sulla ricezione di *Mimesis* nelle antologie? Certamente, che permangono inalterati nel tempo il fascino di questo testo, e del suo autore; ma che, tuttavia, a causa del fraintendimento o della diversità dei suoi scopi, *Mimesis* rimane, a livello antologico, un potenziale in qualche modo inespresso, sottoutilizzato, un'opera critica di cui si colgono i particolari, e non l'idea centrale. Non sono tanto i singoli dati messi in evidenza da Auerbach a mancare nelle antologie, quanto piuttosto l'ipotesi critica forte del realismo come linea guida della letteratura occidentale. Questo fa sì che il "peso" di *Mimesis* all'interno delle antologie si distribuisca per lo più nel settore dell'antico, e che i concetti e gli insegnamenti elaborati da Auerbach scompaiano dai secoli successivi al Trecento. È pensabile, allora, un'applicazione di tali insegnamenti (e dell'idea del realismo) agli autori dal Boiardo in avanti, e in particolare al Novecento? Difficile dare una risposta: le finalità delle antologie restano tali che un testo come *Mimesis* farà sempre fatica a entrarvi, a meno che non si provi a pensare non più a semplici antologie della letteratura italiana (o francese, inglese, ecc.) ma ad antologie della letteratura europea. Tuttavia, se è vero che siamo dominati da una «sfiducia atmosferica nella possibilità di aggregare il nostro sapere

in teorie e storie complessive»<sup>29</sup>, e che, a sessant'anni dalla sua comparsa, *Mimesis*, recuperato non acriticamente, può rappresentare un nuovo punto di partenza nella critica letteraria dopo la crisi dello strutturalismo, allora è auspicabile senz'altro un maggior recupero, anche nelle antologie, della lezione di Auerbach; ed è stata, in questo senso, molto interessante la discussione, tenutasi a Bologna nell'inverno 2008, che si è occupata di realismo nella letteratura contemporanea, partendo proprio da dove *Mimesis* si ferma (da Virginia Woolf in avanti)<sup>30</sup>. Un tentativo, in qualche modo, come scriveva Auerbach, di afferrare «il nostro mondo disordinato come vera realtà, in modo da ordinarlo»<sup>31</sup>.

29 G. MAZZONI, *Auerbach: una filosofia della storia*, cit., p. 82. Cfr. anche ALBERTO BERTONI, *Presentazione. Una letteratura verso il futuro*, in E. RAIMONDI, *Il senso della letteratura*, cit., pp. 7-15, a p. 11: «il Raimondi di questi ultimi saggi è perfettamente consapevole della conseguenza già temuta da Auerbach in quel fecondo dopoguerra: [...] sembra proprio che gli esponenti delle generazioni successive abbiano smarrito il “*kairòs* della storiografia razionale”». Da questo punto di vista, il già citato libro di Raimondi, è forse il migliore (e il più recente) erede di *Mimesis*; scrive ancora Bertoni, nella sua *Presentazione*, «*Il senso della letteratura*, insomma, non è una raccolta di saggi sparsi: ma un libro profondamente unitario che, nella sua andatura sciolta, nasconde una forte tensione romanzesca [...], lotta coraggiosamente condotta contro l'ignoto e l'informe» (ivi, pp. 14-15).

30 Cfr. F. ORLANDO, *I realismi di Auerbach*, cit., pp. 36-37; G. MAZZONI, *Auerbach: una filosofia della storia*, cit., pp. 81-83. Sulla crisi dello strutturalismo, cfr. TZVETAN TODOROV, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 (trad. it.: *La letteratura in pericolo*, a cura di EMANUELE LANA Milano, Garzanti, 2008), e PAOLO DI STEFANO, *Segre, la critica come vita*, «Corriere della sera», 5 marzo 2008, p. 47; su tale crisi in riferimento in qualche modo alla didattica scolastica, cfr. GIULIANO LADOLFI, *Ritornare al tema*, «Avvenire», 26 settembre 2008, p. 29. La discussione (a cura della Bottega dell'Elefante, con la collaborazione del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna) a cui facevamo riferimento ha avuto per titolo *Libri di realtà. La funzione mimetica nella narrativa contemporanea*, e si è tenuta il 6 dicembre 2008 a Bologna presso l'aula absidale di S. Lucia, con la partecipazione di Eraldo Affinati, Guido Mazzoni e Beppe Sebaste.

31 E. AUERBACH, *Romanticismo e realismo*, cit., p. 27.



*Silvia Mondardini*

***Perché la storia della letteratura?*  
di Hans Robert Jauss: Italia, 1969-2009**

*«Vien da chiedersi come potessero essere a un tempo così originali da non affrontare mai il passato senza versarvi nuova vita, e così privi di originalità da non poter creare quasi mai qualcosa di completamente nuovo».*

C. Staples Lewis

*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* fu pubblicato per la prima volta nel 1967 in Germania da Konstanzer Universitätsreden e la nostra prima edizione italiana è quella con il titolo *Perché la storia della letteratura?* curata da Alberto Varvaro per l'editore Guida di Napoli nel 1969. Seguiranno le ristampe del 1977, 1983, 1989 e 2001.

A quarant'anni dalla prima comparsa di quest'opera, rinviando inevitabilmente ad altre sedi una più compiuta e puntuale indagine sul pensiero di Jauss<sup>1</sup>, qui ci si propone solo una mera riflessione pragmatica, attenta a quanto di Jauss è passato tra le nostre pubblicazioni, nelle nostre storie letterarie e nel nostro modo di "fare storia della letteratura": dunque perlopiù uno spoglio dell'esistente per cominciare a sondare la presenza effettiva, oggi, nel nostro orizzonte di questo autore e di questo testo, un testo canonico<sup>2</sup>, il testo inaugurale della teoria della ricezione, nata –

---

1 A titolo esemplificativo citiamo le principali traduzioni italiane delle opere di HANS ROBERT JAUSS: *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969; *Apologia dell'esperienza estetica*, con un saggio di MAX IMDHAL, Torino, Einaudi, 1985; *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, il Mulino, 1987-1988; *Estetica della ricezione*, a cura di ANTONELLO GIUGLIANO, introduzione di ANNA MATTEI, Napoli, Guida, 1988.

2 Suggerzioni riguardo alla storia della critica e alla situazione della critica letteraria in Italia si sono ricavate da: ALBERTO CASADEI, *La critica letteraria del Novecento*, nuova ed., Bologna, il Mulino, 2008; ANTOINE COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000; GIULIO FERRONI, *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005; EZIO RAIMONDI, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il



se così possiamo dire – il 13 aprile 1967, quando Jauss pronuncia alla cattedra di filologia romanza della nuova Università di Costanza la sua famosa prolusione intitolata *Che significa e a che scopo si studia la storia della letteratura?*

Il seguito era inevitabile dato l'intimo carattere provocatorio di un testo che condannava tradizioni storiografiche classiche e consolidate come quella positivista e quella idealista, nonché quella dei formalisti, troppo attenta a sistemi estetici e formali autonomi, e quella dei marxisti, fondata su un impianto che intrecciava letteratura e società. Il nuovo paradigma storiografico si imponeva di focalizzarsi sul lettore, in modo da «trasformare la tradizionale estetica della produzione e della rappresentazione in un'estetica della ricezione e dell'efficacia». La lezione di Jauss aveva voluto riecheggiare l'altrettanto famosa lezione inaugurale di Schiller all'Università di Jena alla vigilia della Rivoluzione francese (26 maggio 1789): se Schiller aveva parlato di *Che cos'è e a quale fine si studia la storia universale?*, centosettantotto anni dopo il Nostro voleva affermare con forza che la contemporaneità deve riannodare legami vitali tra le opere d'arte del passato e le sollecitazioni del presente.

Era cruciale la volontà di valutare quanto un'opera avesse inciso sull'orizzonte d'attesa, alla sua comparsa e successivamente; si trattava di cercare di liberare la prassi interpretativa dai fini (che possono essere dei limiti) di una pratica museale propensa alla ostinata custodia di una presunta immutabilità delle opere.

Arnaldo Pizzorusso recensiva la prima edizione del volumetto di Jauss su «Belfagor» nel 1970, isolando alcuni nuclei portanti, come il compito dello storico di «restituire all'opera "classica" la sua carica di novità», contribuendo alla «distruzione di quello che l'A. chiama il "dogma

---

Mulino, 2008; Id., *Teorie della letteratura e della critica del Novecento*, in *Guida allo studio della letteratura italiana*, a cura di EMILIO PASQUINI, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 199-222.

platonizzante della metafisica filologica”, che considera la poesia come “atemporalmente attuale” e il suo significato come oggettivo»: Pizzorusso sottolineava l'importanza di una concezione «“storicamente costruttiva”, formatrice della mentalità dell'uomo sociale». La recensione si chiudeva affermando che «questo esempio indica chiaramente una delle prospettive più interessanti aperte dall'estetica della ricezione: il prossimo futuro dovrebbe mostrarne la fecondità e gli sviluppi»<sup>3</sup>.

Eugenio Montale si confrontava con Jauss dalle colonne del «Corriere della sera» del 19 aprile 1970: «è possibile – scrive – che l'antistoria ossia la civiltà post-romantica crei una nuova storiografia letteraria che sia una metastoria, un insieme di modelli tagliati qua e là, verticalmente, nel decorso dei secoli e tali da esigere una continuazione, un rapporto col futuro dell'arte?»<sup>4</sup>.

A completamento del quadro di questa prima accoglienza, vogliamo citare Ettore Bonora e il suo intervento sul «Giornale storico della letteratura italiana» del 1971, laddove valorizza l'aspetto dinamico aperto «quale è quello della vita sempre rinnovantesi dei capolavori»<sup>5</sup>. Certamente si trovano resistenze in Bonora, che «crocianamente vede l'autore annullarsi nell'opera e bergsonianamente rifiuta un'immagine troppo geometrica per un processo aperto quale è la vita dei capolavori»: a evidenziarlo è Emilio Pasquini, che da qui ripartiva per la sua recensione nel numero di aprile del 1972 di «Studi e problemi di critica testuale»: vi si diceva che «da una specola italiana, tradizionalmente storicistica», l'opera di Jauss si configurava senza dubbio «come una proposta ricca di spunti interessanti», ma anche di «recuperi un po' dissacranti di proposte fra le più eterogenee»

3 ARNALDO PIZZORUSSO, *Hans Robert Jauss*, Perché la storia della letteratura?, «Belfagor», XXV (1970), n. 5, pp. 614-617.

4 EUGENIO MONTALE, *Perché la storia della letteratura di H.R.Jauss*, «Corriere della Sera», 19 aprile 1970.

5 ETTORE BONORA, *Dalla storia della letteratura alla scienza della letteratura*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVIII (1971), nn. 462-463, pp. 163-177.

che – tuttavia – non tolgono nulla «alla sua forza di provocazione e all'imperterrita coerenza». «Ne viene» – così si conclude – «l'invito ad una cultura interdisciplinare, mai feticistica o iconoclastica, anzi aperta a tutti i contributi validi, nuovi o tradizionali; alla necessità di accantonare ogni velleitaria obiettività (male autorizzata da un sistema immutabile di valori) in nome d'una totale disponibilità a relativizzare volta per volta la propria ricerca»<sup>6</sup>.

Jauss imponeva la regola dell'asistematicità, della non-autonomia e della non-assiomaticità, nella convinzione che «né l'opera d'arte nella sua struttura né l'arte nella sua storia possono essere interpretate come una sostanza o un'entelechia»<sup>7</sup>.

In linea di massima, la critica si è trovata a valorizzare concordemente quest'aspetto della proposta di Jauss: diremmo che un aspetto meritevole dell'approccio dell'estetica della ricezione è quello di «aver costituito una sorta di “terzo tempo”, ancora parzialmente da vivere ed articolare»: si crede che la *chance* offerta da Jauss è quella di “puntare” non più su ciò che la comunicazione presuppone “a monte” (di volta in volta il “reale” o il “linguaggio”) ma su quella sorta di “a valle” (ma solo apparente) che è il destinatario della produzione letteraria<sup>8</sup>. Del resto questa teoria nasceva negli anni della contestazione giovanile, della protesta contro i metodi tradizionali di insegnamento e della lotta ai valori culturali tradizionalisti e conservatori.

6 EMILIO PASQUINI, *H. R. Jauss, Perché la storia della letteratura? (Napoli 1969)*, «Studi e problemi di critica testuale», 1972, n. 4, pp. 266-276.

7 HANS ROBERT JAUSS, *Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode*, in ID., *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von RAINER WARNING, München, Fink, 1975, pp. 373-400 (trad. it.: *La parzialità metodica dell'estetica della ricezione (L'Ifigenia di Racine e quella di Goethe)*, in ID., *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, a cura di CARLO GENTILI, Genova, Marietti, 1990, pp. 49-97).

8 CARLO ARCURI, *Di concerto: paradigmi dell'impossibile coinvolgimento*, «L'immagine riflessa», IX (1986), n. 1, pp. 183-206.

In un articolo di pochi anni fa, Cesare Jacobazzi sottolinea come il fatto più eclatante che è conseguito da questa linea di ricerca è stata una liberazione e una «dilatazione della materia presa in esame dalla scienza della letteratura»: «la teoria della letteratura sviluppatasi sulla scia delle teorie della ricezione, si è aperta a una grande varietà di generi testuali rendendo così dinamica e aperta la concezione stessa di testo letterario», tanto che «si può allora sostenere con buone ragioni che le teorie elaborate dopo l'*Estetica della ricezione*, anche quelle che ad essa si contrappongono espressamente, trovano il loro fondamento proprio nella svolta romantica che essa rappresenta»<sup>9</sup>.

L'estetica aperta di Jaus è stata dunque – da subito – motivo di confronto: certamente si era aperto un decennio ricco di dibattiti, se è vero che già nel 1977 la prima ricostruzione storica di Günter Grimm, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie (Storia della ricezione. Fondamento di una teoria)*, proponeva una bibliografia di oltre sessanta pagine e se è vero che uno dei titoli di maggiore successo nella critica letteraria italiana della fine degli anni '70 era il fortunato *Il mercato delle lettere* (1979) di Gian Carlo Ferretti.

Tuttavia, affinità<sup>10</sup>, suggestioni e ristampe a parte, l'Italia non sembra

9 CESARE GIACOBAZZI, *La teoria della letteratura in Germania dopo l'estetica della ricezione*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», 1 (2005), n. 7, pp. 75-89.

10 In Italia, il seguito è stata certa sociologia della letteratura di Leo Lowenthal (1900-1993), che in *Letteratura, cultura popolare e società* (1961) chiarisce che «il compito legittimo del sociologo della letteratura» dovrebbe essere quello di indagare «ciò che la letteratura provoca sulla gente», la sociologia della ricezione di Vittorio Spinazzola, promotore delle due riviste-annuario «Pubblico» (attiva tra il 1977 e il 1987) e «Tirature» (pubblicata dal 1991 al 2001), le riflessioni di Giuseppe Petronio (n. 1909) in *L'autore e il suo pubblico* (1981), peraltro già *in nuce* nel suo precedente *Appunti per uno studio su Dante e il pubblico* del 1965. Su questa linea, è bene citare a margine anche la ricerca coordinata dall'Università degli Studi di Siena su «Il lettore di libri in Italia», il cui obiettivo è l'elaborazione di un profilo del lettore, attraverso la comparazione di dati sulla produzione, distribuzione e uso del libro nelle regioni italiane che consenta

essere stata così ricettiva. Un veloce sguardo alle pubblicazioni degli ultimi quarant'anni ci aiuta a recuperare se non altro l'idea di quanto Jauss è penetrato nella nostra cultura accademica e critica<sup>11</sup>: se la quantità di

una valutazione sulla struttura e le dinamiche della lettura. Certamente va sottolineata la specificità di Jauss e del suo metodo: lo facciamo riportando le parole polemiche del Nostro con Escarpit, a cui chiarisce che «la sociologia della letteratura non considera abbastanza dialetticamente il suo oggetto quando determina tanto unilateralmente il circolo scrittore-opera-pubblico. La determinazione è reversibile; ci sono opere che al momento della loro apparizione non si possono rapportare a nessun pubblico specifico, ma rompono così radicalmente il consueto orizzonte delle attese letterarie che solo a poco a poco si può formare per esse un pubblico». Va poi doverosamente citato il nostro Umberto Eco, dal momento che lo stesso Jauss, nella prefazione al secondo volume di *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, riconosce in lui lo studioso che in Italia con *Opera aperta* «delinèò la prima teoria di una costituzione del senso aperta e sempre in progressione, secondo cui l'opera d'arte, quale struttura aperta, necessita dell'attiva coproduzione del ricettore e genera una molteplicità storica di concretizzazioni, senza per questo cessare di essere un'opera». Leggiamo in *Lector in fabula* la consapevolezza della necessaria cooperazione interpretativa dei testi letterari, che hanno bisogno di «movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore» perché ogni testo «vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare, in quanto è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdottovi dal destinatario».

11 Oltre agli interventi citati sopra e di seguito, segnaliamo anche GIANNI CARCHIA, *Estetica e negatività. Nota su H.R. Jauss*, «Rivista di Estetica», 1979, n. 2, pp. 107-110; ROBERTA CERQUA, [recensione a] *Hans Robert Jauss*, Storia della letteratura come provocazione, a cura di Pietro Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, «Critica del testo», 2000, n. 3, pp. 1120-1122; PINA CONFORTI, *Hans Robert Jauss*, «Belfagor», XLVII (1992), n. 5, pp. 523-542; GIUSEPPE GIRIMONTI GRECO, *Rileggere Proust, rileggersi: Bildung ed ermeneutica 'riflessiva' nelle pagine proustiane di Hans Robert Jauss e Giacomo Debenedetti*, «Ermeneutica letteraria», 2006, n. 2, pp. 39-50; BENJAMIN-HUGO LEBLANC, *Liminaire. Amorce de réflexions autour de la théorie de la réception de H. R. Jauss*, «Laval théologique et philosophique», 61 (2005), n. 2, pp. 227-231; ALFREDO LUZI, *La teoria della ricezione di Jauss in Italia. Tra ermeneutica e antropologia*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia (Università di Macerata)», XXV-XXVI (1992-1993), pp. 307-320; ADRIANA MARIGLIANO, *Un approccio ermeneutico al problema del rapporto tra scrittura e lettura: la Scuola di Costanza*, «Ricontri», 2005, n. 1, pp. 69-80; PIETRO MONTANI, *Tradizionali o creativi*, «la Repubblica», 22 dicembre 1990, p. 19; MARCO PIAZZA, *Hans Robert Jauss, tempo e ricordo nella Recherche di Marcel Proust*, «Intersezioni», XXIV (2004), n. 2, pp. 344-347; GIUSEPPE GULIZIA, *Mercurio e l'esperienza estetica: la 'provocazione' ermeneutica di Hans Robert Jauss*, «Ermeneutica

presenze di Jauss è notevole, certo la qualità delle stesse non sempre lo è altrettanto e lo studioso torna ripetutamente solo per essere ripresentato nelle sue direttrici generali di pensiero e non per essere effettivamente utilizzato, recepito.

Certamente va ricordata la pubblicazione nel 1988 dell'edizione italiana di *Teoria della ricezione*, una raccolta a cura dello studioso americano Robert C. Holub includente – tra gli altri – saggi di Jauss, Weinrich e Iser, oltre che di Robert Weimann e Manfred Naumann. Esito originale quanto isolato è quello di Maria Luisa Meneghetti, autrice del volume *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, nel quale si propone di studiare «il *Fortleben* [sopravvivenza] medievale della poesia trobadorica». La Meneghetti nel suo libro edito nel 1984 da Mucchi lamenta la scarsa attenzione prestata fino a quel momento alla poesia trobadorica «come organismo “vivo”»: storie letterarie che volessero davvero conformarsi almeno in parte a Jauss, dovrebbero muoversi in un terreno di non-finito come quello della Meneghetti, che, nei *Preliminari sul metodo*, sostiene che il suo lavoro «non parte da una tesi da dimostrare, e dunque non tirerà delle conclusioni; o meglio, se è vero ciò che sostiene la teoria della ricezione, e cioè che ogni testo è la somma delle sue interpretazioni, tirerà tante parziali – storicamente parziali – conclusioni».

Se è vero che il pensiero di Jauss conosce tre fasi, tra una prima anteriore alla nomina a Costanza (1952-1966), una seconda di elaborazione della sua teoria della ricezione su base gadameriana (1967-1972) e una terza nella quale la sua teoria letteraria si confronta con Adorno e sconfina nel campo dell'estetica (dal 1972 in poi), ci sembra che l'ultimo Jauss abbia oscurato il precedente e che se ne fruisca più in ambiti di teoria estetica e filosofia che di letteratura e storia letteraria.

Al nostro veloce spoglio delle pubblicazioni in rivista o in volume

---

letteraria», 2007, n. 3, pp. 55-67; DANIELE SIRONI, *La Teoria della ricezione di Hans Robert Jauss*, «Iride. Filosofia e discussione pubblica», 10 (1997), n. 21, pp. 348-359.

(esclusi i molti testi che ovviamente citano il Nostro nell'ambito della storia della critica), recuperiamo un numero relativamente scarso di presenze e, in ultimo, rileviamo il saggio *Estetica ed ermeneutica dell'alterità in Hans Robert Jauss* di Antonio De Sensi, rielaborazione di una tesi di Dottorato in Estetica e Teoria delle arti edita da Trauben nel 2003 e l'analisi delle teorie di Jauss ad opera di Matteo Accornero all'interno di un volume edito da Le Monnier nel 2006, *Estetica. Temi e problemi*, e nel recentissimo *L'esperienza estetica* pubblicato nel corso di quest'anno dall'editore Mimesis di Milano<sup>12</sup>.

Anche se, nel 2003, è proprio l'editoria italiana a "rilanciare" il primo lavoro accademico di Jauss, la sua tesi di Dottorato su Proust discussa a Hidelberg nel 1952 e riproposta dalla raffinata casa editrice fiorentina Le Lettere nella collana «I biancospini» con un'ottima edizione tradotta da Matteo Galli e presentata da Alberto Beretta Anguissola, va detto che, per il resto, dieci anni dopo, saremmo costretti a recuperare gli studi già segnalati da Alberto Cadioli nel suo volumetto sulla ricezione edito nel 1998 da Laterza<sup>13</sup> e a concludere con lui che «la Scuola di Costanza nel suo

12 ANTONIO DE SENSI, *Estetica ed ermeneutica dell'alterità in Hans Robert Jauss*, Torino, Trauben, 2003; MATTEO ACCORNERO, *Apologia dell'esperienza estetica. Prima estetica fenomenologica. Jauss e Iser*, in *Estetica. Temi e problemi*, a cura di MADDALENA MAZZOCUT-MIS, Firenze, Le Monnier, 2006; MATTEO ACCORNERO, *Ontologia della finzione. Una riflessione su Jauss e Iser*, in *L'esperienza estetica*, a cura di MATTEO ACCORNERO e MADDALENA MAZZOCUT-MIS, Milano, Mimesis, 2008, pp. 157-176.

13 ALBERTO CADIOLI, *La ricezione*, Roma, GLF editori Laterza, 1998; qui si citano gli studi sul mercato dell'editoria di Gian Carlo Ferretti, i volumi dello stesso Cadioli su *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1981 e su *La narrativa consumata*, Pesaro, Transeuropa, 1989; la ricerca di UMBERTO PIERSANTI, *L'ambigua presenza. Indagine sulla lettura della poesia in Italia*, collaboratori LAURA SFILIGOI, GIOVANNI MARIANI, Roma, Bulzoni, 1980. Rintracciamo – poi – un numero monografico di «L'immagine riflessa», IX (1986), n. 1, a cura di CARLO ARCURI, intitolata *Saggi sull'estetica della ricezione*, e includente contributi di Jauss, Iser, Barthes, Dällenbach, de Certeau, Leenhardt, Zima e Nicolò Paserio; il Convegno intitolato *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione. Lo stato degli studi* (Trieste, Lint, 1991) organizzato nel 1989 a

complesso non ha suscitato, in Italia, un ampio dibattito teorico».

Nel 2005 Cianci sottolinea come, «se finora sono mancate all'appuntamento nuove e significative storie della letteratura ispirate ai principi della scuola di Costanza, un diverso discorso occorre fare per quei volumi che più settorialmente, ma pur sempre ai fini di una ristoricizzazione del letterario, hanno affrontato le singole vicende delle ricezioni, escludendo tutte le altre componenti che vanno a costituire una storia letteraria vera e propria»<sup>14</sup>: a lato della teoria della ricezione, si recuperano orientamenti affini, come quello sotteso all'iniziativa di Agostino Lombardo che nella collana la «Biblioteca di Studi Inglesi» fondata presso l'Adriatica di Bari, nei tardi anni '60 accoglieva i primi titoli di una serie di "fortune" attente alle vicissitudini critiche di vari autori nell'ambito della cultura italiana<sup>15</sup>.

Trieste dall'Istituto di Filologia moderna (ora Dipartimento di Italianistica e discipline dello Spettacolo) della Facoltà di Lettere, dal Centro Internazionale per lo Studio della Letteratura di Massa e dall'Istituto di Romanistica dell'Università di Klagenfurt; il Convegno organizzato nel 1995 dalla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Forlì per discutere da prospettive multiple i problemi connessi al rapporto tra letteratura e interpretazione, e oggi nel volume *Il lettore e il senso. Atti del Convegno, Eremo di Monte Giove, Centro studi Itinerari e incontri, 29-30 aprile-1 maggio 1995*, a cura di FABRIZIO FRASNEDI e LAURA SALMON KOVARSKI, Bologna, Clueb, 1999 (Jauss è ripreso solo nelle note linee essenziali del suo pensiero all'interno del saggio di CESARE GIACOBAZZI, *L'estetica della ricezione e la circolarità del senso nell'ermeneutica letteraria tedesca*, pp. 39-54).

14 GIOVANNI CIANCI, *Sull'editoria della "ricezione"*, «Sidera. Rassegna di comparatistica», 18 ottobre 2005, p. 2.

15 Tra gli altri, LAURA CARETTI, *T. S. Eliot in Italia. Saggio e Bibliografia, 1923-1965*, Bari, Adriatica, 1968, CARLO PANETTI, *La Fortuna di Swift in Italia*, Bari, Adriatica, 1971, GIOVANNI CIANCI, *La fortuna di Joyce in Italia. Saggio e Bibliografia, 1917-1972*, Bari, Adriatica, 1974: qualcosa di simile a quello che in ambito internazionale è la corposa collana «The Reception of British Authors in Europe» diretta da Elinor Shaffer, l'editor dell'autorevole rivista annuale «Comparative Literature» della Cambridge University Press, per la Continuum Publishing Group (London - New York). Citiamo anche opere come quella di GIOVANNA ROSA, *Dal conforto esemplare alla vendetta: il patto narrativo nell'Ottocento italiano*, in *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione. Lo stato degli studi*, Trieste, Università Degli

Elementi della teoria della ricezione hanno animato anche la collana «La scrittura e l'interpretazione» diretta dal 1991 da Romano Luperini per l'editore Palumbo di Palermo, con il preciso proposito di «rendere più agevole, documentato e approfondito lo studio degli autori più significativi della letteratura italiana moderna e contemporanea, da Verga a Sanguineti, fornendo sia una interpretazione originale della loro opera, sia una ricostruzione accurata e puntuale della storia della ricezione e della critica», attenta all'orizzonte d'attesa del pubblico, alle reazioni dei lettori e al dibattito letterario: segnaliamo il recente volume di Florinda Fusco su Amelia Rosselli.

Nonostante le incisive riflessioni di Guglielmi, Raimondi e Ceserani, l'effettiva carenza in Italia di una storiografia concretamente modellata sull'applicazione del modello jaussiano si riconferma anche se ci si sposta su un versante di estrema attualità, azzardando qualche spunto di riflessione sullo Jauss più “scolastico”. A questo proposito, si è scelto di concentrarci su un campione dei manuali più recenti in uso negli ultimi anni nella Regione Emilia-Romagna, recuperando innanzitutto alcuni dati quantitativi, che qui si espongono solo in forma parziale.

L'antologia della Mondadori curata da Gian Mario Anselmi, Loredana Chines e Elisabetta Menetti (*Tempi e immagini della letteratura*), nel complesso di sei volumi, cita Jauss due volte. Questa antologia letteraria, a oggi tra le più utilizzate (almeno nella nostra Regione) è interessante – all'interno di questa riflessione – perché sin dalla breve presentazione del coordinatore, Ezio Raimondi, si chiarisce la volontà di «stabilire una sorta di trattativa aperta con i lettori: essi, insieme a noi e con l'insegnante più

---

Studi, 1991, pp. 31-72; di LIVIA AMABILINO, *Alcune riflessioni sulla tipologia del lettore in Rovani e Dossi*, ivi, pp. 258-278; di GRAZIA SILVANA BRAVETTI, *Antonio Beltramelli e il suo pubblico*, ivi, pp. 279-288, di ANTONIO PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro e il suo pubblico*, ivi, pp. 493-502 e di VITTORIO SPINAZZOLA, *Il libro per tutti. Saggio su «I promessi sposi»*, Roma, Editori Riuniti, 1983 e ID., *Pinocchio & C.*, Milano, Il saggiaatore, 1997.

che mai protagonista, contribuiranno alla *costruzione comune di un senso* di ciò che si legge e di ciò che si genera da quella lettura», sempre comunque al di là di ogni idea «in fondo scettica e riduttiva, di un'interpretazione programmaticamente arbitraria e soggettiva». Con questo principio, ci pare estremamente interessante la scelta di valorizzare «le dinamiche della circolazione e della ricezione» attraverso le schede “Dal 900”, che vogliono marcare «la tematica della ricezione e le finestre che anche nella contemporaneità si aprono sull'orizzonte prospettico dei grandi classici, sul loro “eterno presente”».

Un altro *bestseller* scolastico è *Letteratura letterature. Edizione rossa*, edito in tre corposi volumi da Zanichelli a cura di Guido Armellini e Adriano Colombo: in una struttura che organizza ogni secolo per contesti, generi e autori, torna qui un paragrafo a se stante che recupera “La fortuna e la critica” per ogni autore, messo in relazione con “i suoi lettori” nel corso della storia. Anche se Jauss è citato solo in una scheda su *Madame Bovary* e nel consueto paragrafetto sull'estetica della ricezione (qui liquidato in ventuno righe), è certo che l'affermazione che si sceglie di citare sta dietro alla scelta di valorizzare il recupero della fortuna del testo: «L'opera letteraria non è un oggetto che stia a sé, che offra lo stesso aspetto ad ogni osservatore in ogni tempo [...] essa è legata alla sempre nuova risonanza della lettura».

La stessa considerazione va ripetuta per l'antologia di Barberi Squarotti, Balbis e Genghini, *Storia e antologia della letteratura*, dell'Atlas del 2002, che si è configurata da subito come una proposta nuova, sviluppata in sei volumi divisi in tomi che propongono il “Profilo di storia della letteratura”, l’“Incontro con i grandi autori e le grandi opere” in una silloge di monografie e dei “Percorsi tematici”: Jauss “non c'è”, ma torna l'attenzione alla fortuna dell'autore e alle interpretazioni critiche e la possibilità di riflettere sulle sincronie letterarie attraverso il modulo dedicato ai temi. In *Il filo rosso. Antologia e storia della letteratura italiana ed europea* della Laterza del 2006 curata da Santagata, Carotti, Casadei e Tavoni, Jauss –

ancora una volta – “non c’è”, ma nella trattazione di ogni singolo autore si propongono i paragrafi su “Lettori e critici” e “Contesti e confronti” che aprono alla valorizzazione della ricezione critica e dell’appartenza a un dato contesto. La recente proposta della Nuova Italia in sette volumi è curata da Roberto Antonelli e Maria Serena Sapegno (*L’Europa degli scrittori. Storia, centri, testi della letteratura italiana ed europea*): sempre in linea con un rinnovato interesse per un’apertura della antologie (tralasciando la scelta interessante di un’impostazione della materia suddivisa per “Centri geografico culturali”), questa si segnala per la presenza in ogni singolo volume di *La mappa dei centri*, *La mappa dei generi* e *La mappa dei temi*, con una struttura schematica e un puntuale rinvio ai testi che sono un’ottima base d’appoggio per costruire un quadro di influssi e ricezioni sulla media durata.

Nella *Letteratura e storia* della Sansoni del 2005 curata da Brusca e Tellini Jauss “non c’è”, in *La letteratura* della Ghisetti e Corvi del 2004 curata da Freddi e De Ferrari Jauss “non c’è”, in *Il sistema letterario 2000* della Principato del 2001 curata da Guglielmino e Grosser Jauss “non c’è”, nella *Storia della letteratura italiana* della Garzanti curata da Cecchi e Sapegno tra il 1987 e il 2005 Jauss viene citato nella sezione della critica letteraria a cura di Nino Borsellino, nel primo tomo sul Novecento, e – ancora – nell’intervento di Stefano Calabrese, nel primo dei due volumi dedicati agli *Scenari di fine secolo*. La *Storia della letteratura italiana* di Einaudi curata nel 1991 da Ferroni e ancora di largo impiego perlopiù in ambito universitario, riprende ugualmente Jauss solo citandolo tra la bibliografia relativa alle letterature romanze nel Medioevo e all’interno di una scheda nella sezione sulla critica letteraria intitolata *Critica sociologica/ Sociologia dell’arte e della letteratura*.

Ci sembra comunque una parziale risposta alla datata provocazione di Jauss, la maggiore complessità della struttura delle antologie scolastiche degli ultimi anni, ricche di sezioni attente agli sviluppi tematici (prendiamo come esempio le sezioni su “Archetipi, miti, temi” o “Generi e forme” della

nuova proposta di Santagata), all'intertestualità, all'interdisciplinarietà che si appoggia a schede di comparazione tra la letteratura e il cinema, o la letteratura e l'arte, nonché di paragrafi ormai onnipresenti intitolati "Intersezioni": per il resto, Jauss è presente sempre e solo come rappresentante di una specifica teoria letteraria all'interno della storia della critica letteraria ed è citato indistintamente per un'opera o l'altra. Diremo, scolasticamente, che è il classico autore da "trafiletto" o scheda d'antologia.

Diverso è ovviamente il discorso per le storie letterarie di più ampio respiro e di differente impiego: la *Letteratura italiana* einaudiana curata da Asor Rosa, dove Jauss è nominalmente recuperato e variamente declinato per ben trentadue volte, e la *Storia della letteratura italiana* a cura di Malato per la Salerno, dove Jauss "torna" solo quattro volte ma è approfondito soprattutto nell'undicesimo volume, coordinato da Paolo Orvieto e dedicato proprio alla *Critica letteraria dal Due al Novecento*. Nel decimo volume, quello sul *Novecento* pubblicato nel 2000, in un capitolo curato da Giuseppe Leonelli si legge che «non sembra però che né il decostruzionismo, né le proposte critiche dell'estetica della ricezione abbiano avuto grande successo in Italia, almeno per quanto riguarda l'elaborazione e la pratica di metodologie di comprensione e valutazione dei testi».

Ciò detto, vogliamo segnalare una pubblicazione del 2004, un breve intervento pubblicato nei Paesi Bassi da Yael Poyas su «Educational Studies in Language and Literature»<sup>16</sup> dove lo studioso si focalizza sul significato pedagogico della teoria della ricezione di Jauss nell'insegnamento della letteratura nelle scuole superiori (*junior high and high school classrooms*): lo studio si chiede «how do teachers bridge the gap between the world of a canonical literary text, its traditional interpretations, and the students' contemporary worlds?» e dimostra che la teoria della ricezione può aiutare gli

---

16 Yael Poyas, *Exploring the Horizons of the Literature Classroom. Reader Response, Reception Theories and Classroom Discourse*, «Educational Studies in Language and Literature», 4 (2004), n. 1, pp. 63-84.

insegnanti ad essere più consapevoli dell'importanza del processo dialogico tra differenti orizzonti storici e a sintonizzarsi sul *feedback* degli studenti. In linea sono alcuni interventi degli anni '90 di Cesare Giacobazzi, che si dichiarava convinto di una didattica che «grazie a una consapevolezza postmoderna, misconosce al testo l'autorità di predeterminare l'esito interpretativo e che costringe quindi l'allievo, il fruitore, a ricercare ogni volta nel proprio atto individuale e irripetibile della lettura l'ordine etico ed estetico nel quale racchiudere l'opera»: una formula didattica che si fa davvero «“illuminista” ed emancipante»<sup>17</sup>.

Ci pare che questo potrebbe essere uno spunto e un punto di partenza. A monte ci deve essere – si crede – la consapevolezza che non tutto il passato letterario italiano è rivalutabile in termini di ricezione scolastica e che, se davvero ci si preoccupa della ricezione, non è sempre utile la costruzione di un curriculum letterario completamente interno alla nostra tradizione: nell'ipotesi di una storia della letteratura europea, per Yves Chevrel, «è importante prestare attenzione alle ripercussioni internazionali che un libro o una rappresentazione possono aver suscitato al di fuori dell'area culturale alla quale erano inizialmente destinati; si vede allora come la personalità di uno scrittore conservi tutta la sua forza, sottolineata non dai dettagli biografici, ma dalle tracce dell'impatto che l'opera ha lasciato sui lettori»<sup>18</sup>.

17 CESARE GIACOBAZZI, *Didattica della letteratura e riflessione estetica. Per una concezione ermeneutica della didattica della letteratura*, «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», XXI (1992), nn. 1-3, pp. 125-138. Si veda anche il suo *Il connubio tra obiettivi disciplinari e finalità pedagogiche generali nella didattica della letteratura: il “modello di identificazione estetica” di Hans Robert Jauss*, «Studi italiani di linguistica teorica ed applicata», XIX (1990), n. 1, pp. 175-186. Per contributi di Jauss in merito a problemi di “didattica della ricezione” si vedano: HANS ROBERT JAUSS, *Problemi di ricezione e di didattica della letteratura straniera*, «Scuola e didattica», 15 marzo 1987, ID., *Estetica della ricezione e didattica della letteratura/1 e /2*, «Scuola e didattica», 15 aprile 1988 e 15 maggio 1988, ID., *Elementi di didattica della letteratura. La Scuola di Costanza. Teorie e metodi di lavoro*, «Nuova Secondaria», 15 febbraio 1990.

18 YVES CHEVREL, *Peut-on écrire une histoire de la littérature européenne?*, in *Précis de*

Tutto va ripensato, il canone (su cui – peraltro – ci si sta confrontando ormai da diverso tempo) va ripensato nella consapevolezza delle oscillazioni della storia e con attenzione al “presente culturale”, a quello che una società, in un determinato momento, produce, considera, riattiva, elimina, esalta. Con Onofri diremmo che «perché il canone possa fungere da categoria decisiva dentro questa dialettica, occorre che perda quel carattere insostenibilmente autoritario e teologico che Bloom gli ha attribuito. E che si coniughi, oscillante com'è, a un'idea integralmente laica della letteratura e dell'esistenza: laddove, finalmente morto dio (e il Valore), i valori possano nascere e morire, rinnovarsi e ritornare, a misura dei dilemmi e degli assilli degli uomini innumerevoli anelli dell'infinita catena dell'Essere»<sup>19</sup>.

Certamente una reale acquisizione del pensiero di Jauss comporterebbe davvero una revisione sostanziale di un canone ormai cristallizzato in una pratica didattica standardizzata e poco flessibile, scarsa di attenzione a quello che è la vita di un'opera capace di travalicare la sua epoca attraverso riletture, ristampe e traduzioni in altre lingue. Riscrivere la storia della letteratura dal punto di vista del ricettore significa anche mettere in discussione l'atemporalità che Curtius e la scuola di Warburg ascrivevano alle opere classiche<sup>20</sup>. Potrebbe comportare per esempio – recuperando

---

*littérature européenne*, sous la direction de BEATRICE DIDIER, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (trad. it: YVES CHEVREL, *Si può scrivere una storia delle letterature europee*, in *Lineamenti di letteratura europea*, a cura di BÉATRICE DIDIER, edizione italiana a cura di PAOLO PROIETTI, vol. 1: *I metodi e le forme*, Roma, Armando editore, 2005, p. 45).

19 MASSIMO ONOFRI, *Per Bloom, contro Bloom*, «Il sottoscritto. Sito di cultura letteraria», <<http://nuke.ilsottoscritto.it/blogilsottoscritto/tabid/713/EntryID/79/Default.aspx>> (ultima consultazione: 14 agosto 2008).

20 Asor Rosa, riflettendo sulla tradizione, conclude che «se è vero che il classico inteso come “grande opera” è quell'opera che scardina le certezze precedenti e propone modelli inconsueti non sperimentati fino a quel momento, la lettura moderna del classico dovrebbe cercare di riappropriarsi di quell'operazione di scardinamento e di riscoperta che il classico ai suoi tempi ha realizzato. In sintesi, anche se mi rendo conto che non sia semplice, bisognerebbe rifare interiormente il processo attraverso il quale

alcuni pensieri di Marina Zancan – «sul piano della lettura, l'applicazione di un'ottica interpretativa di genere – consapevole della provvisorietà di ogni sistemazione storiografica, della relatività di ogni percorso conoscitivo, della parzialità di ogni recupero memoriale, ma insieme sempre attratta dalla molteplicità dei modi di pensare e di narrare la vita»<sup>21</sup>.

Riportare in auge un tema come è quello della fruizione potrebbe significare usare Jauss per andare oltre Jauss sulla via già indicata da Guglielmi, accettare anche alcune “perdite” e non solo l'importazione di progressivi acquisti, oltre l'«arricchimento della comprensione» e «la concretizzazione storicamente in progresso del senso»: aldilà di una “soggettivizzazione” dominata da singole contingenti idiosincrasie e dall'arbitrio individuale, significherebbe rintracciare la presenza attiva di certa arte e certe opere nella nostra realtà fattuale. Per dirla con le parole di Chlebnikov che cita lo stesso Jauss, «noi sappiamo che una cosa è buona quando, come una pietra del futuro, appicca l'incendio al presente»: in questo senso si dovrebbe ripensare Jauss all'interno della scuola italiana.

Interessanti – a questo proposito – ci sono sembrati gli interventi al recente Seminario sul commento divulgativo e scolastico “Per leggere il testo in classe”, organizzato da ADI-scuola in collaborazione con il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna, laddove Roberto Antonelli enucleava la domanda fondamentale da porsi raccogliendola nell'interrogativo «perché oggi questo testo ha una valenza?» e Giulio Ferroni invitava invece a opporsi e non adattarsi, mantenendo sempre

---

quel classico inteso come “grande opera” a un certo punto si è formato e ha preso vita».

21 Cfr. MARINA ZANCAN, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135.

a monte la crucialità del pubblico. «Le domande non ancora poste costituiscono le possibilità date all'interprete successivo», ha sottolineato Guido Armellini appoggiandosi proprio alle parole di Jauss<sup>22</sup>.

Si può provare a studiare l'arte come un oggetto di scienza, come fanno con sempre nuovo vigore formalisti, strutturalisti, semiologi e linguisti, o si può invece provare a "ri-mettersi in gioco" studiandola come oggetto di storia, un oggetto dinamico e non un piatto spaccato cronologico. Nel suo recentissimo *La letteratura in pericolo*, Tzvetan Todorov, si dichiara convinto che sia meglio optare «per una concezione degli studi letterari sul modello della storia piuttosto che su quello della fisica; che porti a conoscere un oggetto esterno, la letteratura, piuttosto che gli arcani della disciplina stessa»<sup>23</sup>.

*Perché la storia della letteratura?* Con il recupero di questo Jauss del 1967, quello che si vorrebbe ripensare è l'ipotesi di un nuovo modo di insegnamento della letteratura che si appoggi a una nuova (quanto vecchia) idea di storia letteraria, in un tempo che scopre ogni giorno l'oblio del passato e che può forse trarre beneficio da una lettura della storia letteraria non mero oggetto di conoscenza ma campo di energia, tra ciò che è stato e ciò che è.

---

22 H. R. JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria*, cit., p. 206.

23 TZVETAN TODOROV, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 (trad. it.: *La letteratura in pericolo*, a cura di EMANUELE LANA, Milano, Garzanti, 2008, p. 22).



## Indice dei nomi\*

---

\* Nell'indice non sono riportati i nomi di personaggi mitologici, di fantasia e quelli contenuti nei titoli delle opere citate.



- Abruzzese, Alberto 44  
 Accornero, Matteo 254  
 Adam, Salimbene de 241  
 Adorno, Theodor W. 21, 253  
 Affinati, Eraldo 246  
 Afribo, Andrea 46  
 Agamben, Giorgio 27  
 Agosti, Stefano 182-183  
 Albertazzi, Silvia 233  
 Alicata, Mario 61  
 Alighieri, Dante 35, 74, 109-118, 126,  
 177, 183, 193, 209, 211, 214, 239, 241  
 Aliprandi Pieri, Emilia 124  
 Alonso, Damaso 210  
 Amabilino, Livia 256  
 Anceschi, Giuseppe 84  
 Anselmi, Gian Mario 37, 44, 78, 117,  
 215-216, 256  
 Antonelli, Riccardo 232, 238  
 Antonelli, Roberto 46, 49-51, 77, 80,  
 203-204, 209-210, 213, 258, 262  
 Antonioni, Michelangelo 141, 143  
 Antonucci, Giovanni 123  
 Arcuri, Carlo 250, 254  
 Argenti, Filippo 110, 113  
 Ariosto, Ludovico 245  
 Aristotele 109, 111-112  
 Armellini, Guido 44, 63, 234, 236-  
 237, 257, 263  
 Arnaut, Daniel 114  
 Arvigo, Tiziana 35  
 Arzocchi, Francesco 189  
 Ascoli, Graziadio Isaia 184  
 Asor Rosa, Alberto 44, 46, 49, 61, 65,  
 76-77, 152, 179, 187, 213, 232-233,  
 235-236, 259, 261  
 Auerbach, Erich 14, 76, 83-84, 109,  
 118, 152, 212-213, 215, 229-246  
 Avale, D'Arco Silvio 51, 180, 182  
 Avellini, Luisa 233  
 Bachtin, Michail 14, 158-159, 161-  
 176, 212-213, 215, 232, 243  
 Baffetti, Giovanni 102  
 Balázs, Béla 139  
 Balbis, Giangiacomo 63, 257  
 Baldelli, Ignazio 179, 183  
 Baldi, Guido 63  
 Bally, Charles 157  
 Balzac, Honoré de 41, 245  
 Banu, Georges 128  
 Barba, Eugenio 131  
 Barbaro, Ermolao 102-103  
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 63, 189,  
 257  
 Barenghi, Mario 40, 227  
 Barthes, Roland 67, 75, 254  
 Bartolucci, Giuseppe 122, 130  
 Bassani, Giorgio 67  
 Battaglia Ricci, Lucia 99  
 Battistini, Andrea 36, 233-236, 240  
 Baudelaire, Charles 34, 55, 243  
 Bazin, André 139  
 Beccaria, Gian Luigi 173, 175, 182,  
 188  
 Bellini, Giovanna 44, 63, 234, 236-  
 237, 243  
 Bellocchio, Marco 130  
 Bene da Firenze 110  
 Bene, Carmelo 130  
 Benjamin, Walter 14-15, 19-29, 83,  
 217, 222-225, 228  
 Benvenuti, Giuliana 83  
 Berardi, Anna Rita 59  
 Berardinelli, Alfonso 231, 233  
 Beretta Anguissola, Alberto 254  
 Bergson, Henri 38, 249  
 Bernabei, Ettore 197  
 Bernardelli, Andrea 221  
 Bernhardt, Sarah 124  
 Berruto, Gaetano 175

Bersani, Mauro 65-66, 77  
 Bersezio, Vittorio 122  
 Bertolucci, Attilio 186  
 Bertoni, Alberto 19, 35-37, 47, 78, 246  
 Bertoni, Giulio 193  
 Besomi, Ottavio 102  
 Bettini, Mario 97  
 Bezzola, Reto R. 207  
 Bigazzi, Roberto 189  
 Bilenchi, Romano 187  
 Billanovich, Giuseppe 76, 187  
 Bischoff, Bernhard 106  
 Bizzarri, Edoardo 218-219, 228  
 Blasucci, Luigi 37  
 Bloom, Harold 48, 143, 230, 261  
 Bo, Carlo 14, 53-64  
 Boccaccio, Giovanni 193, 212, 242  
 Boiardo, Matteo Maria 245  
 Boitani, Piero 209, 211, 215  
 Bologna, Corrado 203  
 Bonaventura da Bagnoregio 115  
 Boncompagno da Signa 110  
 Boninsegni, Jacopo Fiorino de' 189  
 Bono, Ottavia 94  
 Bonora, Ettore 249  
 Borinski, Karl 101  
 Borsellino, Nino 48, 60, 62, 233, 235-236, 239, 258  
 Bosco, Umberto 111-114, 118  
 Bottioli, Giovanni 152  
 Bowlt, John 107  
 Bracco, Roberto 123  
 Braglia, Cristina 144, 147  
 Branca, Vittore 211-213  
 Bravetti, Grazia Silvana 256  
 Brecht, Bertold 128  
 Bréjoux, Jean 208  
 Breschi, Giancarlo 210-211  
 Breuleux, Hélène 43  
 Bricchi, Mariarosa 179, 189  
 Brunelli, Pier Pietro 107  
 Brusagli, Riccardo 258  
 Buñuel, Luis 143-144  
 Busi, Giulio 107  
 Butor, Michel 99-100  
 Butti, Enrico Annibale 122  
 Buttitta, Antonino 182  
 Cadioli, Alberto 254  
 Calabrese, Stefano 258  
 Calaresu, Emilia 152  
 Calvino, Italo 40, 45-46, 177-179, 186, 217, 227  
 Campailla, Sergio 40  
 Campana, Augusto 76  
 Campana, Dino 53-57, 61, 187  
 Candela, Mercurio 203  
 Canepari, Luciano 191, 194, 196  
 Cantarutti, Giulia 233  
 Cantimori, Delio 65  
 Caprettini, Gian Paolo 182  
 Capriolo, Ettore 130  
 Caproni, Giorgio 45  
 Carcano, Giulio  
 Carchia, Gianni 252  
 Caretti, Laura 255  
 Carlini, Fabio 138  
 Carotti, Carlo 137-138, 146  
 Carotti, Laura 257  
 Caruso, Luciano 105-106  
 Casadei, Alberto 213, 247, 257  
 Casella, Maria Teresa 102  
 Cases, Cesare 67  
 Casetti, Francesco 147  
 Casoni, Guido 97  
 Castellana, Riccardo 229, 231, 233, 240  
 Castellucci, Romeo 135  
 Cataldi, Pietro 44, 63, 152  
 Cavalcanti, Guido 116  
 Cavani, Liliana 130  
 Cea, Costantino 63

Cecchi, Emilio 48, 60, 187-188, 233, 235-236, 239, 243, 258  
 Ceresa, Marco Antonio 186  
 Cerqua, Roberta 252  
 Cervantes, Miguel de 242, 245  
 Ceserani, Remo 76, 104, 180, 256  
 Chaplin, Charlie 143  
 Chevrel, Yves 260  
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria 111-112  
 Chines, Loredana 256  
 Chlebnikov, Velimir V. 262  
 Cianci, Giovanni 255  
 Ciapponi, Lucia A. 102  
 Cicala, Roberto 73  
 Cilento, Vincenzo 208  
 Ciociola, Claudio 99  
 Colombo, Adriano 44, 63, 234, 236-237, 257  
 Colonna, Francesco 97, 102, 187  
 Compagnon, Antoine 247  
 Conforti, Pina 252  
 Contini, Gianfranco 14, 33-47, 49-51, 56, 60-61, 79, 97, 118, 151, 180, 183-184, 189, 209-211, 215, 232  
 Cook, Albert 105  
 Copeau, Jacques 128  
 Cordero, Franco 85, 94-96  
 Corsini, Eugenio 189  
 Cortellessa, Andrea 60, 82, 188, 233  
 Corti, Maria 14, 69-70, 177-189  
 Cottignoli, Alfredo 115  
 Courbet, Gustave 41  
 Crispolti, Filippo 89-90  
 Croce, Benedetto 14, 51, 77, 80, 85, 87, 90-94, 96, 204-205, 207, 210  
 Cucchi, Maurizio 47  
 Culler, Jonhatan 181  
 Curi, Fausto 38-39, 46, 49  
 Curtius, Ernst Robert 14-15, 19-20, 27, 76, 103, 109, 203-216, 261  
 D'Amico, Alessandro 124, 127  
 D'Amico, Silvio 123-127, 129  
 D'Annunzio, Gabriele 54  
 D'Ovidio, Francesco 192  
 Daibert, Arlind 219  
 Dal Fabbro, Beniamino 40  
 Dällenbach, Lucine 254  
 Daney, Serge 139  
 Dante, Emma 134  
 Davico Bonino, Guido 69, 125, 131  
 de Berardinis, Leo 130  
 De Certeau, Michel 254  
 De Ferrari, Augusto 258  
 De Jennaro, Pietro Jacopo 187, 189  
 De Luca, Giuseppe 65  
 De Lullo, Giorgio 133  
 De Mauro, Tullio 157  
 De Meijer, Pieter 181  
 De Melis, Federico 79  
 De Monticelli, Roberto 129  
 De Nerval, Gérard 55  
 De Robertis, Giuseppe 39  
 De Sanctis, Francesco 74, 77  
 De Saussure, Ferdinand 154, 157, 162  
 De Sensi, Antonio 254  
 Debenedetti, Giacomo 182  
 Degli Uberti, Farinata 111-112, 114  
 Deledda, Grazia 45  
 Delfini, Antonio 187  
 Della Corte, Andrea 123  
 Della Terza, Dante 208  
 Desideri, Laura 130  
 Devoto, Giacomo 180, 232  
 Di Giammatteo, Fernaldo 14, 137-144, 146-147  
 Di Lino, Sergio 140  
 Di Martino, Gaspare 123  
 Di Stefano, Paolo 246  
 Diacono, Mario 107  
 Didier, Béatrice 261

- Dionisotti, Carlo 14, 65-71, 73-84, 184, 187  
 Dolfi, Anna 182  
 Dostoevskij, Fedor 161  
 Duse, Eleonora 124
- Eco, Umberto 182-183, 252  
 Einaudi, Giulio 65-66  
 Ejzenštejn, Sergej Mihajlovič 143  
 Eliot, Thomas Stearns 83  
 Elli, Enrico 47  
 Éluard, Paul 56  
 Emerson, Caryl 168  
 Ernst, Ulrich 105-106  
 Erspamer, Francesco 189  
 Escarpit, Robert 252
- Fanara, Rosangela 189  
 Farassino, Alberto 138  
 Farinelli, Franco 81  
 Febvre, Lucien 210  
 Federici, Renzo 51  
 Felici, Lucio 48  
 Fenocchio, Gabriella 37, 44  
 Fenoglio, Beppe 84, 183, 186-188  
 Ferguson, Wallace K. 69  
 Ferrari, Mirella 73  
 Ferrari, Paolo 122  
 Ferreri, Marco 145  
 Ferretti, Gian Carlo 251, 254  
 Ferroni, Giulio 37, 60, 62, 152, 187-189, 214, 233-237, 239-240, 243, 247, 258, 262  
 Fichte, Johann Gottlieb 22, 24  
 Fiorelli, Piero 191, 197-198  
 Fiorentino, Francesco 82  
 Flaubert, Gustave 39  
 Flora, Francesco 60  
 Forti, Fiorenzo 109-118  
 Fortini, Franco 37, 40  
 Foucault, Michel 75
- Francesco d'Assisi 114  
 Frasnedi, Fabrizio 255  
 Freddi, Giovanni 258  
 Freiherr, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg vd. Novalis  
 Frenzel, Herbert 207  
 Freud, Sigmund 161  
 Fumagalli, Edoardo 68  
 Fusco, Florinda 256
- Gadda, Carlo Emilio 36, 38-39, 63, 121,  
 Galli, Matteo 254  
 Gallina, Giacinto 122  
 Gallo, Filenio 187-189  
 Ganni, Enrico 222, 224  
 Garavelli Mortara, Bice 152  
 Garboli, Cesare 14, 121, 130-133, 187  
 Gargano, Antonio 189  
 Gargiulo, Alfredo 40  
 Garin, Eugenio 69, 208  
 Garosci, Aldo 65  
 Garroni, Emilio 182  
 Gaufridus de Vinosalvo 109  
 Genghini, Giordano 63, 257  
 Gentili, Carlo 250  
 Geoffroy, Julien-Louis 122  
 Gerber, Gustav 101  
 Ghezzi, Enrico 137  
 Giacalone, Giuseppe 60  
 Giacobazzi, Cesare 251, 255, 260  
 Giacometti, Paolo 122  
 Giacomoni, Silvia 102  
 Giacosa, Giuseppe 122  
 Giangrande, Paola 39  
 Gibellini, Pietro 48  
 Gilson, Étienne 210  
 Ginzburg, Carlo 80  
 Ginzburg, Natalia 45, 186  
 Giannetto, Nella 209

- Gioacchino da Fiore 115  
 Giovanardi, Stefano 47  
 Giovanelli, Paola Daniela 124  
 Giovannetti, Paolo 47-48  
 Girimonti Greco, Giuseppe 252  
 Giugliano, Antonello 247  
 Giusso, Silvia 63  
 Giusti, Simone 39  
 Gobetti, Carla 126  
 Gobetti, Piero 84, 123, 125-126  
 Goethe, Johann Wolfgang von 15, 19-20, 23-25, 84, 250  
 Goffis, Cesare Federico 40  
 Goldoni, Carlo 245  
 Goncourt, Edmond e Jules de 41  
 Gorgani, Renata 145  
 Gorni, Guglielmo 44-45, 50  
 Gozzano, Guido 39  
 Gramsci, Antonio 76, 83-84, 123, 125-126  
 Grignani, Maria Antonietta 189  
 Grimm, Günter 251  
 Grimm, Jacob 33  
 Gröber, Gustav 206, 213  
 Grosser, Hermann 258  
 Guareschi, Massimiliano 83  
 Guazzotti, Giorgio 126  
 Guerrieri, Gerardo 121, 130  
 Guglielmi, Guido 15, 19, 22, 28, 75, 104-106, 183, 256, 262  
 Guglielminetti, Marziano 81, 104  
 Guglielmino, Salvatore 258  
 Guinizzelli, Guido 114  
 Guittone d'Arezzo 153  
 Gulizia, Giuseppe 252  
 Gundolf, Friedrich 26  
  
 Hjelmslev, Louis 157  
 Hofmannsthal, Hugo von 19-20  
 Holquist, Michael 168  
 Holub, Robert C. 253  
  
 Hugo, Victor 55  
 Husserl, Edmund Gustav Albrecht 159  
  
 Iacoli, Giulio 82  
 Imdhal, Max 247  
 Inglese, Giorgio 111  
 Isella, Dante 79, 102, 104, 180, 188  
 Iser, Wolfgang 253-254  
  
 Jacquemard-de-Gemeaux, Christine 208  
 Jauss, Hans Robert 14, 75, 232, 247-263  
 Jones, Daniel 198  
 Joyce, James 245  
 Jung, Carl Gustav 213  
  
 Kennedy, William Joseph 189  
 Kniaseff, Boris 41  
 Kraus, Karl 26  
 Krumm, Ermanno 47  
 Kubrick, Stanley 137  
 Kurosawa, Akira 143  
 Kurten, Björn 185  
  
 La Porta, Filippo 84  
 Ladolfi, Giuliano 246  
 Lagorio, Gina 188  
 Lana, Emanuele 49, 246, 263  
 Landolfi, Tommaso 61  
 Lang, Fritz 143  
 Langella, Giuseppe 47  
 Lausberg, Heinrich 213  
 Lavagetto, Mario 49-50, 76, 152  
 Lavoul 21  
 Leblanc, Benjamin-Hugo 252  
 Leenhardt, Jacques 254  
 Leonardi, Claudio 204  
 Leonelli, Giuseppe 84, 259  
 Leopardi, Giacomo 183, 188

- Lepori, Fernando 102  
 Lepschy, Giulio C. 157  
 Lerer, Seth 231  
 Lessing, Gotthold Ephraim 122  
 Levi, Cesare 123  
 Levi, Primo 45  
 Liede, Alfred 101  
 Linderberger, Harold 231  
 Lo Vecchio Musti, Manlio 125  
 Lombardo, Agostino 255  
 Lorenzini, Niva 47  
 Lotman, Jurij 154, 180  
 Lowenthal, Leo 251  
 Lukàcs, György 208  
 Luperini, Romano 33-34, 37, 44, 46,  
 63, 152, 256  
 Luzi, Alfredo 252  
 Luzi, Mario 47, 53, 61, 63, 186  
 Luzzati, Emanuele 130  
 Luzzatto, Anna 203
- Malato, Enrico 99, 151, 187, 231-233,  
 236, 259  
 Mallarmé, Stephane 98  
 Manacorda, Giuliano 40  
 Manica, Raffaele 102  
 Manzella, Gianni 134-135  
 Manzoli, Giacomo 143  
 Manzoni, Alessandro 85-95, 182, 184,  
 193, 219, 245  
 Marchiani, Lidia 44, 63, 152  
 Mariani, Giovanni 254  
 Marigliano, Adriana 252  
 Marino, Giovan Battista 102  
 Marino, Massimo 122, 129  
 Marri, Fabio 214  
 Martelli, Mario 39  
 Martignoni, Clelia 36, 44, 151  
 Martini, Stelio M. 105  
 Marx, Karl 142
- Mattei, Anna 247  
 Mazzocut-Mis, Maddalena 254  
 Mazzoni, Giovanni 44, 63, 234, 236-  
 237, 243  
 Mazzoni, Guido 230-231, 241, 244,  
 246  
 McGee, Vern W. 168  
 Medici, Caterina de' 94  
 Mejerchol'd, Vsevolod Èmil'evič 128  
 Meldolesi, Claudio 127  
 Meneghello, Luigi 84  
 Meneghetti, Maria Luisa 253  
 Menetti, Elisabetta 256  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 40, 45, 71  
 Metternich, Klemens von 27  
 Migliorini, Bruno 14, 76, 191, 197  
 Milanese, Marica 66  
 Mincu, Marin 182  
 Mioni, Alberto 195-196  
 Mislser, Nicoletta 107  
 Mittner, Ladislao 67  
 Molière 245  
 Mondo, Lorenzo 188  
 Montaigne, Michel de 243  
 Montale, Eugenio 33-41, 49, 53-54, 249  
 Montani, Pietro 252  
 Monti, Vincenzo 243  
 Morante, Elsa 45  
 Moravia, Alberto 134, 186  
 Moretti, Franco 41, 81, 215  
 Muratori, Lodovico Antonio  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 143  
 Muscetta, Carlo 60-61
- Nada, Narciso 66  
 Naumann, Manfred 253  
 Negri, Renzo 91-92, 94  
 Nesi, Cristina 178  
 Nicolini, Fausto 85, 90, 92-94, 96  
 Nigro, Salvatore Silvano 85

Novalis 22  
 Nozzoli, Anna 45

Ohly, Friedrich 210  
 Oldrini, Guido 138  
 Oliva, Gianni 79-80  
 Olivieri, Ugo M. 46  
 Omero 19, 207, 231, 240, 244  
 Onofri, Massimo 46, 50, 78, 261  
 Orlando, Francesco 230-231, 240, 243-244, 246  
 Orlando, Liliana 36  
 Orlando, Roberto 38  
 Ortalli, Gherardo 99  
 Ortiz, Maria 123  
 Orvieto, Paolo 182, 259  
 Ossola, Carlo 47, 84

Pagliarani, Elio 183  
 Pagnini, Marcello 182  
 Palazzeschi, Aldo 45  
 Palmieri, Eugenio Ferdinando 124  
 Panetti, Carlo 255  
 Pantani, Italo 60, 188, 233  
 Pardini, Vincenzo 63  
 Paredi, Angelo 95,  
 Pareti, Silvia 137  
 Parise, Goffredo 45  
 Parmiggiani, Claudio 104, 106  
 Pascoli, Giovanni  
 Pasero, Nicolò 254  
 Pasolini, Pier Paolo 184, 186, 233  
 Pasquale, Luca 141  
 Pasquini, Emilio 109, 111, 113-118, 189, 214, 248-250  
 Pautasso, Sergio 43, 47, 54  
 Pavese, Cesare 186  
 Pecori, Franco 138  
 Pedroia, Luciana 102  
 Pedullà, Walter 60, 62, 233, 235-236, 239

Peirce, Charles Sanders 154  
 Penna, Sandro 45  
 Perrot, Michelle 41  
 Petrarca, Francesco 112, 193  
 Petrocchi, Giorgio 101  
 Petronio, Giuseppe 204, 208, 251  
 Piazza, Alberto 81  
 Piazza, Marco 252  
 Piccioni, Sergio 138  
 Piersanti, Umberto 254  
 Pirandello, Luigi 124-126, 133-134, 245  
 Piromalli, Antonio 256  
 Pisani, Vittore 207  
 Pizzorusso, Arnaldo 248-249  
 Polara, Giovanni 105-106  
 Pompeati, Arturo 60  
 Ponzio, Augusto 168, 174  
 Popper, Karl R. 207  
 Poulet, Georges 36, 38  
 Poyas, Yael 259  
 Pozzi, Giovanni 97-107  
 Praga, Marco 123, 125  
 Pratolini, Vasco 93  
 Prete, Antonio 78  
 Proietti, Paolo 261  
 Proust, Marcel 231, 242, 254  
 Pupino, Angelo R. 38, 43  
 Pusterla, Fabio 177, 184-185, 189

Quadri, Franco 130  
 Quaglio, Antonio 111, 189  
 Quaglio, Enzo Antonio 111, 189  
 Quasimodo, Salvatore 54

Rabelais, François 163, 166-167, 169-171, 242-243  
 Raboni, Giovanni 186  
 Racine, Jean 245  
 Ragone, Giovanni 61  
 Rahola, Federico 83

- Raimondi, Ezio 14, 33, 37, 44, 51, 78, 102-104, 152, 178, 183, 205, 207, 209, 211-216, 233, 246-247, 256
- Ramusio, Giovanni Battista 66
- Razetti, Mario 63
- Rebora, Clemente 34
- Reggio, Giovanni 111
- Renoir, Jean 143
- Rhodes, Dennis E. 68
- Riccardi, Carla 85
- Richards, Earl Jeffrey 204-205, 207-208
- Rico, Francisco 117
- Ricucci, Marina 189
- Riedlinger, Albert 157
- Rimbaud, Arthur 55
- Ripellino, Angelo Maria 130
- Risi, Nelo 93
- Ritter Santini, Lea 208, 213-214
- Rivoletti, Christian 229
- Rizzo, Gino 208
- Rohmer, Charles 92-93
- Romano Marco 164-165
- Roncaglia, Aurelio 207, 229, 231, 233, 238, 241, 244
- Ronconi, Luca 130-131
- Rondolino, Gianni 138
- Rosa, Caterina 94
- Rosa, Giovanna 255
- Rosa, Joao Guimarães 217-218, 220-222, 225, 227-228
- Rosselli, Amelia 256
- Rossellini, Roberto 143
- Rossi, Tiziano 47, 182
- Rovani, Giuseppe 86
- Roversi, Roberto 186
- Ruggeri, Maria Ruggero 207
- Ruozzi, Gino 63, 78, 115
- Saba Sardi, Francesco 49, 143, 230
- Saccone, Eduardo 189
- Said, Edward W. 82-83
- Sale, Antonio de la 242
- Salmon Kovarski, Laura 255
- Sampaolo, Giovanni 82
- Sanguineti, Edoardo 39, 256
- Sannazato, Jacopo 181, 183, 187-189
- Santagata, Marco 257, 259
- Santoro, Marco 70
- Sapegno, Maria Serena 80, 258
- Sapegno, Natalino 48, 60, 187-188, 233, 235-236, 239, 243, 258
- Savinio, Alberto 45
- Sbarbaro, Camillo 54
- Scabia, Giuliano 130
- Scaffai, Niccolò 40
- Scalia, Gianni 93
- Scandola, Alberto 145
- Schiaffini, Alfredo 180
- Schiller, Friedrich 248
- Schlegel, August Wilhelm 22
- Schlegel, Friedrich von 15, 20-28
- Sciascia, Leonardo 45, 91-94
- Scott, John 113-114
- Sebaste, Beppe 246
- Sechehayé, Albert 157
- Segre, Cesare 14, 44, 47, 49, 76, 102, 151-159, 180, 182-183, 230-232
- Sereni, Vittorio 186
- Sergiacomo, Lucilla 63
- Seriacopi, Massimo 114,
- Serpieri, Alessandro 182
- Serra, Alessandro 106
- Serra, Franco 21
- Settis, Salvatore 100-101
- Sfiligoi, Laura 254
- Shaffer, Elinor 255
- Shakespeare, William 242
- Siciliano, Enzo 186
- Sigieri di Brabante 115-116
- Simoni, Renato 123
- Sironi, Daniele 253

- Sobrero, Alberto 175, 196  
 Soldati, Mario 132  
 Sordi, Alberto 197  
 Spengler, Oswald 213  
 Spinazzola, Vittorio 251, 256  
 Spitzer, Leo 83, 152, 157, 180, 210, 232-233  
 Staples Lewis, Clive  
 Starobinski, Jean 54, 182  
 Stendhal 245  
 Strada, Marisa 48  
 Stroheim, Erich von 143  
 Svevo, Italo 245
- Tagliavini, Carlo 193, 195  
 Tarantino, Quentin 143  
 Tasso, Torquato 245  
 Tatti, Silvia 60, 188, 233  
 Taviani, Ferdinando 121, 131  
 Tavoni, Mirko 257  
 Tellini, Gino 258  
 Terracini, Benvenuto 180, 184, 232  
 Tesauro, Emanuele 97  
 Tessa, Delio 45  
 Tilgher, Adriano 123, 125  
 Tinazzi, Giorgio 138  
 Tinè, Giuseppe 230  
 Todisco, Alfredo 184  
 Todorov, Tzvetan 49, 246, 263  
 Tomasin, Lorenzo 41  
 Tommaso d'Aquino 109, 112, 115-116  
 Tozzi, Federigo 245  
 Trask, Willard R. 203
- Ulisse 110-114  
 Ungaretti, Giuseppe 33-34, 54  
 Uspenskij, Pëtr Demianovič 180
- Valeriano, Pierio 97  
 Valli, Romolo 131, 133
- Varanini, Giorgio 208  
 Varvaro, Alberto 247  
 Vazzoler, Franco 128  
 Vecce, Carlo 189  
 Vecchi, Paola 74  
 Verdino, Stefano 45, 47  
 Verga, Giovanni 122, 245, 256  
 Verri, Pietro 92, 94  
 Vico, Giambattista 243  
 Vignuzzi, Ugo 179, 183  
 Vigorelli, Giancarlo 64, 89  
 Villa, Claudia 73, 77  
 Vinay, Gustavo 204, 208  
 Vittorini, Elio 186  
 Vivanti, Corrado 67, 71
- Warning, Rainer 250  
 Weimann, Robert 253  
 Weinrich, Harald 208, 213, 253  
 Welles, Orson 143  
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von 206  
 Woolf, Virginia 231, 242, 245-246
- Zaccaria, Giuseppe 63  
 Zancan, Marina 262  
 Zanzotto, Andrea 186  
 Ziino, Michele 89  
 Zima, Pierre V. 254  
 Zola, Émile 41, 245  
 Zumthor, Paul 105



## Profili degli autori



**NOOR NASSER ABDUL WAHID** ha compiuto i suoi studi all'Università degli Studi di Baghdad dal 2002 al 2006 presso la facoltà di Lingue Straniere, dove si è laureata con una tesi dal titolo *L'Inferno di Dante*. Nel 2007 ha svolto attività di tutorato e lezioni di lingua italiana (primo livello) all'interno del progetto "La porta d'Occidente" presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane di Firenze. Ha collaborato con il prof. E. Baldissera nella Revisione e correzione del dizionario compatto Zanichelli arabo-italiano, italiano-arabo, seconda edizione. Ha lavorato nell'ambito di un progetto di ricerca dal titolo "La comunicazione interlinguistica e interculturale. Uno studio della traduzione come mediazione nel dialogo bilingue tra cittadini stranieri e istituzione" presso il Dipartimento di Scienze del Linguaggio e della Cultura dell'università degli studi di Modena e Reggio Emilia. Dal 2007 è dottoranda di ricerca in Italianistica presso l'Università degli Studi di Bologna, con un progetto in Lessicografia e Linguistica italiana dal titolo: *Per la compilazione di un lessico speciale: il linguaggio diplomatico*. I suoi interessi di ricerca riguardano: la lessicografia bilingue, i linguaggi di specializzazione e la traduzione settoriale.

**NOEMI BILLI** ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università di Bologna, con una tesi sulle traduzioni teatrali di Cesare Garboli e, in particolare, su *Measure for Measure* di Shakespeare per le compagnie di Luca Ronconi e di Carlo Cecchi, a partire dalle questioni epistemologiche dibattute nei *Translation Studies* e dallo studio comparato delle traduzioni italiane otto-novecentesche di *Misura per misura*. La letteratura teatrale moderna e contemporanea costituisce il campo privilegiato di indagine e studio, un interesse maturato con la tesi di Laurea in Filosofia su *La perdita del luogo nel teatro di Luigi Pirandello*, che discuteva la drammaturgia pirandelliana alla luce della filosofia teoretica e morale della Scuola di Francoforte. Ha pubblicato, fra l'altro: *Strada*, in *I luoghi della letteratura italiana* (Mondadori, 2003); *Il presente in-attuale della critica*, in *Il tempo a teatro. Attori, drammaturgie, eventi dal Settecento all'età della regia* (Clueb, 2007); *Sinfonia per voci e orchestra. Goldoni e Bologna a convegno*, («Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo», 1/2007); *Luchino Visconti nelle Teche Rai* (Bulzoni, 2007); Cesare Garboli, Sergio Solmi (*Encyclopedia of Italian Studies*, 2007); *Le scarpe*, in *In nostra compagnia. Oggetti di vita quotidiana nella letteratura italiana* (Carocci, 2008); *I gatti*, in *Animali della letteratura italiana* (Carocci, 2009).

**MARISTELLA BONOMO** si è laureata in Cinema al Dams con una tesi su Proust e il cinema dal titolo *Il caleidoscopio della memoria. Adattamenti cinematografici della Recherche proustiana*. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Italianistica all'Università di Bologna nel 2010, con una ricerca sulla sceneggiatura cinematografica indagando i contributi letterari al cinema di Ennio Flaiano, Ugo Pirro e Pasquale Festa Campanile. Ha pubblicato alcuni racconti nelle raccolte: *I racconti della Garisenda* (Re Enzo, 2002), *Gli intemperanti* (Meridianozero, 2004), *I racconti sul caffè* (Caffè Moak, 2005) e in riviste e quotidiani. La sua prima raccolta di poesie *Passi segreti* (2008) è edita da Prova d'Autore. La sua prima raccolta di racconti, *Riflessi*, è in pubblicazione presso Giraldi. Collabora con i portali web di letteratura [www.griseldaonline.it](http://www.griseldaonline.it) e [www.lunarionuovo.it](http://www.lunarionuovo.it) per cui scrive di letteratura e cinema. Si è occupata di traduzioni (sia di prosa che di poesia) dall'inglese e dal francese.

**MATTEO GHIRARDELLI**, Dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università di Bologna, collabora con la cattedra di "Lingua e cultura italiana" e "Linguistica italiana". I suoi interessi riguardano la linguistica, in particolar modo la pragmatica, e la teoria della letteratura, approfondita a partire da tematiche bachtiniane, quali la "polifonia" e la "teoria dell'enunciazione". Le esperienze formaliste e strutturaliste costituiscono il modello e il riferimento della sua ricerca nell'analisi letteraria.

**EKATERINA GOLOVKO** ha compiuto gli studi all'Università di Mosca Lomonosov dal 2000 al 2005 presso la Facoltà di Lingue Straniere, dove si è laureata in Linguistica Italiana con una tesi dal titolo: *Geosinonimi nell'italiano regionale del Salento*. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università degli studi di Bologna, con un progetto in Dialettologia e Linguistica Italiana dal titolo *Il ciclo produttivo della ceramica salentina: il linguaggio degli artigiani tra l'italiano e il dialetto*. Dal 2006 insegna come professore a contratto presso la facoltà di Lingue e Letterature Moderne dell'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca riguardano: la sociolinguistica variazionista, l'antropologia linguistica, la dialettologia delle lingue europee, l'ideologia linguistica, la cultura materiale.

**SUNDUS MABBAD HAMAD** si è laureata all'Università di Baghdad nel 2006 in lingua italiana, con una tesi dal titolo: *Gli scrittori dell'Ottocento*. Ha proseguito il percorso universitario con un Dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università di Bologna, per il quale sta svolgendo una ricerca sull'opera Manzoniana *Storia della Colonna Infame e la sorta letteraria dell'opera nel Novecento*. Ha pubblicato *La Condizione della Donna Irachena, tra Guerre e senza Pace / The condition of the Iraqi Woman, amid Wars and without Pace in Condizione della Donna, Diritti di genere, Empowerment e Movimenti Femminili; ombre, aperture, energie, ostacoli* (Quatrini A.& F., Viterbo, 2010).

**GIULIA MASSINI** ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Italianistica nel 2010, con una tesi dal titolo *Il dialogo con l'infanzia. Utopia del folklore, nonsense e comico in Gianni Rodari*. Il lavoro di ricerca, che oggi la vede impegnata in una serie di iniziative sulla poesia per l'infanzia, si pone in una linea di coerente continuità con il percorso di laurea, conseguita nel 2005 con una tesi in Letteratura italiana contemporanea, intitolata *Il Calvino fantastico*. Impegnata fin dall'adolescenza nella scrittura creativa, ha pubblicato il suo primo romanzo *Le voci sotto*, Pendragon, nel 2004. Per la sua regione, le Marche, organizza eventi e iniziative culturali come membro fondatore dell'associazione La Città del libro. Ha partecipato all'ideazione del Premio Nazionale di Poesia e Narrativa Città di Fabriano, per il quale fa parte della giuria tecnica. Tiene una rubrica mensile sui narratori italiani contemporanei, all'interno del foglio di arte e letteratura «Prospettiva» ed è membro del comitato di redazione della rivista «Pelagos», diretta da Umberto Piersanti.

**MARILIA MATOS** si è laureata in Lingue e Letterature (Portoghese, Inglese, Italiano) all'Universidade Federal de Minas Gerais (Brasile), dove insegna Lingua e Letteratura Italiana. Nel 1997 ha conseguito il titolo di Master in Lingua e Letteratura Italiana all'Universidade de São Paulo con una dissertazione dal titolo *Il sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino. Traduzione e Commenti*. Nel corso degli anni ha seguito corsi di formazione e aggiornamento per insegnanti, in Brasile e in Italia. Ha pubblicato articoli di letteratura italiana e comparata su riviste letterarie e ha partecipato a Convegni e Seminari nazionali e internazionali sull'argomento. Dal 2007 è dottoranda di ricerca in Italianistica presso l'Università di Bologna con un

progetto dal titolo *Il recupero della tradizione orale nella narrativa italiana contemporanea: Fiabe italiane di Italo Calvino*.

**LORENZA MIRETTI** è dottore di ricerca in Italianistica. Si occupa prevalentemente della letteratura Otto-Novecentesca ed in particolare del Futurismo. Tra le sue pubblicazioni sull'argomento: *Mafarka il futurista. Epos e avanguardia* (Gedit, 2005); *Il Tempo e lo Spazio non morirono ieri* (in *Il tempo a teatro. Attori, drammaturgie, eventi dal Settecento all'età della regia*, a cura di P. D. Giovanelli, Clueb, 2007); *Un romanzo anomalo nel meccanismo editoriale di «Poesia»* («Rivista di letteratura italiana», 2006, XXIV, 2, *Il Futurismo sulla rampa di lancio di «Poesia». 1905-2005*, a cura di Giorgio Baroni); *Il romanzo futurista di (tras)formazione* («Poetiche», 3/2008). Ha lavorato anche su: Giosue Carducci (F. Florimbii-L. Miretti, *Lidia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, Archetipolibri, 2010); Valerio Magrelli, Maria Luisa Spaziani, Silvio Ramat (*Encyclopedia of Italian Studies*, 2007), Marcello Marchesi (*Dizionario biografico degli italiani*, 2008), Sabatino Lopez.

**SILVIA MONDARDINI** ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca presso l'Università di Bologna con una tesi dal titolo *La Babele dell'Inconscio: Amelia Rosselli, la Lingualatte e le Voci degli Altri* ed è da tempo impegnata nell'indagine della poesia rosselliana nei suoi rapporti intertestuali, perlopiù con autori di area angloamericana (quali John Donne, James Joyce, Dylan Thomas, E. E. Cummings, Emily Dickinson e Sylvia Plath), anche attraverso il recupero e la traduzione – che ha curato personalmente – di tutti gli inediti inglesi rosselliani presenti al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. In qualità di *Visiting Scholar* ha frequentato la Faculty of Medieval and Modern Languages della Oxford University per dei periodi di perfezionamento. Interessata anche all'ambito della scrittura “femminile” e dei *translation studies*, oltre ad aver pubblicato saggi letterari su alcune riviste, ha curato nuove edizioni e traduzioni di Oscar Wilde (*Aforismi*, Rusconi, 2007) e Emily Dickinson (*Poesie e frammenti*, 2010) ed è autrice del volume *L'infame Sant'Oscar di Oxford, poeta e martire* (Liguori, 2008). Docente specializzata di Lettere, Latino e Storia, lavora nei Licei della provincia di Forlì-Cesena e continua ad interessarsi di didattica della letteratura, anche in prospettiva comparata: in collaborazione con il Dipartimento di Italianistica, sta curando l'edizione degli atti del Convegno bolognese *Per leggere il testo in classe*.

**FRANCESCO NICOLINI** ha compiuto i suoi studi all'Università degli Studi di Siena e, successivamente, all'Università degli studi di Bologna, dove si è laureato nel 2005 in Didattica dell'italiano. Nel 2005 ha curato il glossario del volume: Frasnedi-Panzieri-Martari, *La lingua per un maestro* (Franco Angeli, 2005). Sempre interessato al mondo della didattica e dell'insegnamento, dal 2006 è presidente dell'associazione didattico-educativa "Girotondo" con sede a Casalecchio di Reno (Bo). Sta conseguendo il dottorato di ricerca, con uno studio sulle forme sintattiche brevi e concise, sulle implicazioni e sugli effetti che queste innescano nel processo di lettura e appropriazione del testo. Nell'ambito della sua ricerca di dottorato ha approfondito i temi della teoria della lettura presso la University of Pennsylvania. Ha svolto mansioni di tutor e supporto alla didattica in collaborazione col prof. Fabrizio Frasnedi, Presidente del corso di Laurea Magistrale in Italianistica, Culture Letterarie europee e Scienze linguistiche dell'Università di Bologna.

**BENEDETTA PANIERI** si è laureata in Lettere Moderne all'Università di Bologna, frequentando per quattro anni il Collegio Superiore dello stesso Ateneo e conseguendone la licenza finale. Ha curato un'edizione con introduzione e note del *Mio Carso* di Scipio Slataper (Allori, 2005) e pubblicato una monografia su Pizzuto (*Antonio Pizzuto nel regno del tempo*, Gedit, 2008). Ha trascorso un periodo di studi all'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Dal 2009 è dottore di ricerca con tesi dal titolo *Per una stilistica della variante in Giorgio Bassani: "Gli occhiali d'oro" e "Il giardino dei Finzi-Contini"*. Negli ultimi anni ha collaborato con la cattedra di Letteratura Italiana Contemporanea dell'Università di Bologna, partecipando e intervenendo a diversi Convegni MOD e ADI ed estendendo l'ambito di ricerca ad altri autori del Novecento (Comisso, Delfini).

**CATERINA PATERLINI** ha conseguito nel 2009 il titolo di Dottore di ricerca in Italianistica, discutendo la tesi *Vocazione e resistenza. La Commedia riscritta per il teatro da Sanguineti, Luzi e Giudici*. La ricezione contemporanea dell'opera dantesca e i rapporti fra letteratura e teatro sono i suoi campi di ricerca privilegiati. Si è occupata inoltre di Sanguineti, drammaturgo e traduttore, e della ricezione italiana dell'Opera di Pechino al tempo della Rivoluzione culturale. È redattrice delle riviste «Poetiche» e «Studi culturali» e traduttrice.

**FEDERICA ROSSI** è responsabile tecnico della Biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna dal 2004 e vice-presidente del Comitato regionale dell'Associazione Italiana Biblioteche dal 2008. Dopo la laurea in Lettere Moderne con una tesi di biblioteconomia dal titolo *La biblioteca di Fiorenzo Forti. Interessi di lettura e catalogazione* (relatore prof.ssa Maria Gioia Tavoni, a.a. 1996-1997) ha conseguito nel 2010 il dottorato di ricerca con una tesi dal titolo *Il teatro sugli scaffali. La biblioteca specialistica San Genesis (1931-2010)*, in corso di pubblicazione. Oltre ad articoli e recensioni ha curato i volumi Albano Sorbelli, *Corpus Chartarum Italiae ad rem typographicam pertinentium ab arte inventa ad ann. MDL*, a cura di Maria Gioia Tavoni, Federica Rossi e Paolo Temeroli (Ministero per i beni e le attività culturali, 2004), *Bibliografia comacchiese*, a cura di Federica Rossi e Maria Gioia Tavoni (Corbo, 2005), *Conservazione preventiva. Gestire e formare per la tutela del patrimonio librario antico*, a cura di Ebe Antetomaso, Federica Rossi e Paolo Tinti (Aspasia, 2007) e *Belle le contrade della memoria. Studi su documenti e libri in onore di Maria Gioia Tavoni*, a cura di Federica Rossi, Paolo Tinti (Pàtron, 2009).

**SIMONE TARUD BETTINI**, laureatosi all'Università di Bologna nel 2006 in Filologia e critica dantesca, con una tesi dal titolo *Lo specchio nella "Commedia": ricerche su una metafora*, si è addottorato nel 2010 presso la stessa Università, con una tesi riguardante l'ottica nella lirica delle origini: *Luce, Amore, Visione. L'Ottica nella lirica italiana del Duecento e nel primo Dante*. Ha pubblicato, attualmente, due articoli inerenti all'opera di Dante (*Dante e il doppio arcobaleno: una nota su poesia dantesca e scienza aristotelica*, in «L'Alighieri» 29 (n. s.), 2007, pp. 143-154, e *Il motivo biblico dello specchio nella «Commedia» dantesca*, in *Sotto il cielo delle Scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI)*, atti del Colloquio organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna, 16-17 novembre 2007, a cura di C. Delcorno e G. Baffetti, Olschki, 2009, pp. 39-55), ed ha collaborato con la rivista «L'Alighieri» per alcune recensioni.

**ROSSANA VANELLI CORALLI** si è laureata in Lettere Moderne all'Università di Bologna con una tesi di filologia dantesca dal titolo: *Ricerche sull'area semantica sensoriale del gusto nella Commedia di Dante*, confluita in parte nella rivista «L'Alighieri» con un contributo dal titolo *Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della contemplatio mistica nel Paradiso* (2008).

La dottrina teologica dei sensi spirituali, la letteratura mistica femminile italiana ed europea e l'agiografia femminile medievali sono le aree tematiche di interesse entro le quali ha sviluppato le sue ricerche negli ultimi anni. Nel 2009 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca presso l'Università di Bologna con una tesi dal titolo: *I sensi spirituali nel Liber di Angela da Foligno. La metafora del gusto nel Liber di Angela da Foligno e nella mistica femminile francescana tra XIII e XIV secolo*. Ha partecipato a Convegni e Seminari volti all'indagine del patrimonio letterario spirituale francescano e medievale (SISF-assisi, CISBAM e CISAM) e allo studio dell'eredità biblica nella letteratura italiana e pubblicato articoli nei relativi atti di Convegno. Attualmente è borsista post-doc della Fondazione Michele Pellegrino (Università di Torino) con un progetto di ricerca su *Il linguaggio mistico nell'opera di Giovanni Dominici (†1419)*.

**ELISA VIGNALI** ha conseguito il dottorato di Ricerca in Italianistica, con una tesi sull'opera di Paolo Volponi, presso l'Università di Bologna, dove collabora con attività di supporto alla didattica per gli insegnamenti di "Letteratura italiana contemporanea" e "Prosa e generi narrativi del '900". È inoltre autrice della monografia *Silvio D'Arzo scrittore fra la provincia e il mondo* (Archetipolibri, 2010). I suoi ambiti di studio privilegiati sono la prosa e la poesia italiana contemporanea, per i quali ha pubblicato interventi critici su riviste e contributi in volume. Tra questi si segnala il saggio dedicato a Reggio Emilia nella letteratura italiana del Novecento, incluso nel terzo volume dell'*Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna dall'Ottocento al Contemporaneo* (Clueb, 2010). Dal 2006 organizza incontri letterari come membro dell'Associazione culturale "L'Asino che vola" di Modena.

**ANNARITA ZAZZARONI** ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Italianistica nel 2009, con una tesi dal titolo *Melodramma senza musica. Giovanni Pascoli, gli abbozzi teatrali e Le Canzoni di Re Enzo*, ove vengono trattati i suoi argomenti di ricerca privilegiati: il teatro pascoliano, la simbologia del Femminile, il rapporto tra parola e musica e letteratura e teatro; questi ultimi aspetti vengono indagati anche nei contributi *Nell'Anno Mille attraverso il carteggio Giovanni Pascoli-Renzo Bossi*, pubblicato nel 2007 nella rivista «Studi e problemi di critica testuale» e *Luigi Rasi tra Giosue Carducci e Giovanni Pascoli*, in corso di pubblicazione nella stessa

rivista. Sempre nel segno dello studio delle relazioni presenti tra letteratura e musica si è inserita la redazione di alcune voci per l'enciclopedia tascabile in lingua tedesca *Gender Handbuch*, sotto la curatela di Annette Kreuziger-Herr e Melanie Unseld (in corso di stampa). Si è occupata inoltre di critica dantesca, proponendo, in particolare, una nuova lettura della metafora conclusiva del *Paradiso* (*L'uomo al centro della 'rota': Dante e Hildegard di Bingen*, «Studi e problemi di critica testuale», aprile 2009).

Finito di stampare nel mese di gennaio 2011

