

Emanuele Zinato

Stili e strategie di sopravvivenza della critica

I. La critica “è l'autocoscienza che la letteratura inevitabilmente produce mentre produce se stessa. La critica è perciò uno strumento e un modo di conoscenza ed è *un genere letterario*”¹. Ma la critica è davvero *letteratura*? È legittimo leggere, ad esempio, un testo che vuole comunicare nell'ordine del ragionamento come se quest'ultimo potesse venire alterato dalle tensioni letterarie interne alla scrittura? No, se ciò equivale a intendere il mondo delle scritture, per intero, come se fosse *finzione*. Questa indistinzione, diffusa nella teoria nordamericana dell'ultimo ventennio, corrisponde a un atteggiamento cinico o scettico del critico, “tagliato fuori dai centri della elaborazione extraletteraria del sapere” e persuaso, a un tempo, che l'“ordine del vero” sia controllato da specializzazioni inaccessibili e “che tutto l'arco del sapere non rigorosamente specialistico possa essere trasferito nell'ordine dell'immaginario”². Sì, se con l'ammettere la presenza di una qualche “letterarietà”³ nello stile dei critici, si sceglie di metterne in luce la quota di rimosso e, dunque, la forza cognitiva dell'immaginazione e il nucleo conflittuale correlato alla densità figurale. Le digressioni discorsive e “autobiografiche” del critico-sag-

¹ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 133.

² F. Fortini, *Prosa scientifica come narrativa*, in *Trentasei moderni. Breve Secondo Novecento*, Lecce, Manni, 1998, p. 78.

³ La nozione di *letterarietà*, applicata a testi saggistici, viene assunta come dato problematico. La pretesa di delimitare lo specifico letterario su basi linguistiche, nucleo teorico del formalismo slavo, entra nelle spirali di un circolo vizioso non appena si noti come “alterazione” o “scarto” siano variamente presenti in tutti i prodotti verbali. Per la problematizzazione del concetto di “letterarietà”, si fa riferimento a C. Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore, 1978 e a F. Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1983. Un criterio fondato sul “tasso di figuralità” sembra, in questo contesto, costituire una difesa sia dallo scientismo che dalla deriva interpretativa. Tale criterio è desumibile dal ciclo freudiano di Francesco Orlando, ripubblicato sotto il titolo generale di *Letteratura, ragione e represso* (F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990; Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992; Id., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino Einaudi, 1997). Lo straripamento della definizione di letteratura dall'alveo tradizionale che ne deriva, con coinvolgimento dei generi della trattatistica filosofica, politica o scientifica, non implica l'enfaticizzazione del momento *finzionale* in ogni discorso umano bensì cerca di evidenziare il nucleo *conflittuale* correlato, in ogni tipologia discorsiva, alla densità figurale.

gista che chiede al lettore di misurare la sua realtà individuale e sociale alla pienezza delle opere sono robustamente alimentate tanto di “poesia di pensiero” quanto di tensione etica.

Il problema dei problemi, per il critico, ben visibile nei fatti di stile, è dato dunque dal diverso dosaggio di soggettivismo e di oggettivismo, dal grado di partecipazione agli oggetti della propria analisi. La questione è stata posta con lucidità, e esemplarmente, da tre grandi critici dalla diversissima vocazione saggistica: Giacomo Debenedetti, Gianfranco Contini, Jean Starobinski.

Debenedetti si mostra sempre compromesso col testo, nel tentativo di scovare ciò che vi è di soggettivo nell’oggettivo, portando a un punto di fusione esterno e interno, oggetto e soggetto, ma avvertendo anche di continuo il bisogno di esorcizzare la latitudine autobiografica della propria scrittura: “Il critico ha l’obbligo morale di far tacere le insinuazioni perturbatrici della propria autobiografia: dai suoi Miti familiari deve escludere, col più accurato zelo, quello di Narciso”⁴.

Nella propria discesa agli inferi, nel fare i conti con le terribili tensioni psichiche e sociali che abitano i grandi testi letterari, il critico dovrà dotarsi dunque del coraggio di Euforione ma anche dell’umiltà di chi sa per certo di dover essere Giacobbe e non l’angelo. Il suo compito è in primo luogo quello di razionalizzare e circoscrivere l’ineffabile.

Starobinski insegue un instabile equilibrio tra “complicità” e “distanza” nella “relazione critica”, praticando l’irrisolta tensione o soluzione di compromesso fra la “fascinazione” che emana dall’opera e il glaciale distanziamento⁵. Il critico saggista accetta dunque la scommessa – al fondo, etica – di fondare l’interpretazione sul “contenuto di fatto” di un’opera; ma sa che i significati che elabora dipendono anche dalla propria situazione biografica e dalla condizione storica in cui vive: si tratta di una bipolarità, di un “andirivieni” che garantisce la passione e l’energia interrogante⁶ indispensabili al fare critico stesso.

Il modo di intendere l’interpretazione di Gianfranco Contini nasce dalla diffidenza per le inevitabili interferenze soggettive, dalla convinzione che il critico deve guardarsi dal proprio stesso io psicologico, abbandonandosi al quale rischia di venir meno alle proprie responsabilità. Da ciò, il suo insegnamento fondamentale: l’impossibilità di formulare qualsiasi giudizio critico senza tener conto “del testo nella sua materialità, spessore, storia”⁷. In ciò

⁴ G. Debenedetti, *Prefazione*, in *Saggi critici*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929 (poi Milano, Il Saggiatore, 1971), p. 38.

⁵ Cfr. J. Starobinski, *L’occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975.

⁶ J. Starobinski, *Le ragioni del testo*, a cura di C. Colagelo, Milano, Mondadori, 2003, p. 21.

⁷ P. V. Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 160.

consiste la moralità del critico a cui Contini ha dato il nome di *abnegazione*: una sorta di husserliana messa tra parentesi della soggettività, a vantaggio dell'immedesimazione e dell'*auscultazione*⁸.

Debenedetti e Starobinski, congiungendo nella loro saggistica psicoanalisi e illuminismo, cercano di trasformare l'arbitrio individuale del critico e le ambivalenze dell'inconscio in materia socialmente trasmissibile: tendono a liberare gli archetipi dalla "anonimia delle strutture atemporali, infestanti, inesorabili", per farne veri e propri *utensili*, "funzionali, chiarificatori"⁹. Contini cerca l'equilibrio tra il "fatto" e l'interpretazione, tra circolo filologico e circolo ermeneutico, tra esercizio tecnico e individuazione del senso¹⁰.

II. Tanto quegli *utensili* quanto questa *auscultazione*, tuttavia, appaiono nel presente pressoché *inservibili*. La critica e la letteratura sembrano entrate nelle spirali di un circolo vizioso o in una crisi irreversibile¹¹. La critica è o dovrebbe essere *esercizio della verità*. Una verità che non può darsi *in interiore homine*, nell'evanescente caleidoscopio dell'io, e che viceversa esige la condivisione comunitaria, il *patto*. Ma la comunità, oggi, appare estinta, riducendosi alle libertà del più forte, o alla guerra, per bande, di tutti contro tutti. La letteratura, dal canto suo, ha un prestigio sempre più scarso tra le molte e rumorose offerte del mondo attuale. Il tasso di narratività che essa custodiva si è spostato in altri circuiti comunicativi. La bulimia della Rete, con quel suo moltiplicarsi di finestre, sembra metafora di un sé digitale, multiplo smemorato e distribuito, che ha trasformato la critica negli *Internet studies*, contemplazione disinibita delle comunità virtuali, catalogo onnivoro di temi e modi mercantili.

Il critico, fino a qualche decennio fa, *era* un intellettuale: faceva parte di quell'insieme disparato di figure pubbliche – lontani discendenti dei *philosophes* – che ritenevano fosse loro dovere e loro diritto collettivo agire sugli intelletti, praticare l'unità di verità, valori morali e senso estetico. Ora come ora si trova, al contrario, privo di identità sociale, *senza mestiere*¹² e *senza ter-*

⁸ Le radici filosofiche di tale *inoggettivazione* continiana sono connesse alla lezione di Rosmini (cfr. P. Leoncini, *Contini da Santorre Debenedetti all'ermeneutica*, in *Lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*. Atti del XVI congresso Aislli, 6-9 ottobre 1997, a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, Fiesole, Cadmo, pp. 673-692).

⁹ G. Debenedetti, *Prefazione* cit. p. 18.

¹⁰ G. Contini, *Tombeau de Leo Spitzer* (1961), in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 652-653.

¹¹ Cfr. *Dodici tesi sulla responsabilità della critica*, "Allegoria", 42, settembre-dicembre 2002, pp. 5-8.

¹² Cfr. A. Berardinelli, *Il critico senza mestiere*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

*reno sotto i piedi*¹³. I sintomi convulsivi e ossessivi conseguenti al venir meno dell'intellettuale *legislatore*¹⁴ si avvertono da tempo e con chiarezza anche nel ristretto ambito della critica letteraria italiana.

In particolare, l'ipostatizzazione di una verità soggettiva e il conseguente fastidio per la teoria, insomma il *ritorno alla critica di gusto*, sembrano da oltre un decennio le cifre dominanti della prosa dei critici più giovani¹⁵. Si tratta di quelli che Segre ha chiamato "critici-pavoni", per i quali l'opera, "qualunque sia, può e deve esser declassata a pretesto per invenzioni in cui sfoggiare i colori della propria fantasia"¹⁶. L'icona giovanile del critico letterario¹⁷ è infatti quella del *critico-artista*, capace di generare insondabili cortocircuiti analogici.

Manifesti della giovane critica sono l'*Introduzione in forma di dialogo* che Silvio Perrella ha preposto a un'edizione del *Critico come artista* di Oscar Wilde e la *lettera sulla critica* di Emanuele Trevi intitolata *Istruzioni per l'uso del lupo*.

Perrella afferma, citando Wilde, che la critica è "la forma più pura di impressione personale", ed è "più creativa della creazione"; aggiungendo: "Con un'affermazione del genere vengono buttate a mare tante petizioni di principio riguardanti l'oggettività scientifica che sarebbe necessaria a quest'attività"¹⁸.

Questa autocertificazione di verginità culturale del critico è assai sospetta: com'è noto, non c'è ideologia più coercitiva e parziale di quella che si autoassolve dal "peccato ideologico". È vero che il forte tasso di diarismo e di cattiva "letterarietà" di queste prose, e perfino il loro andamento mimetico, nascondono una, sia pur malintesa, *pulsione al saggismo*, come reazione, speculare, a tanta "oggettività"¹⁹. Non è un caso che questi critici percepisca-

¹³ Cfr. R. Luperini, *Breviario di critica*, Napoli, Guida, 2002, p. 44.

¹⁴ Cfr. Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino, Boringhieri, 1992, pp. 219-221.

¹⁵ Esistono naturalmente alcuni esempi in controtendenza. Fra questi ricorderò quello di Remo Pagnanelli, morto prematuramente nel 1987 e in particolare il suo tentativo di "piegare le seduzione heideggeriane" e di "accogliere l'apparente contraddizione e arbitrarietà del segno in un progetto di rifondazione civile (debole o forte che sia)" (R. Pagnanelli, *Punti per un'improbabile etica-poetica*, "La Collina", 8, giugno 1987, p. 11). Su Pagnanelli, cfr. *Annuncio e azione. L'opera di Remo Pagnanelli*, Il Quaderno di "Istmi", nn. 1-2, ottobre 1997.

¹⁶ C. Segre, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 89.

¹⁷ Così come viene tratteggiata da A. Cortellessa, *Scritture-reagente. Di alcuni autori-critici contemporanei*, in *La critica dopo la crisi*. Atti del Convegno di Arcavacata, 11-13 novembre 2000, a cura di M. Ganeri e N. Merola, Soneria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 41-83.

¹⁸ S. Perrella, *Introduzione in forma di dialogo*, in O. Wilde, *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, a cura di A. Ceni, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 14.

¹⁹ Cfr. *Costellazioni italiane 1945-1999*, sorta di repertorio critico e fotografico, con cui tre giovani critici rileggono il secondo Novecento elencando i cinquanta libri capaci di restituirci una "controstoria d'Italia" (p. 35), è sintomatico per comprendere gli orientamenti e le tendenze di questa zona generazionale della critica italiana (M. Onofri, S. Perrella e E. Trevi, *Costel-*

no Giacomo Debenedetti come un assoluto maestro. Nondimeno, la lezione di Debenedetti viene intesa come appello alla più disinvolta spoliatura degli schermi teorici e dei freni alla soggettività. La nozione che Perrella sembra voler desumere da Debenedetti, di “critico-uomo”, prevede un incontro coi testi “senza nessuna rete protettiva”²⁰, da cui sortiscono “pagine nude” prive dei cosiddetti “infingimenti culturali”²¹.

Un’analoga *nudità* è propugnata in *Istruzioni per l’uso del lupo*, la *lettera sulla critica* con cui Trevi accusava un decennio fa giornalismo e accademia di aver “castrato” il patrimonio estetico della nostra civiltà. Per sottrarsi a questa castrazione, il critico de “il manifesto” e di “Nuovi argomenti”, ricorreva ad un estetismo stilistico assai marcio e muffo, oltre che praticato con la più disinvolta *verve* spontaneista: “bestie dalle unghie infuocate”, orsi e lupi psichici, “penne che arano”, “tenebre che drappeggiano”, “radure miracolose”, “mattini ventosi d’aprile” e, naturalmente, “tramonti”²².

Non sembra immune da questi medesimi vizi Arnaldo Colasanti²³, che legge alcuni nuovi scrittori nostrani (Ammanniti, Carbone, Mazzucco) “come si fa con Dante e con Shakespeare”. Si tratta, a suo dire, di individui “irripetibili” che, essendo di specie artistica, possiedono la speciale qualità di svelare il mondo di tutti. Il giovane critico, insomma, non è affatto in crisi: dispone di “superarmi” (quali a esempio l’onnipotenza dei pensieri) per battere i feticci del potere, poiché sa scoprire la “nuda vita” e “l’esistenza struggente e disperata” e, naturalmente, nel proprio mestiere di “levatrice” o di “ostetrico” militante, dispone di opere e di autori, in carne e ossa, da cavare dal grembo della sordità e dell’incomprensione, del medesimo calibro di Dante o di Shakespeare.

Il soggettivismo, coi suoi corollari (strepitosa presunzione ed esibizione del diritto all’incoerenza) è penetrato in profondità tra le nuove generazioni. Anche il più aggressivo fra i critici di questi ultimi anni, Carla Benedetti, dimostra in fin dei conti di prediligere la *naïveté* e il protagonismo, praticati nell’atto stesso di denunciarli²⁴. Con un titolo d’effetto²⁵, modellato su quel-

lazioni italiane 1945-1999. Libri e autori del secondo Novecento, a cura di A. Donati, Firenze, Le Lettere, 1999).

²⁰ S. Perrella, *Il critico come uomo ovvero L’uomo-che-legge*, in *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica*, Atti del Convegno di Roma, 21-24 febbraio 2001, a cura di A. Berardinelli, G. Ferroni e M. Gaeta, “Nuovi argomenti”, V, 15, luglio-settembre 2001, p. 300.

²¹ Da tali nozioni prende le distanze, sia pure con prudenza, Filippo La Porta in *Due amici dialoganti*, “L’Indice dei libri del mese”, dicembre 2003, pp. 6-7.

²² Emanuele Trevi esordisce chiedendo a Marco Lodoli: “Caro Marco, si può recensire un tramonto?” (E. Trevi, *Istruzioni per l’uso del lupo. Lettera sulla critica* (1994), Roma, Cooper e Castelveccchi, 2002, p. 19).

²³ Cfr. E. Trevi, *Rosebud. Una generazione di scrittori italiani*, Roma, Quiritta, 2003.

²⁴ Cfr. V. Tinacci *O sovra tutte mal creata plebe. Tradimenti congeniti del critico letterario*, “Allegoria”, 42 cit., pp. 153-158.

²⁵ C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

lo di Julien Benda (*Il tradimento dei chierici*) Benedetti sembra voler colpire al cuore l'insieme menzognero dei professionisti ufficiali della critica, a vantaggio delle verità veicolate da un ristretto gruppo di scrittori. Dietro l'esibita invettiva, fa capolino il bisogno, indubbiamente coraggioso anche se a dire il vero assai reificato, di rompere l'autoreferenzialità della critica letteraria, ponendola al cospetto dell'odierna guerra permanente²⁶. Ma, davanti alla cecità automatica del dominio neoliberalista, capace di promuovere guerre, merci culturali e consenso *in proprio*, senza più bisogno degli intellettuali, il critico rovescia la sua oggettiva impotenza in soggettiva onnipotenza: anziché produrre una riflessione sulla condizione attuale del lavoro intellettuale, Benedetti cava da se medesima, come il prestigiatore il coniglio dal cappello, la formulazione del critico come *parresiasstés*, colui che “dice la verità in un contesto a rischio”²⁷.

III. Non è dunque un caso che la “giovane critica”, fin dal suo esordio, abbia rimosso o ridotto a caricatura Franco Fortini, convinto con Merleau-Ponty che nessuna pagina sia degna d'esser scritta se non contribuisce a rendere “meno fatale il disordine e meno insensata la morte”²⁸. Per Fortini – accusato di essere un critico univocamente ideologico – il fatto estetico può darsi viceversa come del tutto dissociato dall'ideologia autoriale: “*Una messa in forma liberante può nascere egualmente da contenuti reazionari ? Penso di sì*”²⁹.

Il rilievo delle intermittenze memoriali e delle epifanie, infatti, in Fortini relevantissimo, prescinde dalla prigione dell'io, gli istanti epifanici non sono in lui suffragati dall'arbitrio individuale ma viceversa trovano senso in una dimensione intersoggettiva. I suoi saggi sono pervasi da interne tensioni morali e dalla persuasione che il critico, distinto dallo specialista della letteratura, è colui che parla dell'opera in rapporto a ciò che crede, confrontando il messaggio letterario con tutti gli altri messaggi che lo attraversano.

Esemplare, a tale proposito, il celebre saggio su Sereni del 1966 – uscito su “Quaderni piacentini” e poi compreso in *Saggi italiani*. Qui il sintagma-chiave “intermittenze storiche” rinvia palesemente alla figura di *inconscio politico*, costitutiva di molti cortocircuiti fortiniani. La formalizzazione poetica,

²⁶ C. Benedetti, *Il pieno*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Milano, Feltrinelli, 2002.

²⁷ Cfr. C. Benedetti, *La critica come collaudo*, “Rivista dei libri”, 10, ottobre 2000, cui ha fatto seguito A. Berardinelli, *Teoria e critica con giudizio*, ivi, gennaio 2001.

²⁸ F. Fortini, *Più velenoso di quanto pensiate*, in *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977, p. 23.

²⁹ F. Fortini, *Una lettera di Franco Fortini*, in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 402. Il corsivo è del testo.

quale che sia l'intento autoriale, è prefigurazione di una forma della vita associata. Oltre i borborigmi dell'io, nella "social catena" fra gli umani, il critico colloca un tentativo di *vincere la morte* riconoscendo nell'individuo e nell'essere sociale "le miriadi scomparse e quelle non ancora nate", nel "rivolgimento amoroso verso i vicini e i prossimi, allegoria dei lontani"³⁰:

Gli *Strumenti umani* è un libro che può anche essere letto come una raffigurazione della storia italiana – in una certa misura europea – degli ultimi quindici anni. Non soltanto per le indicazioni di scena: avvento della Repubblica, ricostruzione, la nuova industria, il passaggio del benessere, la guerra d'Algeria, la Germania del miracolo. Ma per vere e proprie "intermittenze storiche", identificazioni di atmosfere, di atti particolari che diventano sovraccarichi di significato³¹.

In *Breve secondo Novecento*³² il modo di procedere di Fortini è portato, dalla stessa condensazione dei testi, ai suoi risultati più estremi e perentori. Il libro è strutturato in ordine alfabetico e presuppone una periodizzazione del Novecento: Fortini individua tre svolte o rotture, dopo la prima guerra mondiale col trionfo del novecentismo; dopo il 1956, con lo sperimentalismo; a partire dagli anni Settanta, quando tutto l'arco dell'ideologia e del sapere non specialistico è diventato "letteratura" intesa come testualità ludica che presuppone un lettore-spettatore navigante nei piaceri multimediali e pubblicitari.

Queste note critiche sono insidiate da *furore figurale*: un intero sistema di metafore al servizio del pensiero, capace di diventare apologo e allegoria. È il caso dell'immagine barocca del *teschio sotto la cera* utilizzata per liquidare, con l'ultimo Calvino e con Eco, gli stili omologhi all'ideologia postmodernista:

Di fronte alle nostre nuove plebi, ai nutriti di spazzatura culturale dei nostri decenni, i puliti neoumanisti, in definitiva, se vogliono sfuggire al destino esornativo, paiono non avere alternative fra il "collage" di Eco (*Il nome della rosa*) o il "montaggio" di Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*). E, sotto quella squisita cera, senti il teschio³³.

La tensione argomentativa è dunque veicolata da uno stile ad alto tasso cogitativo e figurale, evidente a esempio nella prosa su Pasolini, abitata dal modulo dialettico degli opposti complementari ("Due novecento") e dal medesimo sistema metaforico delle raccolte poetiche fortiniane: *conflittano* è in Fortini termine-chiave, e la figura dello "squantato da furiosi cavalli" implica uno squarcio temporale che buca il foglio e che vi immette la violenza sto-

³⁰ F. Fortini, *Comunismo*, in *Extrema ratio. Per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 101; poi in *Non solo oggi*, a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 43.

³¹ F. Fortini, "Gli strumenti umani", in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, p. 178.

³² Trentasei brevissimi ritratti – usciti postumi – di *autori e problemi* del secondo Novecento.

³³ F. Fortini, *Breve secondo Novecento* cit., p. 18.

rica dei secoli trascorsi; l'acustica allegorica dell'"urlio ininterrotto" inoltre è frequente emblema del banco da macellaio della storia e, al contempo, dei limiti estremi della biologia:

Due sono i "Novecento" che conflittano dentro la poesia di Pier Paolo Pasolini. Noi sappiamo oggi che, nonostante l'accanita volontà critica dell'autore, né l'uno né l'altro hanno fondato una reale alternativa allo svolgimento della poesia italiana del nostro secolo. Il primo è quello dei suoi versi giovanili in dialetto friulano, prezioso rifacimento volontaristico di motivi protoromanzi, divenuti floreali e alla Verlaine [...] Ma da questo, con quel moto violentissimo che fa di Pasolini uno squartato da furiosi cavalli, è fuoriuscita la sua poesia che da *Le ceneri di Gramsci* in poi ha voluto essere tutta orizzontale, discorsiva, iperprosastica, anche quando riattizza i vecchi fuochi della aggettivazione da prosa d'arte, che Roberto Longhi gli aveva insegnato: con effetti estremi, come: "...ma quasi arche o spighe / sul mare, sul nero mare granuloso / la Sardegna o la Catalogna / da secoli bruciate" [...] Fino alla volontà di distruggere ogni residuo canoro [...]. Il sogno verticale, irrelato, straziante per volontà decorativa, che Pasolini getta dietro di sé con rabbia [...] è stato – lo seppe benissimo e lo disse – il sogno pestilenziale di una piccola e media borghesia colta non saziata di sublime – e, all'altro estremo, l'urlio ininterrotto di una prosa ritmata, dove tutto vale tutto, come nella pittura gestuale o automatica. Anche un campione minimo prelevato su Pasolini ci mostra, nello stesso tempo e spazio, tanto l'eredità con la quale la nostra coscienza letteraria è uscita dalla guerra quanto l'orribile distruzione personale e collettiva attraverso e con la quale egli ha vissuto gli ultimi suoi anni³⁴.

La prospettiva storica nella scrittura critica fortiniana si illumina "a forza di tagli di luce violenti perché parziali"³⁵. L'elogio del dettaglio testuale (*Anche un campione minimo*) fa venire in mente "un Contini le cui sintesi non siano di tipo filologico [...] ma di tipo stotico-allegorico"³⁶. Ogni testo saggistico di Fortini, pur presentandosi obliquamente come sondaggio improvviso o frammento di memoria, è infatti folgorato da una lucidità conoscitiva senza pari, è dunque una totalità, e tende a fornire in un dettaglio un'intera visione del mondo.

IV. Nella situazione del nuovo secolo, le idee e le forme di critica maggiormente innervate dallo stile di Fortini sono quelle di Alfonso Berardinelli, di Romano Luperini e di Pier Vincenzo Mengaldo. Occorre storicizzare queste diverse trasmissioni di eredità, partendo da un'affermazione perentoria – che assume il significato *periodizzante* di un *black-out* politico-cultura-

³⁴ Ivi, pp. 49-50.

³⁵ P. V. Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini* cit., p. 164.

³⁶ R. Luperini, *Prefazione*, in F. Fortini, *Breve secondo Novecento* cit., p. 5.

le: la fine dell'intellettuale-mediatore in Italia fu cruenta, costellata da stragi e imposta dalla strategia del terrore con la quale le forze dominanti risposero occultamente alle domande dei movimenti del 1968-73. L'idea che ogni progettualità s'infilzi dritta nel tunnel del "totalitarismo", connessa alla evaporazione del pensiero critico, è stata insomma inculcata a viva forza nel corpo sociale, a partire dal 1969 e nel corso degli anni Settanta³⁷.

Fortini entra nel sistema di pensiero di Luperini in anni cruciali, prima dell'avvio di tale strategia occulta. Ne è testimonianza la memoria del fortiniano *Comizio per il Vietnam*:

quelle braccia alzate a selva nel chiaro meriggio, quei gridi ritmati che rimbalzavano fra i palazzi antichi di Firenze, scoppiavano come tuoni. Quei fischi – tutta la piazza un fischio solo, assordante – agli oratori ufficiali, quel silenzio quando la testa bianca di Fortini spiccò sul palco e le sue parole scorrevano fredde sulle schiene. Poi fu il tonfo sordo dei lacrimogeni, il sibilo delle camionette in Piazza del Duomo, i carabinieri che roteavano le bianche bandoliere, lo sciame dei giovani in fuga nei vicoli³⁸.

Facendo, indebitamente, di tale momento autobiografico un emblema ad ampia irradiazione, potremmo dire che la critica di Luperini consiste nella persistenza e insistenza di quell'epifania gioiosa (il *chiaro meriggio*) e terribile (il *tuono*). La scena non potrebbe infatti essere più completa ed esemplare: vi compaiono l'intellettuale, con la sua *testa* e le sue *parole* taglienti, la piazza, festosa e tesa (le *grida*), il *tonfo* il *sibilo* della violenza storica. Insomma, la persistenza del Moderno, inteso come età delle contraddizioni, della dialettica tra dissidenza intellettuale e classi oppresse, opulenza e miseria, splendore culturale e orrore del dominio: una persistenza apprezzabile fin dai titoli dei libri più recenti: *Allegoria del moderno*³⁹, *Il dialogo e il conflitto*⁴⁰, *Controtempo*⁴¹.

La critica luperiniana privilegia le categorie della rottura, della disarticolazione, del montaggio, l'eredità delle avanguardie storiche e dell'espressionismo. Luperini, ben consapevole della catastrofe di tale prospettiva culturale, cerca di reagire in senso pragmatico: concepisce infatti il *relativismo critico* come terza via fra ontologismo orfico-regressivo (che vuole raggiungere la pienezza del significato travalicando l'ordine della civiltà) e totale azzeramento nichilistico: "il piano dei significati riconosce la propria precarietà, ma s'insedia saldamente nell'ordine civile, rivelando la responsabilità di

³⁷ Come viene esemplarmente raffigurato nel recente romanzo politico di E. Capodaglio, *Galleria del vento*, Quaderno di "Istmi", Urbani, Stibu, 2001, p. 208.

³⁸ R. Luperini, *I salici sono piante acquatiche*, Lecce, Manni, 2002, pp. 30-31.

³⁹ R. Luperini, *Allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

⁴⁰ R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

⁴¹ R. Luperini, *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1999.

ciascuno nei confronti del presente e di questo nei confronti del passato e del futuro”⁴².

Esemplare, a tale proposito, il recente *Breviario di critica*, una raccolta di nove saggi incentrati sulla ricerca, in tempi fieramente avversi, di un modello *praticabile* di scrittura e su una precisa proposta teorica: l’ermeneutica materialistica. Il titolo, sottendendo la maneggevolezza dell’operetta, cioè il suo carattere strumentale, di compendio, *vademecum* o manuale di sopravvivenza per critici letterari, conferma la persistente vocazione politica e pedagogica dell’autore⁴³. La *praticabilità*, vale a dire la razionalità pragmatica della proposta, è infatti nel *Breviario* più che mai cristallina e, direi, di natura didattica e al contempo dialettica: l’atto critico è il frutto di sintesi fra momento filologico e momento ermeneutico, fra descrizione e giudizio di valore, e l’opera si configura a sua volta come costitutivamente diadica (bipartita tra materialità storico-sociale e cangiante ricezione-attualizzazione). Essendo la natura della critica letteraria “relativa, parziale e pragmatica”, in essa coesistono “orgoglio e umiltà”⁴⁴. “Il critico materialista accetta la scommessa – al fondo, etica – di fondare l’interpretazione e il ‘contenuto di verità’ sul ‘contenuto di fatto’ di un’opera; ma sa che i significati che elabora dipendono anche dalla propria situazione individuale, dalla condizione storica in cui vive e dalle prospettive politiche e culturali della propria comunità” sociale⁴⁵: si tratta della *contraddizione genetica* connessa al fare critico stesso.

Eppure, più che mai, tutt’intorno a tale esemplare esercizio cognitivo, si percepisce la pressione e il limite dell’insensatezza, avvertita come paralisi della dialettica, frana, catastrofe improvvisa. Se il giudizio di valore in particolare, e l’atto critico in generale, sono inseparabili dalla socialità dell’esperienza umana, se cioè la critica, a differenza della mera lettura, “è un atto eminentemente pubblico”⁴⁶, nell’orizzonte odierno che mercifica l’essere sociale e esclude radicalmente le mediazioni, “al critico frana il terreno sotto i piedi”⁴⁷.

La contraddizione fra soggettività e oggettività della scrittura critica, tipica di Debenedetti, entra con forza nella sorvegliatissima e cristallina scrittura di Luperini, spinta dall’urto di una contraddizione. A causa della perdita d’identità sociale, percepita come “voragine”, tra le righe del *Breviario*, entro l’involucro didattico, traspare una sorta di *Bildung* personale (i due scritti di apertura sono dedicati alla “formazione di una generazione” e la parola chia-

⁴² Ivi, p. 204.

⁴³ Al medesimo genere, rivolto ai docenti anziché ai critici – ma in Luperini le due figure di intellettuali sono assai contigue – appartiene anche *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2002.

⁴⁴ R. Luperini, *Breviario di critica* cit., p. 130.

⁴⁵ Ivi, p. 129.

⁴⁶ Ivi, p. 79.

⁴⁷ Ivi, p. 44 e p. 55.

ve generazione ricompare nelle ultime righe del saggio dedicato a Debenedetti⁴⁸). Luperini insomma – contaminando scrittura argomentativa e lampo autobiografico⁴⁹ – riesamina per intero la propria esperienza personale ed elenca le lezioni dei propri “maestri”, sottoponendole alla combustione del presente: Gramsci, Benjamin, Timpanaro, Fortini, Debenedetti. L’universo dell’intrattenimento e della derealizzazione determina, per Luperini, l’annientamento dell’orizzonte comunitario della critica⁵⁰ e dello spazio delle riviste politico-culturali, il “vuoto sociale” in cui opera il critico⁵¹, l’inadempimento del destino di una generazione e di un secolo, col coinvolgimento delle sue parole-chiave (padri, figli, compagni, guarire, domani)⁵².

Nell’esercizio cogitativo di Luperini abita insomma un *bisogno soggettivo urgente di comunità solidale*. Se il saggio, come vuole Adorno, si inverte nel procedere, e rinvia, in modo permanentemente provvisorio, alla verifica soggettivo/oggettiva, (al cortocircuito Interno/Esterno, come lo chiamavano mezzo secolo fa i poeti di “Officina”), Luperini ha conseguito con questo minuscolo *Breviario* la propria misura di saggista. Qualora ci si accorgesse, all’inizio di questo nuovo secolo, che il postmoderno è declinante e che la storia, come tritacarne, si sta rimettendo in moto, la critica non potrebbe che ripartire da qui.

V. Alfonso Berardinelli, viceversa, non ha un senso altrettanto positivo della comunità sociale e sembra non soffrire di orfanità per l’evaporazione della prospettiva collettiva. La sua epifania politica si colloca più indietro, negli anni Cinquanta, tra le pasoliniane “Belle bandiere” e l’incipiente metamorfosi dei ceti popolari in Ceto medio onnivoro:

Sono cresciuto in una famiglia di “proletariato urbano”, un po’ “aristocrazia operaia” e un po’ “comunisti scontenti”, una famiglia che per le sue caratteristiche in parte era immersa nel “popolo” [...] e in parte se ne distaccava. Così spesso mi sorprendo ad essere, nello stesso tempo, populista e antipopulista: mi capita di avere una certa antipatia per gli ambienti intellettuali e i loro manierismi, diffido delle élite dirigenti,

⁴⁸ Ivi, p. 76.

⁴⁹ La dimensione *tragica*, che nel *Breviario* sovverte di continuo i limiti normalmente imposti al genere del compendio, *vademecum* o manuale, può legittimamente far pensare all’altro libro con cui Luperini ha di recente – con diverso genere di scrittura – affrontato la questione dei “limiti oscuri” e di un’esperienza generazionale: *I salici sono piante acquatiche*, le cui costanti cogitativo-narrative o lirico-saggistiche rendono più trasparenti quelle, concettuali e gnomiche, tipiche della scrittura critica e teorica (cfr. la recensione di A. Lentini, *Confessione in rosso*, “L’Indice”, 6, giugno 2002).

⁵⁰ R. Luperini, *Breviario di critica* cit., p. 36.

⁵¹ Ivi, pp. 43-44.

⁵² Ivi, p. 76.

non mi sono mai affezionato a nessun leader. Ma non ho neppure un senso positivo della “comunità”: i gruppi culturali molto coesi, nei quali l’individuo è riassorbito e “superato”, mi spaventano e mi ripugnano [...] E poi ho visto con i miei occhi, potrei dire fin dall’infanzia, la vera e propria colonizzazione del proletariato e della classe operaia da parte di una piccola borghesia e classe media in crescita⁵³.

Prendendo come sintomi o parole-chiave tali *spavento* e *ripugnanza*, avvertiti nei confronti di una comunità, assumerò ancora una volta del tutto arbitrariamente un solo lampo autobiografico, presupponendone l’irradiazione a largo raggio su idee e scritti che autobiografici non sono. Si tratta della precoce percezione, collocata nell’infanzia, del gruppo come violenza e sopraffazione:

Credo che non riuscirò mai a cancellare il rimorso provato da bambino (avrò avuto cinque anni, forse quattro) per aver assistito inerte alle angherie che un gruppetto di coetanei infliggeva ad un bambino più inetto e un po’ disturbato. Ero lì, a due o tre passi da loro, il bambino era stato buttato per terra con uno spintone, e gli altri, tre o quattro, i più prepotenti della classe, a cui magari si era vigliaccamente unito qualche altro, dopo avergli vuotato il cestino e rubato la merenda [...] ora lo colpivano, uno o due gli davano dei calci mentre era in terra. La maestra era assente, gli altri rimanevano indifferenti o non intervenivano, proprio come me. Qualcuno (e questo deve avermi colpito non meno della violenza diretta) si divertiva allo spettacolo, rideva, soprattutto alcune bambine ridevano, un po’ spaventate ma complici dei maschi. Era come se applaudissero. Dietro l’azione di quei piccoli disgraziati, mi parve di avvertire una folla che applaudiva. Perfino la vittima, troppo incapace di resistere o di sottrarsi alla persecuzione con la fuga, mi pareva che fosse oscenamente complice della violenza subita.

Era quella la manifestazione del gruppo, della vita di gruppo, fra coetanei, la prima che vidi. Era una piccola folla solidale che gridava qualcosa in coro, qualcosa di vile, in mezzo a risate di divertimento [...] Da allora, quando sento un gruppo, per quanto sparuto e inoffensivo, ridere e gridare in coro, provo un senso di repulsione, di sgomento e di schifo⁵⁴.

Berardinelli “fiancheggia” Fortini all’inizio degli anni Settanta, quando pubblica una piccola ma eccellente monografia fortiniana⁵⁵. Un ventennio dopo, tuttavia, accosta Fortini a Calasso e a Zolla, quali campioni di estremismo. Se la critica, come ogni attività di pensiero, è abitata almeno da “uno straccio di Es”⁵⁶ una simile negazione non può che risultare rivelatrice. Sembra legittimo ipotizzare insomma – in generale – una quota di rimosso entro

⁵³ A. Berardinelli, *L’eroe che pensa. Disavventure dell’impegno*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 162-3. Il saggio era tuttavia già apparso in precedenza su “Diario”, 5, dicembre 1987, col titolo *Che cos’è un eroe*.

⁵⁴ A. Berardinelli, *Chi ci libererà dalla politica?*, “Diario”, 8, 1990, pp. 47-8.

⁵⁵ A. Berardinelli, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

⁵⁶ È quanto, e non senza magistrale autoironia, ha affermato, parafrasando Primo Levi, Pier Vincenzo Mengaldo (cfr. P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Borinighieri, 1998, p. 117).

la libertà mentale concessa alle scritture militanti. Esempio, a tale proposito, l'interpretazione di Fortini attuata da Berardinelli, dal cui impianto liquidatorio affiora un forte momento di verità:

È come se Fortini spiase di continuo la scena spaventosa in cui corpi umani sono dilaniati e straziati da altri corpi umani. Questa angoscia dell'uccisione e della sopraffazione fisica diventa la fonte di innumerevoli metafore ossessive, non solo poetiche, ma anche ideologiche. In questo è vero che la riflessione politica di Fortini è la riflessione di un poeta lirico: di un uomo che non riesce a raccontarci una storia, ma torna a riproporci con circolare ossessività le stesse idee e le stesse figure⁵⁷.

A ben guardare la scena è la medesima di quella che ha per teatro l'asilo d'infanzia: un'epifania di inaudita sopraffazione fisica, spiata con impotenza, angoscia e repulsione. Sembra il ritorno di un incubo ossessivo, un'utopia alla rovescia, alla William Golding: è invece la traccia o allegoria di un trauma storicamente sostanziato, la chiusura dell'universo sociale, il pervertimento dei movimenti degli anni Sessanta e Settanta.

Da questo momento in poi, il prototipo dell'*eroe-intellettuale* diviene per Berardinelli Alceste, "un individuo che non sa e non vuole adattarsi a vivere in società" e che antepone alla carriera e al successo "la sincerità e la solitudine"⁵⁸. In Berardinelli l'*io penso* diviene, kantianamente, l'atto di determinazione di un'esistenza. Fortini continuava a insegnare ostinatamente che una tale determinazione non può darsi nella dimensione dell'individualità, ma "in dure sequenze di una temporalità, nel patto fra persone e generazioni e nella fedeltà al patto"⁵⁹. Tuttavia, tutto intorno, fra cinismo, disperazione e trasformismo, persone e generazioni divenivano, postmodernamente, "una non società senza individui"⁶⁰. Alceste, con la sua misantropia, come Elsa Morante o come Pasolini, sembra insofferente delle convenzioni universalmente condivise, esige autenticità nei rapporti sociali, decide di porsi fuori dal consorzio umano a cui appartiene, si ritira dal mondo per conservare una qualche capacità straniante, per poter ancora giudicare e criticare.

Il libro che svela maggiormente i paradossi di Berardinelli, e mette a nudo la forza cognitiva delle sue contraddizioni, è *La forma del saggio*⁶¹: sedici testi ripartiti in due sezioni – la prima (almeno in apparenza) *teorica*⁶², la seconda

⁵⁷ A. Berardinelli, *Stili dell'estremismo: Fortini, Zolla, Tronti, Calasso*, "Diario", 10, 1993, pp. 3-47.

⁵⁸ A. Berardinelli, *L'eroe che pensa* cit., p. 181.

⁵⁹ F. Fortini, *Il controllo dell'oblio*, in *Insistenze*, Milano, Garzanti, 1985, p. 137.

⁶⁰ A. Berardinelli, *Una non società senza individui. Appunti sul postmoderno*, in *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 100-110.

⁶¹ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.

⁶² Ivi, pp. 17-188.

*esemplificativa*⁶³, comprensiva di dieci piccoli medaglioni (Praz, Solmi, La Capria, Garboli, Orlando, Magris, Ferroni, Moretti, Auden, Steiner)⁶⁴. La breve ma fulminante *Introduzione*⁶⁵ tuttavia, evidenziando “tre moventi” del libro, aggiunge una assai rivelatrice questione di *poetica*. È quest’ultima – a ben guardare – la ragione suprema di un libro che, più che una *teoria* di un genere, vuol argomentare, definire e ricercare uno stile personale.

Se il solo illuminismo oggi concesso è “un po’ disperato e forse vagamente comico” e se la democrazia è divenuta plebiscito mediatico e l’intellettuale un intrattenitore, quella figura di *scrittore complessivo* a cui tutto il discorso di *La forma del saggio* allude non può che originare paradossalmente dallo spazio mentale privato, divenendo punto di vista *personale*, e dunque *diaristico* e potenzialmente *lirico*. Berardinelli è infatti un critico-poeta, come Pasolini, e anzi oggi – carica apocalittica a parte – è forse il suo più diretto erede. Come Pasolini, anch’egli “travasa”⁶⁶ la poesia nei saggi, concepiti come *poemetti in prosa*, espandendo *verso la prosa* la tensione morale e epigrammatica che caratterizzava i versi riuniti in *Lezioni all’aperto*: “le mie sole poesie, o poemetti in prosa, che mi convincono, non sono le mie poesie scritte in forma di poesie, ma le mie poesie scritte in forma di saggi”⁶⁷.

Da ciò consegue l’alta figuralità del suo stile critico: una figuralità epigrammatica, trasparente, *di pensiero*, in cui prevalgono l’ironia e le esperienze personali, (vedi l’attacco comico e diaristico: “Magris penserà che io lo stia spiando”⁶⁸), o l’allegoria, la drammatizzazione sociologica, le antitesi secche

⁶³ Ivi, pp. 191-241.

⁶⁴ Il più rivelatore è di certo il pezzo su Francesco Orlando. Non si potrebbe infatti immaginare un critico e teorico più diverso da Berardinelli: tutto ciò che in Orlando è dominante (studio sistematico, ansia di rigore geometrico, ricerca di simmetrie analitiche), in Berardinelli si fa marginale – a tutto vantaggio di forme discorsive ibride e “anarchiche”, sia come oggetti testuali su cui esercitare la critica che come stile della propria critica stessa. Berardinelli “diffida” (ivi, p. 226) di ogni tentativo di *reductio ad unum* implicito in una costruzione teorica. Orlando è dunque l’opposto di Berardinelli, e proprio per questo il francesista e teorico freudiano provoca in lui un interesse contraddittorio e un tentativo “maeutico” di estrarre dall’involucro teorico dell’interlocutore il nucleo saggistico occulto. Il libro orlandiano sugli *Oggetti desueti* (F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993) è interpretato infatti non come un’analisi teorico-descrittiva ma come il frutto di una “passione oscura” (A. Berardinelli, *La forma del saggio* cit., p. 212), un’immagine veggente, un’immane allegoria (ivi, p. 213). Un giudizio così paradossale finisce per mettere in luce – acutamente – dislivelli e linee di faglia nel libro di Orlando e – specularmente – in quello stesso di Berardinelli. Se Orlando col suo “collezionismo” nasconde una *devozione* analitica e classificatoria quale antidoto contro il disordine, Berardinelli rivela la costante *tentazione* “di andare al di là della rete categoriale” (ivi, p. 217), fino al limite del caos e dell’insensatezza.

⁶⁵ Ivi, pp. 9-14.

⁶⁶ Ivi, p. 154.

⁶⁷ A. Berardinelli, *Poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 203.

⁶⁸ A. Berardinelli, *La forma del saggio* cit., p. 222.

(esemplari quelle fra Croce e Michelstaedter⁶⁹ e fra Debenedetti e Praz⁷⁰), la tendenza ai concetti-mito (*La Piccola Borghesia Totale*, *la Fine del mondo*) e le formule lapidarie e perentorie, strutturate su una triade, del tipo: “Critica frontale, moralistica ed epica quella di De Sanctis”⁷¹. La saggistica letteraria è infatti da Berardinelli intesa non solo come tipo di scrittura e forma di pensiero, ma anche come esperienza totale di lettura e incontro reale di un individuo con un testo *in una situazione determinata*. Conseguentemente, vengono prediletti i padri fondatori del genere (da Montaigne a Leopardi, da Herzen a Kierkegaard), e anche i due grandi critici avversari del collasso specialistico della critica, precipitata nelle “scienze del testo” : Franco Fortini (con la sua mediazione dialettica fra i saperi), e Giacomo Debenedetti (il “mago” che tiene a bada le forze caotiche e distruttive della creazione artistica, con la forza discreta della conversazione divagante e aggressiva).

A monte di tutto ciò – occorre ricordarlo soprattutto ai giovani critici che erroneamente intravedono in Berardinelli un “fratello”, un compagno di strada – vi è un’idea del tutto *politica* della critica letteraria – e più in genere dell’intellettuale – ossia c’è la nostalgia – pur mai dichiarata come tale – per la saldatura “protoilluministica”, tra Sei e Settecento, fra la carica demistificante del libero pensiero, con la sua capacità di discernere il vero dal falso, e la formazione della “sfera pubblica” democratica e borghese⁷²: da Molière a Diderot. Del resto, l’inventore di Alceste poté mettere in scena, dissimulati, i discorsi delle filosofie antagoniste del suo secolo, sul registro dello *humour*, in una miscela detonante di saggismo, letteratura, commedia e filosofia⁷³.

In Berardinelli abita insomma la figura desueta del *philosophe*, a un tempo poeta e scienziato, capace di continua commistione fra letteratura e pubblicistica militante, *reportage* conoscitivo e capriccio fantastico-cogitativo: una figura ridotta a grottesca caricatura nei salotti virtuali e nelle televendite elettorali.

Il saggismo di Berardinelli è un dispositivo retorico difensivo, ironico, sarcastico, che scatta in prossimità di un trauma personale e collettivo, di una catastrofe psichica e culturale. Il suo stile, ibrido di condensazione poetica e di argomentazione critica, è una sorta di empiria sensoria permanente, di vigilanza *minima* della ragione, di moto cognitivo realizzato volando raso terra e a luci spente. Il suo modo così *prensile* di avvicinarsi alla letteratura risulta particolarmente prezioso e adatto a filtrare e a decifrare le ustioni prodotte nei

⁶⁹ Ivi, p. 93.

⁷⁰ Ivi, p. 194.

⁷¹ Ivi, p. 81.

⁷² Ivi, p. 10.

⁷³ Cfr. O. Bloch, *Molière, filosofia. Il dramma gioioso del libero pensiero*, Roma, manifesto-libri, 2002.

testi da una storia recente, comune, italiana e universale, altrimenti detta complessa e inconfondibile.

VI. Mengaldo è stato definito da Fortini “un contemplativo che non ignora la mano che compie l’azione”⁷⁴. Guidato da questa perentoria indicazione, con arbitrarietà recidiva, assumerò per la terza volta un *flash* memoriale come epicentro di un intero fare critico. Si tratta di un’epifania politica che precede di vent’anni quella di Luperini e di dieci quella di Berardinelli. È una *pulsione scopica* traumatica collocata nell’immediato dopoguerra:

Ciò che m’è rimasto più impresso fu quello che *vidi* nelle edicole o nei documentari al cinema: salme di partigiani uccisi, campi di sterminio, le due bombe atomiche, più tardi i cadaveri – non tutti composti – dei criminali nazisti giustiziati; e ancora la terribile scena di tortura di Roma città aperta [...]. Le immagini che ricordo le ho sognate e risognate tormentosamente, più o meno trasposte, posso dire fino a oggi. Ecco il deposito più indistruttibile che la guerra ha lasciato in me⁷⁵.

I barlumi di violenza storica, spiati da uno spettatore bambino, sono antecedenti a quelli degli anni Cinquanta o Sessanta, tra miracolo e contestazione: qui si tratta di una condivisione, sia pure indiretta e di striscio, degli eventi centrali e capitali del secolo: il campo di annientamento, la bomba nucleare, la resistenza.

Sebbene l’attraversamento di un testo sia spesso, in Mengaldo, un rifluire puntiforme di dettagli a congiungere i quali il critico traccia deboli linee ipotetiche, in tale baluginio di rilievi, collezionati dai testi, non manca mai – magari come causa assente – il dato traumatico, l’ulcerazione, il “volto emblematico e più spesso spettrale”⁷⁶ della realtà. Nelle *Tradizioni del Novecento* la propensione al *dettaglio*⁷⁷ consiste di minuti fatti linguistici, retorici e di stile, schedati con scrupolo linneiano, offerti in lunghi elenchi. Le campionature servono tuttavia, costantemente, a mettere in luce il fatto che negli scrittori, specie in quelli italiani, il rapporto con la società, da un lato, e con le strutture dell’inconscio, dall’altro, si pone, nei termini di un dilemma linguistico drammatico.

L’idea mengaldiana di letteratura è altissima e inattuale e procede per scelte nette, per non dire per antitesi: Mengaldo antepone senza mezzi termini la

⁷⁴ P.V. Mengaldo, *Minima personalia*, in *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi 1999, p. 213.

⁷⁵ Ivi, p. 203.

⁷⁶ P. V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in *La tradizione del Novecento* (1975) cit., pp. 394-5.

⁷⁷ Mengaldo, con la consueta ironia, a proposito della capacità di Contini di estrarre i tratti pregnanti di un autore dalle sue componenti linguistiche, ha parlato di “fiducia che il buon Dio abiti nei dettagli” (P.V. Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini* cit., p. 162).

teoria del romanzo di Lukács a quella di Bachtin, la *levitas* alla *gravitas*, i “conservatori di rovine” agli incendiari, il compiuto e le forme “superate” agli avanguardismi, l’illuminismo strenuo alla dialettica negativa. Suoi oggetti concettuali prediletti sono la forma-romanzo, il cozzo, con le conseguenti scintille, fra prosa e poesia, la poesia dialettale come “residuo” prezioso. Privilegia dunque le persistenze inattuali o addirittura gli scarti, nell’orizzonte postmoderno, che tende al *pastiche*, al meticcio gradevole e aproblematico. Del resto, inattuale è oggi la stessa categoria della dialettica, o della contraddizione, ovunque posta al bando per decreto.

Mengaldo non ha condiviso, negli anni dello strutturalismo, la propensione formalistica alla specializzazione e alla non-contaminazione con l’estetica e, negli anni più recenti, rivolgendosi ai “sorpasati” Lukács e Adorno, presuppone un orizzonte di pensiero estraneo alle egemonie filosofiche neo-heideggeriane che, dalla fine degli anni Settanta, si sono consolidate nell’incontro dei filosofi accademici del Negativo con gli scenari attuali della cultura di massa:

Nelle *Città invisibili* si fronteggiano chiaramente un campo simbolico negativo, connotato essenzialmente dagli indicatori semantici dell’impurità e vischiosità, sotterraneità e pesantezza, disordine e mancanza di forma, e un campo simbolico positivo contrassegnato da immagini di durezza cristallina, ordine, purezza, levità aerea, ecc. [...] Il negativo assume principalmente la forma simbolica, tipica da sempre di Calvino, della deiezione, rifiuto, spazzatura, col relativo contorno di fenomeni (topi e altri animali sotterranei e infetti): punto di arrivo, allegoria estrema di questo simbolismo è la città di Leonia, che nella sua passione continua di espellere e mondarsi crea attorno a sé una città di rifiuti, spesso come una corazza [...] Ma più che la tendenza alla polarizzazione della realtà contano i rapporti fra le entità così polarizzate. Se nel *Visconte* Calvino riuniva alla fine le due metà antitetiche del suo personaggio con una facile operazione chirurgica che il tono di favola consentiva e insieme dichiarava improbabile, qui la soluzione è meno lineare, è in sostanza la commutazione e reversibilità continua dei due poli contrapposti, con il conseguente corredo di nozioni e immagini (come quella del rispecchiamento). La reversibilità delle cose è forse il tema concettuale dominante del libro [...] ed è il massimo omaggio che la ragione utopica e illuministica possa rendere alla dialettica [...] Il trionfo del libero gioco della ragione è anche, e Calvino è il primo a saperlo, scacco e prigionia della ragione⁷⁸.

Qui, precocemente, il demone della dialettica, bifido e verticale, si dimostra superiore a quello linguistico-strutturale, tecnico e orizzontale: le polarità semantiche sono ben analizzate ma, ben più importante di queste, risulta decisiva la compresenza di opposti.

Di recente Mengaldo sembra aver conquistato, come saggista, la misura della sintesi modellata sul detto memorabile, sulla secchezza delle antitesi.

⁷⁸ P. V. Mengaldo, *L’arco e le pietre*, in *La tradizione del Novecento* (1975) cit., pp. 421-422.

Questo snellimento ha messo in luce il fondamento filosofico e ideologico della sua critica filologica: Mengaldo deve a Lukács e ad Adorno almeno quanto deve a Contini e a Folena. L'intelaiatura filosofica del suo dettato critico è comunque pronunciata come un sussurro reticente e ironico. Non a caso, il momento di verità della critica mengaldiana va ricercato, sul piano dello stile, nell'impiego ventriloquo delle parentesi come falsetto insinuante – ad alta densità filosofica e solo in apparenza divagante e digressivo. A esempio: “(naturalmente anche il critico avrà pure, per usare l'espressione di Primo Levi, ‘uno straccio di Es’: sempre tra parentesi, questa è anzi una delle cose che il presente libretto vorrebbe insinuare)”⁷⁹.

Mengaldo, a più riprese, ha denunciato amaramente la “desolante incapacità”⁸⁰ della narrativa italiana contemporanea di rappresentare il nostro paese:

A Calvino non si addiceva, credo, il ruolo di padre o di direttore di coscienze in nessuna forma; e non è pensabile né desiderabile che un risultato così individuale nella sua perfezione produca figliolanzze vere e proprie. Ma è altamente desiderabile che il modello suo fondamentale di prosa, e di rapporto fra questa e la lingua di tutti, agisca più attivamente di quanto pure si vede che avviene, per diramazione o anche per poligenesi (faccio solo un nome primario, quello di Primo Levi). Tra nipotini di Gadda e figliastri di Pasolini, viscerali brodosi e contegnosi neoclassici, neosecentisti speciosi e, semplicemente, irresponsabili verso la lingua e prosatori senza stile, l'atmosfera è stata e insiste ad essere poco respirabile. L'Italia, ricordiamolo, continua a non essere un paese di prosatori⁸¹.

L'infermità del narrare, di cui partecipano euforicamente “scrittori” come Baricco, Culicchia o la Mazzucato, è intrinseca alla condizione postmoderna: il sempre-uguale, l'apparente omologazione dei conflitti. Da ciò consegue per Mengaldo la necessità di uscire dai confini patrii: le situazioni in cui le tensioni culturali e politiche sono drammaticamente visibili risultano anche quelle più fertili per la fioritura dei testi “in cui si annidano le orme dei conflitti sociali”⁸².

Nei recenti *Giudizi di valore* è ben percepibile un'idea di letteratura francamente hegeliana. Si continua cioè a ricercare con insistenza nel romanzo l'estremo relitto epico entro la realtà ipercapitalistica. Mengaldo assegna ancora alla narrativa il compito di rendere la *totalità*, sia pure degradata dalla “compiuta peccaminosità” dell'era contemporanea. Da qui viene l'interesse per quegli scrittori capaci di narrare il “tritasassi della Storia”⁸³. Al paradigma

⁷⁹ P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento* cit., p. 117.

⁸⁰ Cfr. P. V. Mengaldo, *Giudizi di valore* cit., pp. 56-59.

⁸¹ P. V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in *La tradizione del Novecento* (1991) cit., p. 291.

⁸² P. V. Mengaldo, *Giudizi di valore* cit., p. 59.

⁸³ Ivi, p. 192.

hegeliano-lukacsiano si affiancano gli strumenti conoscitivi desunti dalla psicoanalisi: l'idea "che il soggetto risulta efficace portatore di storia non già in quanto [...] la riflette consapevolmente, ma piuttosto in quanto la reca in sé inconsciamente"⁸⁴. Mengaldo dunque invita espressamente a non rimuovere, come è di moda fare almeno da una trentina d'anni, la lezione di Lukács, ma ad "attraversarla" con l'ausilio di Freud.

Più che in termini di dominio mediatico sull'immaginario, Mengaldo continua a guardare alla realtà in termini di *dominio borghese*, di eterno procedere della borghesia che non sa innovare senza distruggere (da ciò il suo interesse "pasoliniano" per le resistenze dialettali). E, in tempi di postmodernismo, si rifiuta di considerare un rottame inutilizzabile e grottesco l'intera filosofia classica tedesca, come emerge chiaramente, fra l'ammissione e la rivendicazione, nel seguente passaggio su Primo Levi dopo la formula o inciso rivelatorio "diciamolo pure". Il valore *universale* riconosciuto a ogni grande romanzo è l'intelaiatura cognitiva e meditativa che regge il discorso finzionale. Ciò permette ad esempio il riscontro dell'"avventurosa epica" in un testo come *La tregua*:

Il punto di vista di Levi in *Se questo è un uomo* non è certo quello rasoterra dei sommersi, dei travolti, dei "Mussulmani" [...] ma, diciamolo pure, è un punto di vista universalmente umano, per usare un'espressione tipica di quei tedeschi che oltre ai campi di sterminio hanno inventato anche la filosofia classica dell'età moderna.

La tregua, che anch'io ritengo il capolavoro di Levi, e in assoluto uno dei libri più belli di questo dopoguerra, è sì il secondo tempo di *Se questo è un uomo*, cui si lega direttamente nelle stupende pagine iniziali sulla liberazione di Auschwitz, con la sequenza lenta e solenne dei giovani soldati dell'Armata Rossa che incedono straniti per il campo, alti sui loro cavalli; ma ne è pure il rovescio, e trae una parte della sua suggestione proprio da questa totale diversità di ritmo e di atmosfera. Più che come una rievocazione biografica, io preferisco leggerlo come un singolare romanzo picaresco moderno [...]. *La tregua* è così anche il racconto di un'avventura e vorrei dire di un'evasione eccezionali e liberatorie, ed è un racconto di formazione o meglio di metamorfosi appunto come il miglior picaresco, centrato su un'idea di interdipendenza fenomenica e aleatoria dei destini e dei caratteri che il romanzo moderno insieme ha ereditato e soffocato⁸⁵.

Questo giudizio di valore è esemplare: incentrato su un *dettaglio visivo* ad alto tenore allegorico (l'immagine dei soldati "alti sui loro cavalli") e *dialetticamente costruito*, come dimostrano le formule bifide, del tipo: "è sì il secondo tempo [...] ma ne è pure il rovescio" e "insieme ha ereditato e soffocato".

⁸⁴ Ivi, p. 77.

⁸⁵ P. V. Mengaldo, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in *La tradizione del Novecento* (1991) cit., pp. 310-311.

L'eredità che Mengaldo raccoglie da Contini è insomma eminentemente filosofica, non formalistica.

Contrariamente ai detti volgari, Contini non era per nulla un critico edonista e impressionistico ma un critico intellettuale, filosofico, benché avverso ad ogni speculativismo⁸⁶. Del resto, Mengaldo non è un continiano a denominazione controllata⁸⁷. Egli intende la critica come investigazione delle antitesi o delle dissociazioni operanti all'interno dei testi, e i suoi rilievi sono di specie "figurativa" (non a caso uno dei suoi oggetti privilegiati è la lingua di Longhi). La sua nozione inattuale di *forma* come esito di un urto drammatico, stratificazione di contrasti, anziché come pacificato *sistema*, è la radice vitale delle sue pagine critiche. Per questo, può insegnare ai critici più giovani a non ignorare la mano che compie l'azione, a non diventare arrendevoli, in sostanza, alla "sterile potenza dell'esistente in quanto tale", a beneficio di un pubblico *futuro*.

Se la critica vuol tentare di sopravvivere, come attività intellettuale, non potrà fare a meno delle parole tematiche, continiane e fortiniane, predilette da Mengaldo: *contraddizione, dicotomia, bipartizione, antinomia e abnegazione*, come capacità di porre tra parentesi la propria temporalità soggettiva per penetrare nella soggettività e temporalità altrui⁸⁸.

VIII. Come auspicio per la sopravvivenza della critica, "speranza acuta" (*Une tache de sang intellectuel*, in *Poesia e errore*) del tutto paradossale, verrebbe voglia di ricordare la parabola che chiude *L'ospite ingrato*: "può accadere quel che si augura l'autore di una memorabile poesia cinese scritta sul muro della locanda: che un giorno un colto viaggiatore degni togliere polvere con la sua manica di seta e riceva il messaggio"⁸⁹. Oppure il verso conclusivo di Lukács: "Gli uomini sono esseri mirabili" (*Lukács*, in *Paesaggio con serpente*).

Ma la perdita di una *religio*, di un qualsiasi legame tra gli uomini, è oggi un'evenienza palpabile. La polverizzazione del senso e dei valori conseguono alla rimozione, nella coscienza collettiva, di ciò che è materialmente concreto (la violenza storica, la morte, il lavoro e i rapporti sociali). Nel fuoco incro-

⁸⁶ P. V. Mengaldo, *I critici*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, p. 53.

⁸⁷ Cfr. P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento* cit., p. 50.

⁸⁸ Cfr. T. Perlino, *Benedetto Croce nell'orizzonte continiano*, "Humanitas", 56, dicembre 2001, p. 696.

⁸⁹ F. Fortini, *La locanda cinese*, in *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 234.

ciato della globalizzazione, le risorse mentali sono diventate materie prime nel circuito produttivo e la nuova organizzazione del lavoro mette in scena l'intellettualità "postumanistica" su un vasto palcoscenico virtuale, nei campi della consulenza *hard* e *soft*, della pubblicità, delle televisioni, delle discoteche, del turismo e, da ultimo, nella scuola-intrattenimento. La critica e la letteratura sembrano aver perduto ogni ragion d'essere.

Se si intende laicamente il mondo, ciò che salva l'uomo dalla morte è la presenza di un sistema di valori condivisi che si tramanda di generazione in generazione, collegando gli uomini che hanno vissuto a quelli che vivranno: la critica, con la sua attività mediatrice, ha a che fare con la lotta contro la morte⁹⁰. La stessa fragilità biologica, dell'interprete e dei lettori, è trincea di resistenza per chi intenda perseguire attivamente la speranza nella letteratura-poesia come processo globale di invenzione e di conoscenza. La letteratura, infatti, come insegnava Sartre, "è un rapporto fra gli uomini e un appello alla loro libertà"⁹¹. Di questa medesima natura è anche la critica che, per esercitare la verità nel "tempo dei falsari e dei carnefici"⁹², dovrà forse far uso di una *controllata* figuratività critico-riflessiva. L'interprete, nel reprimere "una parte di sé, acuminando allo spasimo un'altra"⁹³, dovrà fare attenzione a non eclissare la propria passione e *responsabile soggettività*, non negandosi all'urto o urto del cortocircuito interno/esterno, restare *in situazione*, "rapresentar il serpente e la colomba insieme"⁹⁴.

⁹⁰ Cfr. P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 649. Giulio Ferroni ha interpretato questa pagina di Ricoeur come "un essere-contro-la morte" in *La pietas della critica e i confini del letterario*, in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di Ugo M. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 250.

⁹¹ J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Milano, Mondadori, 1990, p. 82.

⁹² G. Raboni, *Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002, p. 9.

⁹³ P. V. Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini* cit., p. 168.

⁹⁴ T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. Nigro, Genova, Costa e Nolan, 1983. "Siate prudenti come i serpenti e semplici come le colombe" sono le raccomandazioni che Cristo, in forma di figure animali, rivolge ai discepoli nel momento in cui li manda come pecore in mezzo ai lupi (Matteo, 10, 16). Fortini le ha riprese, contaminandole con l'interpretazione seicentesca di Accetto, in un famoso saggio pubblicato sul "Menabò" e poi in *Verifica dei poteri*: "Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere, paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilite. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe (F. Fortini, *Astuti come le colombe*, "Il Menabò", 5, 1962; poi in *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 85).

